

**T. C.**  
**MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**  
**RESİM ANASANAT DALI**  
**RESİM PROGRAMI**

**ÇOKLUK KAVRAMININ**  
**RESİMDEKİ HAREKET BAĞLAMINDA İNCELENMESİ**  
**(SANATTA YETERLİK ESER METNİ)**

**Hazırlayan:**  
**20143301008 Derya ÜLKER KIPÇAK**

**Danışman:**  
**Dr. Öğr. Üyesi Emre ZEYTİNOĞLU**

**İSTANBUL 2019**

Derya ÜLKER KIPÇAK tarafından hazırlanan ÇOKLUK KAVRAMININ RESİMDEKİ HAREKET BAĞLAMINDA İNCELENMESİ adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / Oyçokluğuyla Sanatta Yeterlik Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 10 / 06 / 2019

( Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu ) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Emre ZEYTİNOĞLU (Danışman-TİK)



Jüri Üyesi : Prof. Melih GÖRGÜN (Grafik Tas.-TİK)



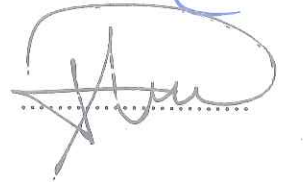
Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Can AYTEKİN (TİK)



Jüri Üyesi : Doç. Neşe Şive BAYDAR (Sakarya Üni.)



Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Fırat ARAPOĞLU (Altınbaş Üni.)



## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	III
TEŞEKKÜR.....	IV
ÖZET.....	VII
SUMMARY.....	VIII
ZAMAN ÇİZELGESİ.....	IX
RESİMLER LİSTESİ.....	XI
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Çalışmanın Amacı.....	1
1.2. Çalışmanın Kapsamı.....	2
1.3. Çalışmanın Yöntemi.....	4
2. BİRİNCİ BÖLÜM: Kitle Kavramından Çokluk Kavramına Doğru Evrilen Tartışmaya Genel Bakış.....	6
3. İKİNCİ BÖLÜM: Çokluk Kavramı.....	15
3.1. Resimde Çokluk ve Birlik Kavramları ile İnsan Çokluklarının Birlikte Düşünülmesi.....	15
3.2. Negri ve Hardt'ta Çokluk.....	27
3.3. Bir Araya Gelen Bedenler ve Çokluk.....	33
3.4. Düzenli Çokluklar.....	38
3.4.1. Koro.....	40
3.4.2. Temsil Edilen Çokluklar: Sınırları ve Nitelikleri Belli Topluluklar.....	47
3.4.3. Kitle.....	52
3.5. Düzensiz Çokluklar.....	63
3.5.1. Canavarsı Kalabalıklar.....	67
3.5.2. Ağ – Rizom.....	83
4. ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: Hareket.....	95
4.1. Hareket Nasıl Elde Edilir ve Nasıl Algılanır? .....	98
4.2. Dinamik.....	106

4.3. Ritim.....	121
4.4. Hareketi Görmede Öznellik.....	124
4.5. Kinestetik Beden İmajı.....	133
5. DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: Çokluklara Özgü Hareket Olanakları.....	136
5.1. Yeni Olanakların Mekânı: Kent, Eşik Mekânları ve Resim Uzamı.....	154
5.2. Yeni Olanakların Zamanı: Şimdi, Eşik Anı, Hamile An Kavramı.....	167
5.3. Çözülen Kitleler ve Kalabalıklar İçin Yeni Bir Beden, Yeni Bir Özne: Çokluğun Bedeni ve Arzu.....	171
5.3.1. Bedenin Niteliği.....	174
5.3.2. Bedenin Potansiyeli ve Performatifliği.....	177
5.3.3. Bedenin Kontrolü.....	186
5.3.4. Tekilliklerden Oluşan Çokluğun Hareketi.....	191
6. BEŞİNCİ BÖLÜM: Çokluğun Hareketinin Resmi ve Eser Metni.....	199
7. SONUÇ.....	240
8. KAYNAKLAR.....	253
9. ÖZGEÇMİŞ.....	260

## ÖNSÖZ

Bir eserin sergilenme anı, izleyicisiyle karşılaşma ve kimi zaman sanatçının da bu karşılaşmaya tanık olma anıdır. O anda resim, sanatçının resim yapma ediminden ayrı bir varlık olarak kendi sözünü söyler ve izleyici bu sözü doğrudan alımlar. Figür topluluklarını resimlediğim son on yıla yayılan dönemde, yer aldığım sergilerde resimlerimle karşılaşan izleyicilerden tekrar tekrar duyduğum iki soru, resimlerimdeki insanları sayısı ve ne yapmakta olduklarıyla ilgiliydi. Demek ki resimler izleyiciye doğrudan “kalabalık ve hareket” ile ilgili sözler söylüyordu. Sayıca kaç kişinin olduğu önemli değildi tabii, ancak tüm yorumlar özünde çokluk kavramına işaret ediyorlardı. Gerçekten de eser metnine konu olan resimlerin özgün yanlarına, ortak noktalarına dikkat edildiği zaman bir karşılaşma mekânında bir araya gelmiş, uzaktan bakılarak küçük ölçekte ele alınan figürlerden oluşan bir çokluk, bu çokluğu oluşturan tekillikler ve hepsinin o anki hareketlerinden kaynaklanan bir “oluş anı”nın getirdiği genel bir hareketin kompozisyonlarda öne çıktığı görülür.

Çokluklarla ilgili ilk resimlerde ya jestüel ve rastlantısal lekelerden yararlanıyor ya da eski fotoğraflara bakarak meydanlarda toplanan insanların görünümünü temsil ediyordum. Bu figürlerin beden duruşları, yapmakta oldukları eylemleri gösteriyordu. Her biri farklı bir yöne gitseler de aralarında bir bağ vardı, resim düzleminde içeri ve dışarı doğru yürürken uzamı geriyorlardı. Canlanmış gibiydiler, kendi aralarında ve buldukları mekânda bir şeyler oluyordu. Bu görüntüyü yeniden üretmek isteğiyle çeşitli duruşlarda, görünümünde insanlar ve onların karşılaşabileceği, eyleyebileceği, sığabileceği genişlikte meydanlar, mimari yapılar çiziyor, gerçek meydanlara ve eski fotoğraflara bakarak çalışıyordum. Kent meydanları ve üzerindeki çoklukların imgelerine ilişkin en güzel örnekleri, Devrimler ve Kültür Tarihi Ansiklopedisi’nde, toplumsal hareket ve kitlesel olay görüntüleri olarak gördüm. Bu görüntülerde çoklukların hem kendi içinde hem de mekân ile ilişkilerinde bir gerilim hissediliyordu. Ayrıca birlikte tarihsel bir oluş

anına tanıklık ediyor, değişiyor, bir aralıktan (iki durumun arasından) geçiyorlardı. Bu fotoğraflara gönderme yaparak onları yeniden ürettiğim serilerde mekân ve bedenlerin birbirleriyle olan ilişkilerini zmeye çalıştım.



**Resim 1:** Derya lker, “Serial 1”, 100x80 cm., kağıt üzerine baskı ve mürekkep, 2008.

İlk olarak 2007 yılında ansiklopedilerde ve eski fotoğraflarda aradığım meydana toplanmış kalabalıklara ait görüntüler giderek gündelik hayatta, kitle iletişim araçlarının ekranlarında, anonim bireylerin sosyal medyada paylaştıkları video ve fotoğraflarda karşıma çıkmaya başladı. Toplumsal hareketlerde siyasal,

ekonomik ve ekolojik temelli artış, toplumun farklı kesimlerine yayılma, küreselleşme ile hareketlerin ve bilginin yaygınlaşması ve akışkanlaşması, ortaya çıkan bu yeni çoklukları daha görünür kılıyordu. Bu görüntüler, eski fotoğraflardan farklı olarak kitlesel bütünlüklerini yitirmiş, daha çeşitli, düzensiz ve dağınık bir görünüme bürünmüşlerdi. Bu karmaşık yapıyı algılayabilmek için daha uzaktan bakıyor, kent hayatını saran panoptik (görülmeden gören ve gördüğünü nesneleştiren iktidarın bakışı) kameralar, drone kameralar gibi teknolojik imkânlarla, sosyal medya aracılığıyla farklı bakış açılarından bu kalabalıkları görebiliyorduk. Görme biçimleri değişirken yersiz-yurtsuz çokluklar da göç, kent hareketleri, kentsel dönüşüm, iklim hareketleri, küresel protesto ve işgal hareketleri gibi sebeplerle artmıştı. Tüm bu etkenler, toplumsal alanda çoklukların nasıl algılandığı ve bu algı sonucunda çoklukların hangi imgelerle ortaya konduğu sorularının üzerine düşünmemi sağladı.

Kalabalıklar, tarih boyunca değiştirdiği biçimlere göre farklı isimlerle anılmışlardır. Antropolojik araştırmalarda veya göç gibi kitlesel olaylarda görülen kalabalıkların yeni mekânı, gelişen ve insan yoğunluklarına mekân olan kentler olmuştur. Bu nedenle kalabalıklarla ilgili araştırmalarla kitleyle ve kentle ilgili araştırmalar kesişir. Bu çalışmada, kentlerde toplanan kalabalıkların yoğunlaştığı dönemlerdeki kalabalık imgelerine ve bu dönemlerin araştırmalarına özellikle değinilmeye çalışılacaktır. Okura yardımcı olmak amacıyla değinilen görüşler, kullanılan önemli kaynaklar ve toplumsal olaylar bir zaman çizelgesi içinde sunulmuştur.

## TEŞEKKÜR

Danışmanım ve hocam Emre Zeytionoğlu'na, bu araştırma ve onun ötesinde akademik alandaki yönlendirmeleri, tüm değerli katkıları için çok teşekkür ederim. Her aşamada desteğini ve sevgisini hissettiğim eşim Arda Kıpçak'a, varlıkları mutluluk kaynağım olan ve hayallerimi gerçekleştirme yolunda sabırla arkamda duran annem Mesrure Ülker'e, babam Asaf Ülker'e, kardeşim Evren Delilbaşı'na ve tüm aileme, kedim Paşa'ya, eleştirileri, birikimleri ve üretkenlikleriyle yanımda olan, heyecanımı paylaşan dostlarıma (Begüm Özden Fırat, Ceren Lordoğlu, Ceyda Güler, Delta Meriç Candemir, Ebru Aykut, Ebru Moçoş, Evrim Hikmet Öğüt, Tülin Ural ve hocam Meral Özbek'e), bu araştırma konusunu seçme cesaretini göstermemi sağlayan hocam Gülçin Aksoy ve Can Aytekin'e, ayrıca sesimin ulaşabildiği kadarıyla tüm çokluklara teşekkür ederim.



## ÖZET

Bu eser metni, hareket halindeki çoklukların imgelerine odaklanır. Bu fenomen, tarih boyunca kitle, güruh, halk, çokluk gibi isimler almış, son yıllarda küresel ağlar halinde dünyaya yayılmış ve sanal uzama genişlemiştir. Kent meydanlarında arz-ı endam eden çokluklar istisna iken kural haline gelmeye başlamış ve onların görüntüleri yeni bir imge dağarcığı oluşturmuştur.

Toplumsal hareketlerde, sanat ile siyaset alanlarının ortak noktaları olan temsil, tasarlama ve imge üretimi meseleleri gündeme gelir. Hareket halindeki çokluklar yerleşik imgeleri, özgün yaklaşımla, ilişkisellik ve deneyimle değiştirebilirler. Tekilliklerin arzu ve bedenlerinden oluşan çokluklar performatif olduklarından imgeleri hareket ve titreşim içerir. Düzenli çokluklar tek bir özne gibi homojen hareket ederken düzensiz çokluklar çok çeşitli hareket olanakları sergilerler. Çoklukların dayandığı ortak payda ve etkileşim, düzensiz hareketi, öznelerin yeniden inşa edilmesini ve müşterek mekânın dönüştürülmesini sağlar. Duygular, bu kaleydoskopik yapı içinde bedensel, politik ve kültürel nesnelere dolaşmaktadır. Kuramsal kaynaklar veya egemen temsillerle aktarılamayan bu duygular, sanat eserleri ile imge yoluyla aktarılabilir.

Bu metinde yer verilen sanat eserleri, kuramsal olarak çokluk ve hareketi açıklamak için kullanılmamış, aksine sosyal bilimlere ait bu kavramlar, sanat eserlerini anlamak için kullanılmıştır. Bu araştırmayla çokluk imgeleri ve hareketle ilgili sorular üretmek ve çeşitli bakış açılarına yer vermek amaçlanmıştır.

**Anahtar kelimeler:** çokluk, kitle, kalabalık, hareket, toplumsal hareket, dinamik, eşik anı, hamile an, müşterekler, imge, siyaset.

## SUMMARY

This text focuses on the images of multitudes in motion. Throughout history, this phenomenon has been entitled as mass, mob, people, multitude, and in recent years has spread over the world in forms of global networks and expanded into virtual space. By appearing in the city squares, the multitudes started to become the norm rather than being an exception, and their images created a new image repertoire.

In social movements the matters of representation, designing and image production which are the common points of art and politics, become a current issue. Multitudes in movement can alter the built-in images with original approach, relationality and experience. As the multitudes composed of the desires and bodies of singularities are performative, their images contain movement and vibration. While regular multiplicities move homogeneously like a single subject, irregular ones exhibit a wide range of motion possibilities. The common denominator and interaction on which the multitudes are based on, provides the irregular movement, the reconstruction of the subjects and the transformation of the common space. Emotions are in the circulation within this kaleidoscopic structure as physical, political and cultural objects. These emotions, which cannot be transferred by theoretical sources or sovereign representations, can be transferred by images via art works.

The works of art in this text are not used to explain the multitude and movement in theory, on the contrary, these concepts belonging to the social sciences are used to understand the works of art. This research aims to produce questions about multitude images and movement, and to suggest different perspectives.

**Keywords:** Multitude, mass, crowd, movement, social movement, dynamics, pregnant moment, commons, image, politics.

## ZAMAN ÇİZELGESİ

**1651** Thomas Hobbes *Leviathan*

**17. yy sonları** Hoyrat Müzik

**1789-91** Jacques-Louis David *Tennis Court Oath*

**1789** Fransız Devrimi

**1792-4** Sans-culottizm

**1840** Edgar Allan Poe *The Man of the Crowd/ Kalabalıkların Adamı*

**1845** Friedrich Engels *The Condition of the Working Class in England/ İngiltere'de Emekçi Sınıfın Durumu*

**1848** Karl Marx, Friedrich Engels *The Communist Manifesto/ Komünist Manifesto*

**1853-1859** Georges- Eugene Haussmann'ın Paris planı

**1862** Victor Hugo *Les Misérables/ Sefiller*

**1871** (18 Mart- 28 Mayıs) Paris Komünü

**1871-2** Fyodor Dostoyevski *Demons/ Ecinniler*

**1871** Arthur Rimbaud (15 Mayıs'ta arkadaşı Paul Demeny'e yazdığı mektuptan) *I is Another/ Ben bir Başkasıdır*

**1872-5** James Abbott McNeill Whistler *Nocturne: Blue and Gold- Old Battersea Bridge*

**1872** Charles- Marie- Gustave Le Bon *Hayat: İnsan Fizyolojisi ve Onun Hijyen ve Tıpta Uygulanması*

**1895-6** Charles- Marie- Gustave Le Bon *Psychologie du Foules/ The Crowd: A Study of the Popular Mind/ Kitleler Psikolojisi*

**1889** James Ensor *Christ's Entry Into Brussels*

**1903** Ilya Yefimovich Repin *What freedom!*

**1909**'dan başlayarak Fütürist akım

**1917** Rusya'da Ekim Devrimi

**1923** Taylorist Bale

**1929** Dziga Vertov *Man with a Movie Camera/ Kameralı Adam*

**1930**'lar Rudolph von Laban *Labanotasyon sistemi*

**1935** Walter Benjamin *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction/ Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı*

**1933-1945** Almanya'da Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi'nin iktidarı

- 1947** Max Horkheimer, Theodor W. Adorno *Dialectic of Enlightenment/ Aydınlanmanın Diyalektiği*
- 1949-1960** Elias Canetti *Masse und Macht/ Crowds and Power/ Kitle ve İktidar*
- 1961** Paul-Michel Foucault *History of Madness / Deliliğin Tarihi*
- 1963** Siegfried Kracauer *The Mass Ornament/ Kitle süsü*
- 1968** olayları
- 1990**'lar Reclaim the Streets/ Sokakları Geri Al eylemleri, Palyaçopatistler
- 1995** Gulbenkian'da sosyal bilimleri yeniden tartışmak üzere komisyonun toplanması
- 1998** *People's Global Action net/ Küresel Halk Eylemi ağı*
- 1999** Seattle'da Dünya Ticaret Örgütü Protestoları
- 2000** Washington'da A16 Küreselleşme Karşıtı Hareket
- 2001** Beyaz Tulumlar'ın Barcelona'daki AB Zirvesine karşı eylemleri
- 2001** Quebec'te Amerika'nın Sürdürülebilir Kalkınmasına Karşı Protestolar
- 2001** Barcelona'da Afganistan Savaşına Karşı Protesto
- 2002-2003** yıllarındaki savaş karşıtı hareketlerde şenlikli/yaratıcı eylem biçimlerinin belirginleşmesi
- 2004** Sara Ahmed *The Cultural Politics of Emotion/ Duyguların Kültürel Politikası*
- 2004** Antonio Negri ve Michael Hardt *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire/ Çokluk İmparatorluk Çağında Savaş ve Demokrasi*
- 2008-2014** İspanya'da *Indignados/ Öfkeli hareketi*
- 2010** Arap Baharı
- 2011** *Occupy Wall Street/ Wall Street'i İşgal Et* dünya çapında 82 ülke, 951 kentte, yüzbinlerce insan sosyal adalet talebiyle *United for global change/ Küresel değişim için birlik* ismi altında meydanlara çıktı
- 2011** Judith Butler *Bodies in Alliance and the Politics of the Street/ Müttefik Bedenler ve Sokağın Siyaseti*
- 2016** Stavros Stavrides *Common Space: The City as Commons/ Müşterek Mekân: Müşterekler Olarak Şehir*
- 2018** Fransa'da *Gilets Jaunes protests/ Yellow Vests Movement/ Sarı Yelekliler*
- 2018**'den başlayarak Greta Thunberg'in *#fridaysforfuture* çağrısı ile okul boykotu yapan *Youth for Climate/ İklim için Gençlik*

## RESİMLER LİSTESİ

**Resim 1:** Derya Ülker, “Serial 1”, 70x50 cm., kağıt üzerine baskı ve mürekkep, 2008.

**Resim 2:** Rembrandt va Rijn, “The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp”, 169,5x216,5 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1632, Rijkmuseum Amsterdam.

**Kaynak:**

<http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRmlsZTpSZW1icmFuZHRfLV9UaGVfQW5hdG9teV9MZXNzb25fb2ZfRHJfTmljb2xhZXNfVHVscC5qcGc> (08.02.2019)

**Resim 3:** Yüksel Arslan, “Arture 167, Kapital XVI (Özel Mülkiyet)”, 59x99 cm., karışık teknik, 1972, Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu

**Kaynak:** <http://homur.blogspot.com/2018/04/yuksel-arslani-anarken.html> (20.05.2019)

**Resim 4:** Gustave Courbet, “The Painter’s Atelier”, 361x598 cm., oil on canvas, 1855, Mus”e d’Orsay, Paris.

**Kaynak:**

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Courbet\\_LAtelier\\_du\\_peintre.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Courbet_LAtelier_du_peintre.jpg) (20.05.2019)

**Resim 5:** Peter Paul Rubens, “Çarmıhın Taşınması” veya Aziz Ponitus’un gravürü, 61.3x45.9 cm., gravür, 1632, Harvard Art Museum.

**Kaynak:** <https://www.harvardartmuseums.org/art/279543> (13.06.2018)

**Resim 6:** Rembrandt van Rijn, “Meryem’in Ölümü”, 41,1x31,2 cm., gravür, 1639, Musée des beaux-arts du Canada.

**Kaynak:**

<http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRmlsZTpMYV9Nb3J0X2RlX2xhX1ZpZXJnZV8tX1JlbWJyYW5kdC5qcGc> (14.06.2018)

**Resim 7:** Albrecht Dürer, “The Death of Virgin”, 44x30 cm., ahşap baskı, 1511, The Met Museum, New York.

**Kaynak:** <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/388140> (20.05.2019)

**Resim 8:** Hieronymus Bosch, “Karnaval Eğlenceleri”, 29,5x20 cm., çizim, tarihi bilinmiyor, Albertina Müzesi, Viyana.

**Kaynak:** WÖLFFLIN, Heinrich (2015), Sanat Tarihinin Temel Kavramları, Çev: Ahmet Cemal, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

**Resim 9:** Derya Ülker, “Form Follows the Function/ Biçim İşlevi Takip eder”, 80x100 cm., tuval üzerine akrilik boya ve kağıt, 2015.

**Resim 10:** Derya Ülker, “E-enerji”, 116x140 cm., tuval üzerine akrilik boya, 2015.

**Resim 11:** Derya Ülker, “Deli Işığı”, 140x175 cm., tuval üzerine akrilik boya, 2012.

**Resim 12:** Erdem Gündüz, Duran Adam, 2013, fotoğraf karesi.

**Kaynak:** BARBER, Stephen (2014), Performance Projections Film and Body in Aciton, Reaktion Books, Glasgow.

**Resim 13:** Josephine Meckseper, İsimli, 2005.

**Kaynak:** [https://www.researchgate.net/figure/Josephine-Mecksepers-untitled-The-work-is-part-of-a-series-of-photographs-of-street\\_fig1\\_305730132](https://www.researchgate.net/figure/Josephine-Mecksepers-untitled-The-work-is-part-of-a-series-of-photographs-of-street_fig1_305730132) (20.05.2019)

**Resim 14:** Derya Ülker, “Filo”, 140x200 cm., tuval üzerine akrilik boya, 2012.

**Resim 15:** Georgi Anatoliévitch Zelma, “Red Army Detachment Passing the Lenin Mausoleum”, 15,4x21,3 cm., photograph, 1933, Met Museum, New York.

**Kaynak:** <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1996.241/> (01.06.2019)

**Resim 16:** Ferhat Özgür, 2010, 3 kanallı video enstalasyon, Cer Modern'deki sergiden görünüm, Ankara

**Kaynak:** <https://www.ferhatozgur.com/that-day> (20.04.2019)

**Resim 17:** Janet Cardiff, “The Forty Part Motet (A reworking of “Spem in Alium”, by Thomas Tallis 1556), 2001, The Museum of Modern Art, New York.

**Kaynak:** <https://www.visualcarlow.ie/exhibitions/info/the-forty-part-motet-a-reworking-of-spem-in-alium-by-thomas-tallis-1573> (20.05.2019)

**Resim 18:** Ambrogio Lorenzetti, “Allegory of the Good Government”, fresk, 1338-1340, Palazzo Pubblico (Salon of Nine or Council Room), Siena.

**Kaynak:** <https://www.wikiart.org/en/ambrogio-lorenzetti> (16.06.2018)

**Resim 19:** Ambrogio Lorenzetti, “Allegory of the Bad Government”, fresk, 1338-1340, Palazzo Pubblico (Salon of Nine or Council Room), Siena.

**Kaynak:**

<http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRmlsZTpMb3JlbnpldHRpX2FtYnJvZ2l2X2JhZlF9nb3Zlcm4uX2RldC5qcGc> (16.06.2018)

**Resim 20:** Jacques- Louis David, “Tennis Court Oath”, 66x101,2 cm., tamamlanmamış eskiz, 1791, Musée National du Château, Paris.

**Kaynak:**

<http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRmlsZTpMZV9TZXJtZW50X2R1X0pldV9kZV9wYXVtZS5qcGc> (14.06.2018)

**Resim 21:** Derya Ülker, “Kadın Meselesi”, 48x72 cm., tuval üzerine karışık teknik, 2018.

**Resim 22:** Alfredo Jaar, “Gutete Emerita’nın Gözleri”, 550.5 × 363.2 × 91.4 cm , 100.000 slide’den oluşan ışıklı masa içinde enstalasyon, büyüteçler ve aydınlatılmış yazılar, 1996, Kentucky, Speed Art Museum.

**Kaynak:** <https://www.mfah.org/art/detail/66608> (20.05.2019)

**Resim 23:** Alfredo Jaar, “Gutete Emerita’nın Gözleri”, 64,8x118,7x13,3 cm., 100.000 slide’den oluşan ışıklı masa içinde enstalasyon, büyüteçler ve aydınlatılmış yazılar, 1996, Kentucky, Speed Art Museum.

**Kaynak:** <https://www.speedmuseum.org/collections/the-eyes-of-gutete-emerita/> (20.05.2019)

**Resim 24:** Yaratıcı Direktör: Matt Pyke, Mike Hughes Animasyon: Chris Perry Ses Tasarımcısı: Simon Pyke (Freefarm) Kıdemli Yapımcı: Greg Povey, “Kabileler/ Tibes”, Tek kanallı animasyon video, stereo ses, 2018, Borusan Çağdaş Sanat Koleksiyonu.

**Kaynak:** Fotoğraf sergide çekilmiştir. (09.02.209)

**Resim 25:** Claude Monet, “Saman Yığınları. Yaz sonu. Sabah.”, 60,5x100,8 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1891, Musée d’Orsay, Paris.

**Kaynak:**

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Claude\\_Monet.\\_Haystack.\\_End\\_of\\_the\\_Summer.\\_Morning.\\_1891.\\_Oil\\_on\\_canvas.\\_Louvre,\\_Paris,\\_France.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Claude_Monet._Haystack._End_of_the_Summer._Morning._1891._Oil_on_canvas._Louvre,_Paris,_France.jpg) (20.05.2019)

**Resim 26:** Doris Salcedo, Untitled, iki bina arasına yerleştirme, 2003, İstanbul.

**Kaynak:** <https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/untitled-istanbul/> (16.02.2019)

**Resim 27:** Eduard Manet, “The Barricade”, 46,40x33,10 cm., kâğıt üzerine mürekkep ve suluboya, 1871, The Willam A. Whitaker Foundation Art Fund, Ackland Art Museum, the University of North Carolina at Chapel Hill.

**Kaynak:** <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/34179/la-barricade> (20.05.2019)

**Resim 28:** Spencer Tunick, “Mexico City 3”, 180, 34x226,7 cm., enstalasyon fotoğraf pigment baskı, 2007.

**Kaynak:** <https://www.spencertunick.com/installations/selected-works-2-/view/387255/2/387265> (22.04.2019)

**Resim 29:** Frans Florins, “The Fall of The Rebel Angels”, 308x220 cm., oil on panel, 1554, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerp.

**Kaynak:** [https://www.wga.hu/html\\_m/f/floris/frans/rebellio.html](https://www.wga.hu/html_m/f/floris/frans/rebellio.html) (22.04.2019)

**Resim 30:** Bernard Réquichot, “Fetagrnom”, 67x128, Fragments d’illustrarions collés sur bois, 1961.

**Kaynak:** <http://www.bernard-requichot.org/Papiers/index.html> (22.04.2019)

**Resim 31:** Hieronymus Bosch, “The Temptation of Saint Athony”, 131,5x119 cm., oil on oak, circa 1500, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbon.

**Kaynak:**

<http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRmlsZTpKZXJvZW5fQm9zY2hfKGNhLl8xNDUwLTE1MTYpXy1fRGVfdmVyem9la2luZ192YW5fZGVfaGVpbGlnZV9BbnRvbml1c18oY2EuMTUwMCIfLV9MaXNzYWJvbl9NdXNldV9OYWNPb25hbF9kZV9BcnRlX0FudGlnYV8xOS0xMC0yMDEwXzE2LTlxLTMxLmpwZw> (22,04.2019)

**Resim 32:** Francisco de Goya y Lucientes, “Los Caprichos (Kapriçyolar Serisi) No:43, El Sueño De La Razon Produce Monstruos (Aklın Uykusu Canavarlar Yaradır)”, 21.5x15 cm, gravür baskı, 1797, Özel Koleksiyon, Brooklyn Müzesi.

**Kaynak:** <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/47187> (20.05.2019)

**Resim 33:** James Ensor, “Christ’s Entry Into Brussels in 1889”, 252x430cm., Tuval üzerine yağlıboya. 1889, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

**Kaynak:** <http://www.getty.edu/art/collection/objects/811/james-ensor-christ's-entry-into-brussels-in-1889-belgian-1888/> (20.06.2019)

**Resim 34:** İlya Repin, “What Freedom!”, 179x284,5 cm., oil on canvas, 1903, The State Russian Museum, Saint Petersburg.

**Kaynak:** [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ilya\\_Repin-What\\_freedom!.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ilya_Repin-What_freedom!.jpg) (20.05.2019)

**Resim 35:** Edward Munch, “Spring Day on Karl Johan”, 80x100 cm., oil on canvas, Billedgalleri, Bergen.

**Kaynak:** <https://www.edvardmunch.org/spring-day-on-karl-johan-street.jsp> (20.05.2019)



**Resim 36:** Edward Munch, “Evening on Karl Johan Street”, 84,5x121 cm., oil on canvas, Rasmus Meyer Collection, Bergen.

**Kaynak:** <https://www.edvardmunch.org/evening-on-karl-johan-street.jsp> (20.05.2019)

**Resim 37:** Derya Ülker, “Stream/ Sel”, 140x175 cm., tuval üzerine akrilik boya, 2013.

**Resim 38:** Sharon Hayes, “Parole”, dimensions variable, Birch veneer plywood, black carpet, acoustic foam, 8 speakers, LCD monitors, projector, projector stand, and rear projection screen, 2010, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

**Kaynak:** <https://whitney.org/exhibitions/2010-biennial/Sharon-Hayes> (20.05.2019)

**Resim 39:** Derya Ülker, “Siluetler”, 140x116 cm., tuval üzerine akrilik boya, 2015.

**Resim 40:** William Powhida and Jade Townsend, “The War of All Against All”, 12,70x22,86 cm., graphite on vellum, 2012, Poulsen Gallery, Copenhagen.

**Kaynak:** <https://powhida.tumblr.com/post/36376489461/a-war-of-all-against-all-william-powhida-and-jade> (24.04.2019)

**Resim 41:** Dustin Yellin, “Migration in Four Parts” panel D, 157,48x238,76x43,18 cm., glass, collage, acrylic, resin, steel, 2017.

**Kaynak:** <https://www.thegeorgiareview.com/posts/a-constant-state-of-migration/> (26.04.2019)

**Resim 42:** Dustin Yellin, “Psychogeography” 95, 182, 24x68,58x40 cm., glass, collage, acrylic, resin, 2016.

**Kaynak:** <https://www.thegeorgiareview.com/posts/a-constant-state-of-migration/> (26.04.2019)

**Resim 43:** Derya Ülker, “All Rise-2”, 15x 50x15 cm., kesilmiş katlanmış kağıt, led ışık ve pleksiglas kutu, 2018.

**Resim 44:** Derya Ülker, “All Rise-2”, 15x 50x15 cm., kesilmiş katlanmış kağıt, led ışık ve pleksiglas kutu, 2018.

**Resim 45:** Giotto di Bondone, “Lamentation”, 200x185 cm., fresk, 1305-1306, Scrovegni Chapel, Padua.

**Kaynak:**

<http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRmlsZTpHaW90dG9fLV9TY3JvdmVnbmlfLV8tMzYtXy1fTGFTZW50YXRpb25fKFRoZV9Nb3Vybm1uZ19vZl9DaHJpc3QpX2Fkai5qcGc> (24.04.2019)

**Resim 46:** Saul Steinberg, “Graph paper building”, 30,2x22,1 cm., collage and ink on paper, 1950.

**Kaynak:** [http://www.artnet.com/artists/saul-steinberg/graph-paper-building-kgucOcVpbgQA\\_Ix5nLDV5w2](http://www.artnet.com/artists/saul-steinberg/graph-paper-building-kgucOcVpbgQA_Ix5nLDV5w2) (20.05.2019)

**Resim 47:** Piet Mondrian, “Broadway Boogie Woogie”, 127x127 cm., oil on canvas, 1942-1943, Museum of Modern Art, New York.

**Kaynak:** <https://www.moma.org/collection/works/78682> (20.05.2019)

**Resim 48:** Herring illüzyonu

**Kaynak:** ARHEIM, Rudolf (1997), **Art and Visual Perception**, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London.

**Resim 49:** Théodore Géricault, “The Epsom Derby”, 92x122 cm., oil on canvas, Musée du Louvre, Paris.

**Kaynak:** [https://www.wga.hu/html\\_m/g/gericaul/1/111geric.html](https://www.wga.hu/html_m/g/gericaul/1/111geric.html)

**Resim 50:** Aedward Muybridge, Animal Locomotion (Jockey on a Galloping Horse), Plate 262, 1887

**Kaynak:** <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-eadweard-muybridge-moving-image> (20.05.2019)

**Resim 51:** William Cubert, A photograph of the “Discus Thrower”.

**Kaynak:** SAUSMAREZ, Maurice de (1976), **Basic Design: The Dynamics of Visual Form**, Studio Vista, London.

**Resim 52:** El Lissitzky, “Runner in the City”, 13,1x12,8 cm., gelatin silver print, 1926, The Met Museum, New York.

**Kaynak:** <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/265543> (01.06.2019)

**Resim 53:** Şekiller

**Kaynak:** ARNHEIM, Rudolf (1997), **Art and Visual Perception**, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London. (Sf 433)

**Resim 54:** Hans Tahoma, Illustraton form Quickborn

**Kaynak:** ARNHEIM, Rudolf (1997), **Art and Visual Perception**, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London. (Sf 422)

**Resim 55:** Marc Chagall, “Over the Town”, 45x56 cm., oil on canvas, 1918, Tretyakov Gallery, Moscow.

**Kaynak:** <https://www.wikiart.org/en/marc-chagall/over-the-town-1918> (2005.2019)

**Resim 56:** Derya Ülker, “Tefrika 2”, 116x89 cm., tuval üzerine akrilik boya, 2012.

**Resim 57:** Umberto Boccioni, “The Street Enters the House”, 100x100,6 cm., oil on canvas, 1911, Sprengel Museum, Hanover.

**Kaynak:**

<http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRmlsZTpCb2NjaW9uaV9UaGVfU3RyZWV0X0VudGVyc19UaGVfSG91c2UuanBn> (20.05.2019)

**Resim 58:** Derya Ülker, “Sahne- 1920 Meyerhold Tiyatrosu’ndan Yorum”, 140x116 cm., tuval üzerine akrilik boya, 2012.

**Resim 59:** Derya Ülker, “Sahne- 1920 Meyerhold Tiyatrosu’ndan Yorum için Eskiz”, 80x100 cm., tuval üzerine akrilik boya ve kuru kalem, 2008.

**Resim 60:** Piet Mondrian, “The Grey Tree”, 78,5x107,5 cm., oil on canvas, 1911, Gemeentemuseum Den Haag, The Hague.

**Kaynak:** <https://www.piet-mondrian.org/the-gray-tree.jsp> (16.04.2019)

**Resim 61:** Cy Twombly, Untitled, 48,2x63,5 cm., wax crayon, gouache and colored pencil on paper, 1954, Museum of Modern Art, New York.

**Kaynak:** <https://gagosian.com/artists/cy-twombly/> (20.05.2019)

**Resim 62:** Maya Deren, “At Land”, 16 mm film transferred to video, black-and-white, silent, 15 min. 1944, Whitney Museum of American Art, New York.

**Kaynak:** <https://www.em-arts.org/en/independent-films/at-land> (20.05.2018)

**Resim 63:** Annibale Carracci, “Domine quo vadis?”, 77,4x56,3 cm., oil on panel, 1601-1602, National Gallery, London.

**Kaynak:** [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Annibale\\_Carracci\\_-\\_Domine\\_quo\\_vadis%3F\\_-\\_WGA04444.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Annibale_Carracci_-_Domine_quo_vadis%3F_-_WGA04444.jpg) (20.05.2019)

**Resim 64:** Derya Ülker, “Tenteler”, 150x170 cm., tuval üzerine akrilik boya, 2016.

**Resim 65:** Abidin Dino, “Mayıs 1968 desenleri”nden, 75x55 cm., kağıt üzerine mürekkep, 1968.

**Kaynak:** [http://www.artnet.com/artists/abidin-dino/mayis-1968-desenlerinden-0VqabonkJ-\\_yZC9sj5xTeA2](http://www.artnet.com/artists/abidin-dino/mayis-1968-desenlerinden-0VqabonkJ-_yZC9sj5xTeA2) (20.05.2019)

**Resim 66:** Derya Ülker, "Zaman Ayrılıyor", 80x100 cm., tuval üzerine kağıt ve akrilik boya, 2014.

**Resim 67:** Gruplanmış noktalar.

**Kaynak:** SAUSMAREZ, Maurice de (1976), **Basic Design: The Dynamics of Visual Form**, Studio Vista, London. (s.21)

**Resim 68:** Derya Ülker, “Kentsoylu I”, 100x80 cm, tuval üzerine karışık teknik, 2010.

**Resim 69:** James Abbott McNeill Whistler, “Nocturne: Blue and Silver- Chelsea”, 50x60,8 cm., oil on panel, 1871, Tate, London.

**Kaynak:** <https://www.tate.org.uk/art/artworks/whistler-nocturne-blue-and-silver-chelsea-t01571> (16.02.2019)

**Resim 70:** James Abbott McNeill Whistler, “Nocturne: Blue and Gold- Old Battersea Bridge”, 68,3x51,2 cm., oil on canvas, 1872-75, Tate, London.

**Kaynak:** <https://www.tate.org.uk/art/artworks/whistler-nocturne-blue-and-gold-old-battersea-bridge-n01959> (16.02.2019)

**Resim 71:** Derya Ülker, İsimli, 130x160 cm., tuval üzerine akrilik boya, 2015.

**Resim 72:** Derya Ülker, İsimli, 130x160 cm., tuval üzerine akrilik boya, 2015.

**Resim 73:** Alfredo Jaar, “The Fire Next Time”, twenty-two light boxes with black and white transparencies, 1989, The High Museum of Art, Atlanta.

**Kaynak:** <http://kunstforum.as/2013/08/alfredo-jaar-at-the-high-museum-of-art-atlanta/> (16.02.2019)

**Resim 74:** Derya Ülker, “Gri kompozisyon-diptyk”, 10x20 cm., mdf üzerine akrilik boya, 2015.

**Resim 75:** Derya Ülker, "House of the Rising Sun", 116x140 cm., tuval üzerine akrilik boya, 2012.

**Resim 76:** Gustave Caillebotte, “Paris Street; Rainy Day”, 212,2x276,2 cm., oil on canvas, Art Institute of Chicago, Chicago.

**Kaynak:**

<http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRmlsZTpHdXN0YXZlX0NhaWxsZWJvdHRlXy1fUGFyaXNfU3RyZWV0O19SYWlueV9EYXlflV9Hb29nbGVfQXJ0X1Byb2plY3QuanBn> (20.05.2019)

**Resim 77:** Hale Tenger, “Borders/Border”, 2- channel video installation, loop, 1999, Green Art Gallery, Dubai.

**Kaynak:** <http://www.gagallery.com/artists/hale-tenger/works> (20.05.2018)

**Resim 78:** Filippo Palizzi, “15 Mayıs 1848 Barikatı”.

**Kaynak:** Devrimler ve Kültür Tarihi Ansiklopedisi, Gelişim Yayınları, 1975, İstanbul. (s.185)

**Resim 79:** Camille Pissarro, “Boulevard Montmartre”, 74x92,8 cm., oil on canvas, 1897, Hermitage Museum, St. Petersburg.

**Kaynak:** [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Camille\\_Pissarro\\_-\\_Boulevard\\_Montmartre\\_-\\_Eremitage.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Camille_Pissarro_-_Boulevard_Montmartre_-_Eremitage.jpg) (20.05.2019)

**Resim 80:** Vladimirov Javacheff Christo and Marie Denat Jaanne-Claude , “Wrapped Reichstag”, 1995, Berlin.

**Kaynak:** <https://fineartmultiple.com/blog/christo-jeanne-claude-editioned-works/> (20.05.2019)

**Resim 81:** Fernando Traverso, “Bici”, stencil on wall, about 2000, one of the 350 in various cities.

**Kaynak:**

<http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRmVybmluFuZG9fVHJhdmVyc28nc19CaWNpcw> (20.08.2019)

**Resim 82:** Sergev Eisenstein, “Potemkin Zırhlısı” filminden 3 kare, “Bir aslan heykelinin Odessa bombalanırken ayaklanma hali”

**Kaynak:** BAKER, Ulus (2014), **Sanat ve Arzu**, İletişim Yayınları, İstanbul. sf 247.

**Resim 83:** Derya Ülker, “Körlük-Blindness”, 60x100cm., tuval üzerine akrilik boya, 2016.

**Resim 84:** David Hockney, “Pearblossom Highway”, 181,6x271,8 cm., chromogenic print, 1986, The J. Paul Getty Museum, California.

**Kaynak:** <http://www.getty.edu/art/collection/objects/105374/david-hockney-pearblossom-hwy-11-18th-april-1986-2-british-april-11-18-1986/> (20.04.2019)

**Resim 85:** Ellen Gallagher, “Exelento”, 243,84x487,68 cm., ink, paper, plasticine and resin on canvas, 2004, The Broad, Los Angeles.

**Kaynak:** <https://www.thebroad.org/art/ellen-gallagher/exelento> (20.04.2019)

**Resim 86:** Gustave Courbet, “Bonjour, Monsieur Courbet”, 132x150,5 cm., oil on canvas, 1854, Fabre Museum, Montpellier.

**Kaynak:**

<http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRmlsZTphdXN0YXZlX0NvdXJiZXRfLV9Cb25qb3VyX01vbnNpZXVyX0NvdXJiZXRfLV9NdXMIQzMIQTlIX0ZhYnJlLmpwZw> (20.05.2019)

**Resim 87:** Derya Ülker, "Sistem", 24,5x20 cm., gravür, 2015.

**Resim 88:** Derya Ülker, "Flamalar", 10x19cm., kağıt üzerine keçeli ve kurşun kalem ile desen, 2016

**Resim 89:** İvan Kluin, "Female Model", 26,67x21,59 cm., pencil on paper, 1914, The Museum of Modern Art, New York.

**Kaynak:** [https://www.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_328\\_300063008.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_328_300063008.pdf) (20.04.2019)

**Resim 90:** Taylorist Bale: Folies Bergère'in Londra Temsili, 1923.

**Kaynak:** ARTUN, Ali (2015) **Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi Estetik Modernizmin Tasfiyesi**, İletişim Yayınları, İstanbul. (sf. 118)

**Resim 91:** Erdal İnci, "Stumblers", video, 2015.

**Kaynak:** <http://blokartspace.com/tr/2015/11/17/erdal-inci/> (16.04.2019)

**Resim 92:** George Wesley Bellows, "Business Men's Class", 40,6x60,2 cm., lithograph on wove paper, Brooklyn Museum, Brooklyn.

**Kaynak:** <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/1224> (01.06.2019)

**Resim 93:** Eric Drooker, "Music Vs. Police", 2000.

**Kaynak:** KURYEL, Aylin – FIRAT, Begüm Özden (2015), **Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik**, İletişim Yayınları, İstanbul.

**Resim 94:** Oliver Ressler, "There Is Not A Flag", LED ışık kutusu, 184,4 x 72,2 cm., 2014 Fotoğrafi sanatçı çekmiştir.

**Kaynak:** [www.ressler.at](http://www.ressler.at) (10.05.2019)

**Resim 95:** Isaak Brodsky, "Lenin at Putilov Factory at May 1917", 280x555 cm., oil on canvas, 1929, State Historical Museum, Moscow.

**Kaynak:** [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Isaak\\_Brodsky\\_putilov.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Isaak_Brodsky_putilov.jpg) (01.06.2019)

**Resim 96:** Hakan Gürsoytrak, "Meydan", 220x495 cm., Tuval Üzerine Yağlıboya, 2014.

**Kaynak:** <http://www.gursoytrak.com/sergiler/meydan/> (01.06.2019)

**Resim 97:** London anti-war protest banners institute for policy studies. New power in the street.

**Kaynak:** [https://ips-dc.org/february\\_15\\_2003\\_the\\_day\\_the\\_world\\_said\\_no\\_to\\_war/](https://ips-dc.org/february_15_2003_the_day_the_world_said_no_to_war/)

(20.05.2019)

**Resim 98:** Francis Alys, “Zocalo”, Single screen DVD projection with soundtrack, dimensions variable, 12 hour duration Edition of 4, 1999.

**Kaynak:** <https://www.davidzwirner.com/artists/francis-aly/survey> (19.12.2018)

**Resim 99:** Derya Ülker, “Zaman ayrılıyor ve Figürler Uçuyor”, 80x100 cm., tuval üzerine karışık teknik, 2015.

**Resim 100-101-102:** Derya Ülker, “Anı(t) I-II-III”, 20x27cm., kağıt üzerine karışık teknik, 2017

**Resim 103:** Derya Ülker, “Ters Adam/ Progress Trap”, 140x116 cm., tuval üzerine akrilik boya, 2014.

**Resim 104:** Derya Ülker, “Küçük Şeyler 5/ Göç”, 20x20 cm., tuval üzerine akrilik boya, 2016.

**Resim 105:** Derya Ülker, Figürlü Kompozisyon -1, 20x20cm., mdf üzerine akrilik boya, 2016

**Resim 106:** Derya Ülker, “Endemik”, 30x30 cm., tuval üzerine akrilik boya, 2017.

**Resim 107:** Derya Ülker, “Something Spatial”, 30x40 cm., serigrafi, 2015.

**Resim 108:** Derya Ülker , “Sultanahmet”, 60x80 cm, tuval üzerine kolay ve akrilik boya, 2014.

**Resim 109:** Edouard Manet, “At the Races”, 25,4x14,6 cm., oil on wood, 1875, Permanent Collection National Gallery of Art, Washington, D.C.

**Kaynak:** <https://www.wikiart.org/en/edouard-manet/at-the-races-1875> (20.05.2019)

**Resim 110:** William Powell Frith, “The Derby Day”, 101,6x223,5 cm., oil on canvas, 1856-8, Tate , London.

**Kaynak:** <https://www.tate.org.uk/art/artworks/frith-the-derby-day-n00615> (20.05.2019)

**Resim 111:** Derya Ülker, “Gri kompozisyon-diptik II”, 116x116 cm., tuval üzerine akrilik boya, 2015.

**Resim 112:** Pieter Bruegel the Elder, “The Peasant Wedding”, 114x164 cm., oil on panel, 1566-69, Kunsthistorisches Museum, Vienna.

**Kaynak:**

<http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvVGhlX1BlYXNhbnRfV2VkZGluZw> (20.05.2019)

**Resim 113:** Derya Ülker, “Irmak/ Siddhartha”, 89x116 cm, tuval üzerine akrilik boya, 2016.

**Resim 114:** Albrecht Altdorfer, “The Battle Alexander at Issus”, 158,4x120,3 cm., oil on panel, 1529, Alte Pinakothek, Munich.

**Kaynak:**

<http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvVGhlX0JhdHRsZV9vZl9BbGV4YW5kZXJfYXRfSfXNzdXM> (20.05.2019)

**Resim 115:** Pieter Bruegel, “The Procesion to Calvary”, 124x170 cm., oil on oak, 1564, Kunsthistorisches Museum, Vienna.

**Kaynak:**

<http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRmlsZTpQaWV0ZXJfQnJlZWdlbF9kLl8lQzMIODQuXzAwNy5qcGc> (20.05.2019)

**Resim 116:** Derya Ülker, "Tefrika 3-Eski Galata", 140x100, tuval üzerine akrilik boya, 2012.

**Resim 117:** Derya Ülker, “Sarı Sayfalar”, 160x120cm., tuval üzerine yağlıboya, 2009.

**Resim 118:** Derya Ülker, “Tefrika 1",140x200, tuval üzerine akrilik boya, 2012.

**Resim 119:** Derya Ülker, “Emek”, 116x89 cm., tuval üzerine akrilik boya, 2015.

**Resim 120:** Aelbert Cuyp, “Herd of Sheep at Pasture”, 49,3x74,3 cm., oil on oak, 1645-1655, Stadel Museum, Frankfurt.

**Kaynak:**

<http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRmlsZTpDdXlwXy1fU2NoYWZoZXJkZV9hdWZfZGVyX1dlaWRlXy1fU3QlQzMIQTRkZWwuanBn> (16.02.2019)

**Resim 121:** Derya Ülker, "Geziden kareye", 58x58, Tuval üzerine Akrilik Boya, 2015.



**Resim 122:** Pieter Bruegel, “The Wedding Dance in the Open Air”, 119x157 cm., oil on panel, 1566, Detroit Institute of Arts, Detroit.

**Kaynak:**

<http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly91bi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRmlsZTpQaWV0ZXJfQnJlZWdlbF9kZV9PdWRlXy1fRGVfYnJ1aWxvZnRfZGFuc18oRGV0cm9pdCkuanBn> (16.02.2019)

**Resim 123:** Derya Ülker, "Müsvedde", 140x175cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2012.

**Resim 124:** Derya Ülker, “Sinerji- 3”, 10x10cm., mdf üzerine karışık teknik, 2016.

**Resim 125:** Gülsün Karamustafa, “Kuryeler”, 1991.

**Kaynak:** <https://saltonline.org/tr/664/atolye-ipucu-gulsun-karamustafa> (20.05.2019)

**Resim 126:** Liman gümrüğünde x-ışını görüntüsü, The Guardian, 12 Ekim 2005.

**Kaynak:** SAYBAŞILI, Nermin (2011), **Sınırlar ve Hayaletler Görsel Kültürde Göç Hareketleri**, Çev: Bülent Doğan, Metis Yayınları, İstanbul. (s. 243)

**Resim 127:** Mona Hatoum, “Every Door a Wall”, 200 cm. x variable length, inkjet print on viole, 2003.

**Kaynak:** <https://www.galleriacontinua.com/exhibitions/a-body-of-work-110> (16.04.2019)

**Resim 128-129:** Anita Groener, “The Past is a Foreign Country- Citizen”, installation, Butler Gallery, Kilkenny, Ireland 2016.

**Kaynak:** <https://www.anitagroener.com/work/citizen-2016> (16.04.2019)

**Resim 130:** Jackson Pollock, “Number 32”, 269 x 457,5 cm., Lackfarbe auf Leinwand, 1950, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.

**Kaynak:** <https://www.kunstsammlung.de/en/discover/collections/focuses/american-art-after-1945.html> (10.05.2019)

**Resim 131:** Julie Mehretu, “Empirical Construction, İstanbul”, 304,8x457,2 cm., acrylic and ink on canvas, 2003.

**Kaynak:** <https://www.moma.org/collection/works/91778> (10.05.2019)

**Resim 132:** Dziga Vertov, *Man With a Movie Camera*, 1929.

**Kaynak:** <https://cinematicfilmblog.com/2013/09/04/man-with-a-movie-camera/> (20.05.2019)

## 1. GİRİŞ

### 1.1. Çalışmanın Amacı

Edebi bir metinden farklı olarak bilimsel bir metinden nesnel olması beklenir. Böylece metin farklı görüşlere yer açacak, diğer metinlerle ilişkilenebilir. Bu ilişki, eski felsefi metinlerdeki diyalojik anlatımdan hatırlanacaktır: bir görüş, soru cevap yöntemiyle geliştirilir, farklı yönleriyle ele alınır. Akademik çalışmalar belli bir çerçeveyi tarayarak, o alanı kapsamak ve alana yeni bir katkı sunmak amacındadırlar. Denilebilir ki akademik metin kendi kendine konuşur, kendini açar, sorular sorup farklı cevaplar arar ve onlardan yine sorular üretmeye çalışır.

İnsan çokluklarının resmi, grup portre veya peyzaj içerisindeki insan figürleri kadar çok kabul görmüş ve üzerinde durulmuş bir konu değildir. Grup portre dendiğinde akla gelen modelin aksine çokluğun resmi denince bir görsel karşılık anımsamak güçtür. Bu güçlüğüün sebebi, dönemlere göre çokluğun ve çokluğun hareketine dair imgelerin oldukça değişken özellikler sergilemesi olabilir. Çoklukları konu alan resimlerin yapıldığı dönemin anlayışının imgeleri etkilediği söylenebilir mi? Görme reformları ve düşünce alanındaki değişimler çokluklara bakışı ve onun resmini nasıl etkiler? Bu çalışmada bu sorulardan hareketle çoklukların niteliklerinin ve niteliklerine bağlı olan hareketlerinin tarih içerisinde nasıl değiştiği ele alınmıştır.

Çalışmanın amacı, tarihsel okuma yapmak değil, imgelerin değişimini tartışmaya açmak olduğundan yoğun toplumsal olayların yaşandığı, toplumu değiştirme arzusuyla kalabalıkların görünür hale gelmelerinin miladı olan demokrasi hareketlerinin başladığı, aynı zamanda çoklukları oluşturan tekilliklerin, yani insanın, vatandaşın tanımının yapılmaya çalışıldığı döneme odaklanılmıştır. Bu dönüşümün, çokluğun temsilini nasıl etkilediğini görmek için sanat tarihinden belli eserler incelenmiştir.

Örnekler, özellikle kalabalık, kitle ve çokluk ekseninde değişim gösteren insan çokluklarına ışık tutabilecek metinlerle karşılaştırmalı olarak ele alınabilecek eserlerden seçilmiştir. Yazarak düşünmek, eserler ve diğer eserlerle ilişkileri üzerinden sorular üretmek amacı güdülmüştür.

Bu eser metni, arzu eden, yaşama dahil olmaya veya onu dönüştürmeye aday hareket halindeki çoklukların, farklı görünüm ve isimlerle, imgeler üretmesindeki kuramsal önemi ortaya koymayı amaçlar.

## 1.2. Çalışmanın Kapsamı

Bu eser metninin kapsamı, sanat ve sosyal bilimler alanlarının ortak ilgi gösterdiği “kalabalıklar” konusu itibariyle geniştir. Öncelikle iki alanın nasıl birlikte çalışabileceği düşünülmüş, daha sonra kabaca kalabalıklar olarak değinilen öznenin niteliğine, hareketine ve imgelerine eser örnekleriyle değinilmiştir.

Tezin ilk bölümünde sanat ve sosyal bilimler arasındaki ortak alana işaret edilerek estetik nesnelere toplumsal bağlarına değinilmiş, bu ortak alana ait metinlerdeki kavramların hangi çerçevede ele alınacağı belirlenmiş, sanat ve siyaset rejimine bağlı olarak biçimler gibi kalabalık, kitle ve çokluk kavramlarının geçirdiği dönüşüm, kitle ve birey ilişkisi ile ilgili yaklaşımlar, kitle kültürü ve sanatla bağlantılı olarak tartışılmıştır.

İkinci bölümde çokluk kavramını, sanat ve sosyal bilimler alanlarında farklı dönemlerde kazandığı anlam ve görünümle ele alan iki önemli yaklaşım açıklanmaya çalışılmıştır. Wölfflin’in birlik ve çokluk kavramı, resme bakan öznenin algısı temel alınarak sanat tarihinden eserlerle örneklenmiş; bu örneklerle eser metnine

konu resimler arasındaki ilişki irdelenmiştir. Sosyal bilimler alanındaki çokluk kavramı ise, düzenli ve düzensiz imgeler ortaya koyan çokluklar olarak iki ana başlık altında ele alınmıştır. Düzenli çokluklar, sürekliliği, arkasında bulunan sistemli bir gücü çağrıştırırken, düzensiz çokluklar bir merkezden yönetilmeyen veya çok merkezli, başına buyruk, süresi ve sınırları belirsiz, eylemleri öngörülemeyen bir yapı ortaya koyarlar. Bu nedenle iktidarlar, yönettikleri çoklukları ve onların hareketlerini, başka unsurların yanında beden politikalarıyla da kontrol altında tutmaya çalışırlar. Düzenli çokluklara koro, temsil edilen topluluklar ve kitle başlıklarında; düzensiz çokluklara ise kalabalıklar, canavarsı kalabalıklar, karnaval ve festival toplanmaları örnekleri ile değinilmiştir. Çokluğun yapısı ve tekillerin ilişkileri ile araştırma ağ kavramına genişleyerek, uzamı oluşturan hareketli ağları inceleyen metinlere, ağ toplumuna ve rizoma (köksapa) yer verilmiştir. Çoklukların dönemlere göre büründükleri bu yapıların estetik alana yansımalarına örnekler verilmiştir.

Çoklukların karakterini bir ölçüde, iktidarla ve diğer öznelerle karşılaşmaları belirler. Bu karşılaşmanın mekân ve koşulları çok çeşitlidir; kent uzamında olabileceği gibi sanal uzamda da olabilir. Bu metinde odaklanılan imgeler, kent meydanlarında veya mimari yapılar eşiğinde bir araya gelen bedenlerin oluşturduğu düzensiz çokluklardır. Bunların niteliklerini açıklayabilmek için üçüncü bölümde çoklukların ve onların içindeki tekilliklerin nerede ilişkilenebilecekleri sorusundan hareketle, mekân meselesine odaklanan tartışmalara yer verilmiştir. Çoklukları kontrol etmenin bir yolu olarak toplanma mekânına yapılan müdahaleler doğrultusunda çoklukların aldığı biçimler, sergiledikleri hareketler ve bu biçimler ile hareketlerin imgeleri araştırılmıştır. Tezahür sahası olarak kamusal alan, eşik mekânları, sokaktaki tekil ve çoklu bedenler, eser örnekleriyle birlikte ele alınmıştır.

Üçüncü bölümde resimde hareket kavramı, hareketin nasıl elde edileceği ve nasıl algılanacağı öncelikli olmak üzere incelenmiş; bu başlığın ardından hareketi görmeye öznellik meselesine yer verilmiş. Görsel dinamik, ritim ve kinestetik beden

imajına ayrı ara başlıklar altında değinilmiş, hareketin hissi aktarma kuvveti, *affect* olarak ele alınmıştır.

Dördüncü bölümde çokluklara özgü hareket olanaklarının neler olabileceği, zaman, mekân, beden/özne meseleleri merkeze alınarak; bu hareketin çözülen yeni toplumsal bedenlerde, ilişkilerde ve kent mekânı içerisinde nasıl evrimleştiği; öte yandan yeni toplumsal hareketlerin nasıl imgeler ürettiği sorularına değinilmiştir. Çoklukların hareketinin niteliğini anlayabilmek için eşik anı, aralık, performatif süreçler, oluş anı ve hamile an kavramlarına yer verilmiştir.

Son bölümde ise geçerli olan çokluğun resmine/imgelerine nasıl yeni bir öneri getirilebileceği, konu ile ilgili literatürün yoğunlaştığı yıllarda veya ona gönderme yapan sanat tarihindeki ve çağdaş sanattaki örneklerle birlikte ele alınmıştır.

## 1.2. Çalışmanın Yöntemi

Sosyal bilimlerin yapılanması üzerine hazırlanmış 1995 tarihli Gulbenkian Komisyonu raporları, sosyal bilimler arasında, 19. yüzyıl yaklaşımıyla belirlenmiş ayrımların geçerliliğini tartışmaya açmıştı. Raporlara göre, disiplinler kurumsallaşırken diğerlerinden, özellikle de kendilerine en yakın olan disiplinlerden nasıl ayrılacaklarını tanımlamak için epey çaba harcanmıştı<sup>1</sup>. Ancak tam olarak ayrılamadıkları gibi, disiplinler arasılık giderek daha da önem kazanmaktadır. Anayollardan ayrılarak bilgiye farklı alanlardan ulaşma niyetiyle aşındırılan patikalar, çalışmaları daha özgün kılmaktadır. Bu bilgiler doğrultusunda araştırma evreninin içinde sanat, felsefe, tarih alanlarında olduğu gibi sosyoloji, siyaset, iletişim teorileri, kent çalışmaları gibi alanlarda belli tartışmaları dile getiren metinlere yer verilmiştir.

<sup>1</sup> Gulbenkian Komisyonu Sosyal Bilimleri Açın Sosyal Bilimlerin Yeniden Yapılanması Üzerine Rapor, Çev. Şirin Tekeli, 35.

Bu disiplinlerin arasında büyük bir ayrım olduğu düşünülebilir, ancak bir kavramın izi sürülürken, alanları ayıran hattın ne denli ince olduğu görülecektir.

Bir mekânda yoğunlaşan insanlara ilişkin imgeler, bu toplanma ediminin o günkü anlayış çerçevesinde nasıl algılandığını ortaya koyar. Bu nedenle eser metninde, sanat kuramı ve sanat tarihi metinlerinin yanında, sosyolojinin yeni kültürel alanları kavrayan metinlerinden bazılarında da yer verilmiştir. Yeni kültürel alanlar, Judith Butler'ın *Müttefik Bedenler ve Sokağın Siyaseti*, Sara Ahmed'in *Duyguların Kültürel Politikası*, Antonio Negri ve Michael Hardt'ın *Çokluk İmparatorluk Çağında Savaş ve Demokrasi*, Caroline Levine'in *Biçimler Bütün, Ritim, Hiyerarşi, Ağ* metinleri ile açılan disiplinler arası bir mecraya işaret eder. Sözü edilen metinlere yer vermek, çokluk üzerine yazılan düşüncelerle sanat alanındaki çokluk imgelerinin karşılaştırılması ve kesişimlerinin okunabilmesi açısından önemlidir. Ancak bu metinde değinilen görseller ve resimler, çokluk ve toplumsal hareket kavramlarını açıklamak için kullanılmamış; aksine sosyal bilimlere ait bu kavramların, resimlerde ele alınan imgeleri anlamlandırmak için kullanması tercih edilmiştir. Aynı yaklaşım, edebiyat ve sinema alanından verilen örnekler için de uygulanmıştır.

Eser metni hazırlamanın zorluklarından biri, eserin kendisinin metin olmaması, metinler arası bir alandan esere doğru merkezileşen bir çalışma gerektirmesidir. Metnin yanı sıra yer verilen görsellerin biçimsel ve düşünsel olarak metne konu eserlerle ilişkilendirilmesi gerekmektedir. Bunu yaparken bağlantıları ortaya koymak, göndermeleri kurabilmek yeterlidir. Bu metinde kullanılan, çokluk, çeşit, geçiş, olanak, performatiflik, eşik, hamile an, dönüşüm, aralık, jest gibi sözcükler, katı sınırlamaları bertaraf etmekten yana olan, açık kavramlardır. Bu yaklaşıma uygun olarak, okuyucunun düşüncelerini kısıtlama ve belli bir bakış açısını yansıtmaya potansiyeli taşıyan metin içi görseller olabildiğince az kullanılmaya çalışılmıştır.

## 2. BİRİNCİ BÖLÜM: Kitle Kavramından Çokluk Kavramına Doğru Evrilen Tartışmaya Genel Bakış

Estetik nesnenin anlamını, deneyimden ayırmak ne kadar zorsa toplumsal bağlamından ayırmak da o kadar zordur. Üstelik toplumsal anlam da tıpkı kavramlar gibi zamana ve kültüre göre şekillenir. Sanatın, “dolaşımında olduğu ve tüketildiği toplumsal alanlar dışında bir anlama sahip olama[yacağı]” söyleyen Levine<sup>2</sup>, estetik nesnenin, maddi olarak biçimlendirilmesinin yanında ona yüklenen bilgi birikimi, deneyim, çağdaş norm ve tartışmalar ile de şekilleneceğini belirtir. Ona göre, okur ve yazarlar (sanatçılar ve alımlayıcılar) kendi birikimlerini estetik nesneye taşırlar. “Büyük olayın bireyleşmesi ve bireyin olaydaki perspektivizmi”<sup>3</sup> olarak Baker’in aktardığı bu durum, kişisel mesele ile çağın önemli meselelerinin titreşim haline sokulabileceğini gösterir. “Hangi büyük savaş, hangi büyük felaket, hangi büyük devrim aynı zamanda benim kişisel meselem değildir ki?”<sup>4</sup> Novalis’ten Baker’in aktardığı bu soru, romantiklerin olduğu kadar minör edebiyatın da çıkış noktasıdır.

Caroline Levine, sanat terminolojisinden alınan biçim, bütün, ritim, hiyerarşi ve ağ gibi kavramların siyasal, toplumsal, tarihsel bağlamlarına eğildiği kitabında, bu alanların birbirlerine hiç de yabancı olmadığını ortaya koyar. Sanat terimlerinin sosyal bilimlerle ilgili kimi durumları açıklarken kullanılması, ona göre disiplinlerin arasındaki sorunlu uçuruma dikkat çeker. Levine, bu terimler aracılığıyla sosyal bilimlerle sanatı bir ilişkisellik içinde yeniden tanımlar.

Çağın düşünüş biçimleri ile bireylerin yaşamı düzenleme faaliyetleri birbirinden ayrı görülmemelidir. Aynı zamanı ve mekânı paylaşan özneler, yaşam alanlarını düzenlerken kendi varlık koşullarını, eyleme güçlerini, sınırlarını da

<sup>2</sup> Caroline LEVINE, **Biçimler Bütün, Ritim, Hiyerarşi, Ağ**, Çev. Didem Dinçsoy, 49.

<sup>3</sup> Ulus BAKER, **Yüzeybilim Fragmanlar**, 281.

<sup>4</sup> A.g.k., 281.

belirlerler. Seyislik, yönetme, devlet işleri ile ilgili anlayış anlamına gelen siyaset, ortak bir alanın, bu alandaki öznelerin ve onların kararlarına bağlı bulunan nesnelere düzenlenmesidir. Bedenler üzerinde, özneler için tasarlanan konumlar ve sınırlar üzerinde, onların zaman düzenlemeleri üzerinde alınan kararlar siyasi faaliyettir. Bu faaliyet, tek tek öznelerin konumlarını belirlediği gibi, kalabalıkların da kamu meydanlarında yeri olup olmadığı gibi meseleler üzerinde etkilidir; karşılaşmalar alanlarıyla ilgili sürekli bir biçim verme faaliyetidir.

Levine, biçimlerin belli özelliklerini sıralar: “biçimler sınırlandırır, biçimler birbirinden farklıdır, çeşitli biçimler birbiriyle örtüşür ve kesişir, biçimler gezgindir, biçimler belirli tarihsel bağlamlarda siyasi işler görür”<sup>5</sup>. Biçim vermek ve olanak gibi terimleri sanat ve tasarım kuramından ödünç aldığı belirten Levine, biçimlerin ve bir araya gelmelerinin sunduğu olanakları sorgular.

Bir biçimin bütünlüğe sahip olduğunu söylemek için onun tamamlanmış, yani eksiksiz ve sınırları içerisinde belirlenmiş olması gerekir. Bütünün başlayıp bittiği yeri belirlemek için genellikle “organik bütünlük” kavramından yola çıkılır. Bugün belki farkında bile olmadan birçok yapı organik bütünlüklerle adlandırılır. Örneğin bir siyasal “gövde”nin bir “baş”ı ve belli “organ”ları vardır; belli işler “organik işbölümü” ile yürütülür; kentlerde “dolaşım” sağlanmaya çalışılır, farklılıklar genellikle “sindirilmek”le birlikte anılır. 19. yüzyılda Britanya’daki kitle kültürünü inceleyen Poovey’nin çalışması *Making a Social Body* organik bütün kavramının, toplumsal bünye imgesini, tecrit edilmişleri, yoksulları, göçmenleri, marjinaleri kapsayacak şekilde pekiştirmeye çalışması bakımından Levine için dikkat çekicidir<sup>6</sup>. Bu kavram toplumun sağlığı için ideal bir birlik ve bütünlük önerir ve daha sonra incelenecek kitle kültüründe görülen homojenleştirme anlayışından çok da uzağa düşmez.

<sup>5</sup> Bkz. (2), LEVINE, 22-25.

<sup>6</sup> Bkz. (2), LEVINE, 59.



Platon'un birlik anlayışına karşı çıkan Aristoteles'e göre "siyasi etkinliğin doğası, ayrışmayı ve bölünmeyi zorunlu kılar". Aristoteles'e göre Platon'un *Devlet*'indeki en zayıf nokta, birliğe olan aşırı ilgidir<sup>7</sup>. Politika, çoklukların varlığından kaynaklanır. Bütünleştirmek, homojenleştirmek, farklılıkları sindirmek ise çatışmaları ve karşılaşmaları bir fırsata çevirme olanağını yok eder. Yatıştırma ve görmezden gelme, özgürleşme, verimlilik ve çoğullaşma için gerekli olan tartışma yollarını kapatır. Bu nedenle Aristoteles, "altın ortada durma"nın önemine değinir.

Yukarıda belirtildiği gibi, biçim verme faaliyetini çağın biçim anlayışından bağımsız düşünmek mümkün değildir. Bu faaliyette sanata düşen bir işlev var mıdır? Hatta her şeyden önce sanatın bir işlevi olmalı mıdır? Adorno'ya göre sanatın toplumsal işlevi, toplumsal işlevi olmamasıdır. Sanatı işlevden kurtaran bu görüş daha ileri götürülerek, işlevi aksatan, bir sistemin işleyişini zorlaştıran, programa aykırı giden bir sanatı da işaret edebilir. Sanat eserinin kendine özgü niteliğinin, bir dava ile uzlaşmazlığından ya da çelişkisinden kaynaklandığı görüşü, Rancière'e göre Kantçı estetik anlayışı ile uyumsuzdur<sup>8</sup>. Sanat eseri bu uyumsuzluk sayesinde Adorno'nun belirttiği gibi özgürleşecek, Lyotard'ın önerdiği gibi piyasanın hükmettiği dünyadan ayrı bir dünya kuracaktır. Rancière'e göre belli biçimlere dönüşme tehlikesinden kurtarılan sanatın, özgürleştirme potansiyeli artacaktır. Adorno, Schönberg'in müziğini özerk, var olan düzeneği tersine çeviren, sisteme rağmen arayışta olmayı başaran bir örnek olarak öne sürer; bu örnek, sistemin ne kadar "insanlık dışı" olduğunu ifşa eder ve onu baskılar<sup>9</sup>.

Rancière'in terminolojisiyle siyaset, bir mekânın konfigürasyonudur. Bu faaliyetin sonucunda mekân ve kimlikler yeniden tanımlanır, görünür ve görünmez olan, duyulur ve madun olan yeniden belirlenir. Ortak olan saptanır ve "duyulur paylaşılırken" (*partage du sensible*) uzlaşmazlık (*dissensus*) yaratılır. Bu etkinlik, çokluğun ortaya çıkışı için bir umuttur; "Benjamin'in 'siyasetin estetize edilmesi'

<sup>7</sup> ARISTOTELES, *Politika*, Çev. Mete Tunçay, 31.

<sup>8</sup> Jacques RANCIÈRE, *Estetiğin Huzursuzluğu, Sanat Rejimi ve Politika*, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, 97.

<sup>9</sup> A. g. k., 44.

ifadesiyle anlattığı iktidar sahnelemeleri ile kitle seferberliklerinden bambaşka bir anlamda, bir siyaset estetiği oluşturur”<sup>10</sup>. Rancière’e göre sanatın işlev karşısında nasıl konumlanması gerektiğine ilişkin görüşlerine, çokluğun nasıl bir beden üretebileceği ve bu bedenin nasıl hareket edebileceği incelenirken yer verilecektir. Ancak bu noktada daha öncelikli olarak siyaset ile kitlelerin ilişkisi, estetik bağlamında karşımıza çıkmaktadır. Kitlelerin nasıl ele alındığını incelemeyen önce, Benjamin’e gönderme yapan ve kitle kültürü ifadesini irdeleyen önemli bir metne değinmek gerekir.

Adorno ve Horkheimer, 1947’de yayımladıkları *Aydınlanmanın Diyalektiği* kitabının müsveddelerinde yer verdikleri “kitle kültürü” ifadesini sonradan neden “kültür endüstrisi” diye değiştirdiklerini *Kültür Endüstrisine Genel Bir Bakış* başlığı altında açıklarlar. Kitle kültürü ifadesi, onlara göre, kültür, kitleden kaynaklanıyormuş gibi bir algıya yol açmaktadır; halk sanatında olduğu gibi. Oysa anlatılmak istenen kültürün kitleye içkin olduğu değil, kitlelerin tüketimine sunulmak üzere dışarıdan ve belli bir plan dahilinde üretildiğidir. Bu üretimin müşterisi konumundaki kitle, onu üretenler tarafından homojen bir yapı olarak tahayyül edilir. Bu yapı ne yüksek kültür seviyesindedir ne de düşük kültürün isyankâr niteliğine sahiptir. Oluşturulan bu ortalama sistem içerisinde kitle de sanat eseri gibi sadece bir değişkendir. Sistem, ürünleri metaya dönüştürdüğünden sanat yapısının özerkliğini yok etme eğilimindedir. Buna bağlı olarak onu algılayan kitleyi de özne değil nesne olarak konumlandırmaktadır. Kitlenin içindeki farklılıkları görmezden gelen bu anlayış, sanat alanında özgün, farklı, yaratıcı ürünler sunduğunu iddia eder. Estetik hazzı, tüm dolayımından ayrı, bireysel bir deneyim gibi gösterir. Ancak bireyselmüş gibi görünen sanat da bu düzen içerisinde tıpkı diğer metalar gibi ticaret ilişkileri ile ilintilidir, ondan kaynaklanan haz şeyleşmiştir. Adorno’nun deyişiyle “estetik özerkliğin form yasasını”<sup>11</sup> yani bir sanat eseri karşısında öznedeki kendiliğinden, bir işlev arayışı olmaksızın, bir etki uyanması durumunu dikkate almayan kültür endüstrisi, öznesine özerklik tanımak bir yana, nesnesine bile yabancıdır. Tekniği yalnızca onları

<sup>10</sup> A. g. k., 29.

<sup>11</sup> Theodor ADORNO, *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*, Çev. Mustafa Tüzel, 113.

yaygınlaştırma sürecinde kullanır. Besim Dellaloğlu'nun belirttiği gibi, kültür endüstrisi kitleleri “ikna aracı” olarak kullanılır<sup>12</sup>.

*Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı* başlıklı makalesinde Benjamin, hakiki yapıt karşısında daha bağımsız olan ve hatta onu önceden düşünilemeyecek konumlara getirebilecek olan yeniden-üretim bazı yönlerine iyimser bakar. Hakikiliğin iflası pahasına sanatın kutsal alandan demokratik alana taşınmasından, laik, kitlesel, özerk, ulaşılabilir yeni bir temele oturmasından heyecan duyar<sup>13</sup>. Ne var ki yapıt, maddi varlık ile onun tarihsel niteliğinden oluşmaktayken, yeniden-üretim fiziksel değişiklikleri ve mülkiyet ilişkilerini ona ekler. Bu noktada yapıtın özel atmosferi, *aura*'sı kaybolur. Geleneksel olanın dönüşmesi, Benjamin'e göre kitle devinimleriyle ilişkilidir. Özgün bir sanat eseri mekanik yeniden-üretimle, geleneğin alanından kitlesel varlık alanına geçer. Benjamin'e göre kitleler nesnelere kendilerine yakınlaştırmayı isterken bir yandan da her olgunun biricikliğini yeniden-üretimle aşarlar. Gerçeklik ile kitleler arasında döngüsel/paradoksal bir ilişki vardır. Bu ilişkinin ve aradaki mesafenin doğasını anlamak isteyen Benjamin, ressam ile kameramanın bakışlarını karşılaştırır. Ressamın bakışı bütünlüklü, kameranın ise parçalıdır. Benjamin'in bu makaleyi kaleme aldığı 1935-36 yıllarından bu yana, kitlelerin gerçeklikle ilişkisini kurduğunu iddia eden hâkim iletişim ortamının, medyanın, haberlerde kullanılan belli kalıplar, kurgulanmış görüntüler, gazete sayfalarında görülen çerçeveleme yöntemleri yoluyla gerçeği saklama veya değiştirme eğiliminin hala geçerli olduğunu görmek mümkündür.

Benjamin'e göre resim sanatı eşzamanlı olarak büyük bir kitlece görülmeye elverişli değildir. 19. yy'da sanat eserinin kitle isteminden dolayı, tablolar eşzamanlı olarak büyük kitlelerce görülmeye başlanmıştır<sup>14</sup>. Tekniğin yardımıyla çoğaltılabilirlik, kitlenin sanatla olan ilişkisini değiştirir. Kitle, sanat yapıtı karşısında, bir kaynağa dönüştüğü zaman, nicelik niteliğe dönüşebilir ve yozlaşma mümkün hale

<sup>12</sup> Besim F. DELLALOĞLU, *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*, 107.

<sup>13</sup> Walter BENJAMIN, *Pasajlar*, Çev. Ahmet Cemal, 54.

<sup>14</sup> A.g.k., 70.

gelir. Benjamin, Duhamel'in "Kitleler kendini oyalayacak bir şeyler ararlar, oysa sanat, izleyicisinden kendini toplayıp yoğunlaşmasını ister" sözünü<sup>15</sup> hatırlatır. Yoğunlaşmayan, dağınık ve heterojen bir topluluğa, bir arada oldukları anda saldıran sanat, sinema teknolojisiyle kitleleri ele geçirecektir.

Proleterleşme ve kitle oluşumlarının çoğalması, Fütürist manifestoda dile getirildiği gibi politik yaşamın estetize edileceği anlamına gelir. Benjamin, faşizmin politikayı estetize etmesine karşı, sanatın politize edilmesi gerektiğini söyler. Aynı eleştiri, kitlelerin politikaya katılması ile politikanın kitlelere inmesi durumları arasındaki çok önemli ayrım için de geçerlidir. İkinci dünya savaşı öncesinde Almanya'da yaşanan durum, siyasetin kitlelere inmesine bir örnektir.

Kültür endüstrisinin, zararsız ve demokratik gibi görünen ürünleri, esasen tüketicilerine bir fayda sağlamadığı gibi, onlarda sürekli olarak belli davranış kalıplarını üretir; böylece kültür üzerinde yıkıcı etkilere yol açar. Adorno, *aura*'nın yok oluşu fikrini takip ederek, renkli sinemanın eski meyhanelerin *imago*'sunu yitirdiğini belirtir<sup>16</sup>. Kitleler üzerinde aynı davranış kalıplarının uygulanması, sapmaları ortadan kaldırmakta, onları sürekli yeniden biçimlendirmektedir. Bir toplumsal uzlaşımın propagandasını yapan bu endüstri, bu uzlaşımı çok seslilikte aramaz; demokratik olmak bir yana otoriteyi güçlendirir. Dellaloğlu, kitleleri manipüle etme çabasındaki kültür endüstrisinin ideolojisinin, kontrol etmek istediği toplum gibi kendisiyle de çelişir hale geleceğini belirtir. Ona göre "kültür endüstrisinin ideolojisinin panzehiri yine kendi içinde"dir<sup>17</sup>.

Tüm bu sebeplerle Benjamin, insanın "kitle"ye yaklaşmasına olumlu bakmaz. Bu yakınlığın toplumsal işlevinden uzaklaşması anlamına geleceğini belirtir; bir cerrahın, otopsi sahnesinde mi yoksa ailesiyle kahvaltı masasında mı toplumsal

<sup>15</sup> A.g.k., 75.

<sup>16</sup> Bkz. (11), ADORNO, 116.

<sup>17</sup> Bkz. (12), DELLALOĞLU, 108.

işlevine daha yakın görüneceğini sorgular ve Rembrandt'ın *Anatomi Dersi* tablosunu örnek verir<sup>18</sup>. Burada bir cerrahın toplumsal işlevi gösterişli bir biçimde sergilenmiştir. Hollanda grup portreleri janrının bu örneğinde, toplulukta yer alan figürler önem sırasına göre ele alınmış, kimlikleri, ifadeleri, karakterlerine özgü jestleri belli olsa da janrın diğer tablolarından farklı olarak tek bir devinim, tek bir ışık içinde aynılaştırmışlardır. *Anatomi Dersi*'ni *Çuhacılar Loncası Yöneticileri* ile karşılaştıran Wölfflin, birincisinde dışsal, şekli ikincisinde ise içsel, düşünsel bir birleştirici motiften söz eder. *Çuhacılar Loncası Yöneticileri*'nde beş efendi ve bir uşak, eşit rollerde, kayıtsızca dururken ışık ve gölge bütün yüzeye serbestçe dağıtılmıştır; bireyler, bütünsel bir devinim içinde bağlantılıdır ve bu ortak hareketin ereği, Jantzen'in de belirttiği gibi "tüm motifin anahtarı [olan] sözcünün açılmış elinde bulunur"<sup>19</sup>. "Kişilerin her biri kendi başına davranıyor gibidir, ama ancak tümle olan ilişki, tek tek davranışlara anlam ve estetik değer sağlar. Tabii, kompozisyonu meydana getiren sadece kişiler değildir. Birlik aynı derecede ışık ve renkten de doğmaktadır"<sup>20</sup>.

Buradan hareketle, "kalabalık" bir topluluktaki bireylere ilişkin algının, kitle lehine aşınacağını söyleyebiliriz. Bu algı aşınması, dışarıdan bakıldığında bireylerin birbirlerine benzer görünmelerine ve kalabalığın homojenleşerek kitleye dönüşmesine yol açar. Rembrandt'ın *Anatomi Dersi* tablosundaki figürlerle Yüksel Arslan'ın *Kapital serisi* karşılaştırıldığında aynılaştırmının kitle lehine nasıl çalıştığı görülebilir.

<sup>18</sup> Bkz. (13), BENJAMIN, 80 – Notlar: 6.

<sup>19</sup> Heinrich WÖLFFLIN, *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, Çev. Ahmet Cemal, 198.

<sup>20</sup> Heinrich WÖLFFLIN, *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, Çev. Hayrullah Örs, 203.



**Resim 2:** Rembrandt va Rijn, “The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp”, 169,5x216,5 cm., tuval üzerine yağlıboya, Rijkmuseum Amsterdam.



**Resim 3:** Yüksel Arslan, “Arture 167, Kapital XVI (Özel Mülkiyet)”, 59x99 cm., karışık teknik, 1972, Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu.

Beden diğer bedenlere ve günlük hayatın akışına olduğu kadar mekâna da bağlıdır. Sıradan bedenler bu bağlılıklarla birlikte değişebilme potansiyeline sahiptirler. Benjamin’in bir cerrahın kendi çalışma mekânındaki konumunu örnek verdiği gibi Maya Bartel de bu bağlılığı bir örnekle, bir resme gönderme yapan bir

heykel ve mekân ile açıklıyor<sup>21</sup>: *Sanatçının Stüdyosu*'nda George Segal, Gustave Courbet'nin aynı isimli tablosuna gönderme yapıyor. Bu resimde Courbet kendisini akademik sanat geleneğinin bir sembolü olan nü model ve yakın çevresinin eşliğinde resmediyor. Segal ise onu fiziksel olarak bir heykel ile simgelemiyor ancak mekân ve orada bulunan kişisel eşyalarıyla yarattığı atmosfer yardımıyla Courbet'nin varlığını temsil etmiş oluyor.



**Resim 4:** Gustave Courbet, “The Painter’s Atelier”, 361x598 cm., oil on canvas, 1855, Mus’ée d’Orsay, Paris.

Kitle ve birey, çokluklar ve onu oluşturan tekilikler nasıl ilişkilendirilir? Benjamin’in belirttiği gibi insan kitle içinde anonimleşir mi, yoksa kendi özelliklerini koruyarak kitleyi dönüştürebilir mi? En baştaki tartışmaya dönüp bu soruyu başka bir disiplinin içinden sorarsak: fiziksel nesnelere oluşturan madde ile ilgili düşünmek gerekir. Bir nesne ısıtıldığı, ezildiği, ayrıldığı zaman, içindeki madde erimez, değişmez, kırılmaz, deforme olmaz mı? O halde içindeki madde ile dışındaki nesnenin etkileşimi ilintili ve eş zamanlıdır. Maddelerin yoğunluklarına göre nesnelere, sıvı veya katı olarak isimlendirilirler. Sıvı, katı gibi yoğunluk dereceleri nesnenin biçiminden, dokusundan bağımsız olarak bir hareket, bir akış akla getirirler. Nesnelere, maddelere ve aralarındaki boşluklardan ve ilişkilerden oluştukları düşünülürse her şeyin bir ağ

<sup>21</sup> Maya BARTEL, *The 1960s Body Through Sculptural Movement and Static Dance*, 11.

yapısı olduğu sonucuna varılabilir. Ağlara biçim veren içindeki unsurlar ve onların bağlantıları mıdır yoksa ağın öngörülen biçimine göre mi bu unsurlar ilişkilendir ve konumlanırlar? Bu sorular, insan maddesinden oluşan çoklukların, kalabalıkların biçimi ve hareketi üzerine düşünmeyi zenginleştirecektir. İnsanlar, kendi yapısal özelliklerini ortaya koyarak çoklukların bir bileşeni olabilecekler midir? Bu sorunun içinde teklikten çokluğa geçiş ve bu geçişin mekânı olarak eşik mekân, zamanı olarak da eşik anı kavramı gizlidir. Bu kavramlar eser metninin ilerleyen başlıklarında ele alınmaya çalışılacaktır.

### 3. İKİNCİ BÖLÜM: Çokluk Kavramı

#### 3.1. Resimde Çokluk ve Birlik Kavramları ile İnsan Çokluklarının Birlikte Düşünülmesi

Wölfflin *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*'nda, kavramları belli ikilikler içinde sınıflandırır; çizgisel-gölgesel, yüzeysel-derinlikli, kapalı biçim-açık biçim, çokluk-birlik/bütünlük, belirlilik-belirsizlik başlıkları altında bu kavramlara yönelik yaklaşımın 15. ve 16. yüzyıllarda nasıl değiştiğini anlatır. Resim, heykel ve mimarlık dallarındaki görme reformunu, maddi ve duyumsal etkileriyle, örneklerle açıklar. Ona göre bu reformlar salt zevkle açıklanamaz, sanat tarihinin ötesinde dünya görüşünün de temellerini içerirler<sup>22</sup>. Nesne algısı ve imgelem, toplumsal, sosyolojik, ulusal farklılıklar doğrultusunda koşullanabilir.

<sup>22</sup> Bkz. (19), WÖLFFLIN, 276.



Sayılan ikilikler esasen iç içedirler. Çokluk, çizgisel üslupla, yüzeyle, kapalı biçimlerle ve belirlilikle düşünülürken birlik onun tam tersine derinlik, gölgesellik, açık biçimler ve belirsizlikle anılır. Ancak biçimlerin nasıl bir düzenle ele alındığına ilişkin bu genelleme, her zaman aynı duyumsal sonuçları ortaya koymaz. 15. yüzyılda çözülmesi olanaksız bir örgü dikkat çeker, 16. yüzyılda bağımsız biçimlerin içkin karşıtıkları bir düzen içinde vurgulanır, 17. yüzyılda ise bütün olarak görmeye zorlayan bir gücün varlığı hissedilir. 17. yüzyıldaki sonsuz akış hissi önceki yüzyıllarda görülmez. Barok sanatında "her figür kendi bağımsızlığının bir parçasını ötekilerin yararına feda etmiştir"<sup>23</sup>. 17. yüzyıl üslubunda istifler halindeki çizgilerin ortak yönü ise "kitle etkisi yaratmak ve belirli bir dereceye kadar tüm izlenimin içinde kaybolmak"<sup>24</sup>. Bu çizgiler şekli izlememekte, dokunma duyumundan çok görsel duyuma hitap etmekte, ayrıntıda ve bütünde iki farklı etki uyandırmaktadır. Bu tavırda önemli olan, kitlenin hareketinin özetlenmiş, en kısa söyleme sığdırılmış olmasıdır.

Wölfflin'e göre:

"Bir pazar meydanının devingen kitlesinden daha pitoresk bir manzara yoktur; orada yalnızca insanlar ile nesnelere zenginliğiyle ve birbirlerine girmişlikleriyle dikkatler tekil nesnellikten uzaklaştırılmakla kalmaz, aynı zamanda bakmakta olan kişiye, özellikle devingen bir şeyin varlığı söz konusu olduğu için, plastik bir tikel denetime kalkışmaksızın kendini salt gözün izlenimine bırakmaya yönelik bir istem de yöneltmiş olur"<sup>25</sup>.

Wölfflin, resmin bütününe egemen olan devingenliği, aynı element olan fakat iki farklı durumda bulunan durgun su ile kaynamakta olan suya benzetmektedir. Özetle, aşırı duyumsanabilir kılınmamış nesnelere, sürekli ve bağımsız bir devinim halinde görünmesini Barok dönemin bir özelliği olarak anlatır.

<sup>23</sup> A.g.k., 182.

<sup>24</sup> Bkz. (20), WÖLFFLIN, 48.

<sup>25</sup> Bkz. (19), WÖLFFLIN, 31.

Rubens'in *Çarmının Taşınması* (*Paulus Pontius'un gravürü olarak da bilinir*) adlı gravüründe figür çoklukları birer plastik araç olarak ele alınır, ancak Wöllflin'e göre ışık gölge etkisi kullanarak bütünlük içindeki devinimi elde etmek için bu kadar çok figüre ihtiyaç yoktur. Bu eserde, yürüyen bir kalabalık ile yüzeyden geriye doğru itilen plan, resmin her yerindeki devinimi vurgularken esas unsurları gizlemiştir. Bu sayede resimdeki diğer figürler öne çıkar. Aynı yaklaşım, resimdeki diğer figürler yararına Rembrandt'ın *Meryem'in Ölümü* gravüründe de görülür.



**Resim 5:** Peter Paul Rubens, “Çarmının Taşınması” veya “Paulus Pontius’un gravürü”, 61.3x45.9 cm., gravür, 1632, Harvard Art Museum.



**Resim 6:** Rembrandt van Rijn, “Meryem’in Ölümü”, 41,1x31,2 cm., gravür, 1639, Musée des beaux-arts du Canada.

Baroktan sonra empresyonizmde de belirsiz olanın keşfinden doğan bu haz devam eder. Estetik duyum olarak bu haz, öznenin dolaysız bir kavrayışıdır. Özne, imgeleri karşılaşmalar yoluyla elde eder. Demek ki özne, bir bakış açısına oturarak aşkın düşüncenin yerine, duyumsadığı nesneye dair bir hakikati görür. Mutlak ve nesnel açıklığın yerini alan bakış açısı mefhumunun Wölfflin’in gölgesel- belirsiz diye isimlediği yeni üslubun gelişmesindeki etkisi yadsınamaz. Tek bir gerçeklik, idealist bir gerçeklik demektir. Bakış açılarının çoğullaşmasıyla, gerçeklikler de çoğalabilir. Perspektifi felsefi bir düzenek haline getiren Baker, Leibniz’e atıf yaparak bakış açısı mefhumunu bir görelilik (rölativizm) olarak açıklar<sup>26</sup>. Ancak bu görelilik kişinin kanaatlerine göre değil, hakikatin farklı bakış açılarından tasarımına göre oluşur. Hatta

<sup>26</sup> Ulus BAKER, **Sanat ve Arzu**, 52.

bakış açısı öznenin değil, nesnenin içindedir. Rönesans resminde idealar ortaya konur ve göz belli bir rotayı izleyerek bu imgeye bakar, her yer homojenleşirken; barokta öznenin bakış açısına göre belirlenmiş bir dünya vardır. Bakış açısı mefhumu üzerine bu düşünce, modern sanatta, Kübistlerin kolaj kullanımı ve Empresyonistlerin üslubu ile devam eder. Vertov'un "algıyı nesnelere içine taşımak" diyerek<sup>27</sup> ifade ettiği de budur.

Baker, Wölfflin'in çizgisel ve gölgesel olarak ikiye ayırdığı resim üsluplarını, ona bakan özneye doğurduğu *affect*'ler açısından ele alır. Birinci yaklaşım, çizgisel üslupta sınırlandırıcı, betimleyen bir teknik ile belirli bir ifadeye bürünmüş bir portre; ikinci yaklaşım ise gölgesel üslupta kırık çizgiler, taramalar, açılan formlar içinde hareket halinde, "bir oluş halindeki" bir portreyi ortaya koyar. Wölfflin, Boticelli'nin kontur ile belirgin hale getirdiği deseni ile Leonardo'nun sfumato tekniği ile erimiş sınırları ile çekici hale getirdiği desenini birlikte düşünür. Çizgisellikte net sınırlar içinde ortaya konmuş bir güzellik vardır. Gölgesellikte ise nesnel açıklığın yerini dalgalanan, titreyen bir yüzey alır. Çizgiler yerine kullanılan plastik yüzeyler nefes alır, malzeme dokuyu ele verir, atmosfer hissedilir, ışık dalgalanır, formlar açılır, derinleşen renkler ve fırça tuşları yoluyla bir ritim yaratılır.

Wölfflin bu ayrımı nesneye değgin olan ve olmayan olarak formüle eder. "Nesneye değginlik" tabiri Ahmet Cemal çevirisinde kullanılırken Hayrullah Örs çevirisinde "gerçekçilik"ten söz edilir. Nesneye değginlik konusunu örneklemek için renk elemanı üzerinden gidersek: çizgisel üslup nesnenin gerçek rengini resimde lokal renk olarak ele alır, renk alanının sınırları bellidir; gölgesel üslup ise lokal rengi sınırlamaz, görünen diğer renklerle, ışık etkileriyle, modülasyon ile parçalamaktan imtina etmez. Bu noktada karşımıza nesneye bakan özneye meselesi çıkar. Dokunma duyusuyla sınırları takip edilen bir nesnenin yerini, görme duyusuyla algılanan bir nesne almıştır. Gölgesel üslupla daha gizemli bir görünüme kavuşan imge,

---

<sup>27</sup> A.g.k., 209.

tamamlanmak için izleyicinin öznel bakış açısını yardıma çağırır. Wölfflin bunu şöyle ifade eder<sup>28</sup>:

"Elbette kendinde gölgesellik diye bir şey yoktur ve nesnel-gölgesel diye nitelendirilen de ancak kavrayan bir özne sayesinde gölgesel olur ama gölgesel karakterleri kanıtlanabilir gerçek ilişkiler temeline dayanan bu motifler yine de özellikle vurgulanabilir. Burada sözü edilenler, tekil biçimin bir büyük bağlamın örgüsüne sürekli devinimin varlığı izlenimini yaratacak kadar yedirildiği motiflerdir. Buna gerçek devinimin de eklenmesi, durumu daha iyi kılar ancak gerekli değildir. Böyle görsel etki yaratanlar, biçim bağlamındaki birbirine dolanmalar, özel manzaralar ve aydınlatmalar olabilir ama sabit ve durağan cisimsellik, her zaman, nesnenin içinde bulunmayan bir devinimin çekiciliğinin oyununa gelecektir; böylece, aynı zamanda bütünün göz için sadece *resim* olarak var olduğu ve düşünsel düzlemde bile asla ele gelmediği söylenmiş olmaktadır."

Baker'in Wölfflin'in bu ayrımını öznenin bakış açısına ve *affect*'e nasıl uyarladığına dönersek, çizgisel üslupla yapılmış bir portrede yüz hatları tamı tamına belirlenmiş, çizilmiş, bir konturla sınırlandırılmıştır. Bu yüzde ister istemez benzerlik aranacaktır, çünkü nesneye değındir. Gölgesel üslupta ise benzerlikten daha çok, dudakların titremesi, bir bakışın parlaması gibi anlık bir oluşa, farklı bir niteliğe eğilir. Wölfflin özellikle Barok dönem resminden bahseder ancak Baker, Rönesans'ta da aynı ikili tekniğin söz konusu olduğunu belirtir. Bir dudağın kenarlarının kıvrılması *affect*'ini ressam gölgesel üsluba başvurarak, kırık çizgilerle, taramalarla, gölgelerle halletmeye çalışır dediğinde<sup>29</sup> akla La Giaconda gelebilir. Buradaki titreyiş dışarı taşar, nesnenin sınırlarına neredeyse isyan eder.

Belirsizlikten, gölgesel üsluptan kaynaklanan hareket izlenimi, iki farklı kutupta gözlemlenebilir. Baker'in aktardığı birinci kutup *admiratio*, hayranlık ya da hayret *affect*'i; ikinci kutup ise *desidera*, arzu olarak adlandırılır. *Admiratio* halindeki

<sup>28</sup> Bkz. (19), WÖLFFLIN, 29-30.

<sup>29</sup> Bkz. (26), BAKER, 239-240.

yüz, aldığı ifadeyle donmuştur, *desidera* halinde ise küçük hareketlerle nötralize olmaktadır.

“Arzu, yani *desidera* yüzdeki çok küçük kıpırtılar, mikro hareketler, seğirmeler, dürtülerin yüzde bir ifade oluşturması: yani ifadenin oluşumunda ters yönü takip eden bir *affect*. *Admiratio*, yani birincisi küçük hareketlenmelerin sıfır derecesine indiği bir düzleme yerleşiyor, *desidera* ise küçük, mikro hareketlenmelerin, *affect*’lerin en üst düzeyi”<sup>30</sup>.

Baker, bir portreye sadece bakmayacağımızı, ona soru soracağımızı söyleyen Deleuze’ün iki kutup için iki farklı sorduğunu belirtir: “ne oldu sana? başına ne geldi?” ve “ne düşünüyorsun?” soruları. Ne olduğunu sormak, *admiratio fixation* hali, yani bir duygu ile sabitleme durumunda akla gelir. Baker, Munch’un Çılgılık tablosunu bu soruya uygun görür: “tek bir tutku, tek bir duygu, tek bir dışavurum, tek bir şeyin dışavurumu, her şeyin tek bir delikten dışarı atılışı diyelim çılgınlıkla. Birinci kutba daha yakın bir tablo o, ekspresyonizm çerçevesinde. ... İki kutup arasında sürekli bir alışveriş de mümkün.”<sup>31</sup>.

La Gioconda, mikro yüz ifadelerinin toplamından oluşan bir yüzdür. Baker’e göre bir de kendi kendine kıpırdayan yüzler vardır, bunlar için sanki özne ortadan kalkmış veya çok arzulu bir yüz kendi kontrolünü kaybetmiş gibi bir kıpırdamadan söz edilebilir. Wölfflin buna *perturbation* yani bir şeylerden etkilenmekte olan yüz der”<sup>32</sup>.

Baudelaire de bu görüşe çok benzer bir biçimde, portreyi anlamının iki yolu olduğunu öne sürer: tarih ve roman. İlki, modelin biçimine sadık kalarak onu en karakteristik haliyle aktaran ekoldür; buna Ingres ve David’i örnek verir. İkinci yöntem ise portreyi uzam ve düşlem dolu bir roman haline getirir, sisler içinde,

<sup>30</sup> A.g.k., 240-242.

<sup>31</sup> A.g.k., 243.

<sup>32</sup> A.g.k., 247.

kolorist üslupla, işlek bir fırça ile sunar. Rembrandt, Reynolds, Lawrence bu romantik ekolün öncüleridir<sup>33</sup>. Baker, bir portre veya yüzlerden oluşan koro tarafından belli duyguların ifade edilmesi, böylece bunların çokluğu ve eşitleşimi ile kolektif bir hareketin elde edilmesinden söz eder<sup>34</sup>. Vertov sineması örneğinde de değinilen bu kolektif hareket, bir eşik ve patlayış anına dek sürer.

Wölfflin, 15. yy resmindeki dağınık, ayrık duran parçaların, 16. yy'da yerini bütünü görmeye doğru evrilen yaklaşıma bıraktığını söyler. Ona göre, Raffael çağından 16.yy'a geçildiğinde eklemlili form sistemi, 17.yy'da ise birlik hâkim yaklaşım olur. Barokun sonsuz akışı, tek tek figürlerin bağımsız görevlerini ortadan kaldırır, genel bir motifi hâkim kılar. Birlik, Rubens'te renk, Rembrandt'ta ise açık ve koyu ile elde edilir. Dürer'in Meryem'in ölümünü anlatan gravürü, bütün kısımların bir sistem meydana getirmesi ve bunun içinde her parçanın, tüm tarafından şartlanmış ancak bağımsız olarak yer almasıyla, tektonik kompozisyonun mükemmel bir örneğidir. Her şey kendini açıkça belirten geometrik karşıtlıklar haline gelmiştir ama bağımsız değerlerin rölâtif koordinasyonu da yeni bir ilkeye göre şekillenmiştir: çoklukta birlik ilkesi<sup>35</sup>.

---

<sup>33</sup> Charles BAUDELAIRE, **Modern Hayatın Ressamı**, Çev. Ali Berktaş. 156-7.

<sup>34</sup> Bkz. (26), BAKER, 247.

<sup>35</sup> Bkz. (20), WÖLFFLIN, 189.



**Resim 7:** Albrecht Dürer, “The Death of Virgin”, 44x30 cm., ahşap baskı, 1511, The Met Museum, New York.

Çoklu insan figürlerinin yer aldığı kompozisyonlarda birlik, kişilerin gruplaşmasıyla da sağlanabilir. Gruplaşmalarda, figürlerin bağımsızlıkları, ötekiler yararına feda edilerek bir görsel bütünlük sağlanabilir. Bu birleştirici hareket için en iyi örnekleri bize Rubens verir; bağımsız değerleri belirsizleştirerek çokluk yerine akıcı bir bütünlük görüntüsünü hedefler. “Figürler artık bütün bir kitle içerisinde erimişlerdir ve tekil figürün bu kitleden çözülebilmesi neredeyse olanaksızdır”<sup>36</sup>.

Rembrandt resminde bütünlüğü ışık gölge değerleriyle sağlarken Rubens resmin dengesini figür çokluklarında arar. Işık gölge veya figür çoklukları ile devinim yaratmak mümkündür. Işık gölge zıtlığına dayanan resimde, ışıklı alan karanlık alanı

<sup>36</sup> Bkz. (19), WÖLFFLIN, 181.



geriye iterken bir gerilim oluşur ve burada resmin devinimi başlar. Rubens'te figür çokluklarının kuvveti, haçı omuzlayan askerin üzerinde toplansa da ışık ve gölgenin dağınık olması sebebiyle algımız sadece bu askerde yoğunlaşmamaktadır. (Bkz. Resim 5.)

Hollanda grup portrelerinde, bu janrın gelişimiyle ilgili örnekler görülebilir. 16. yüzyıl nişancı resimlerinde, belli bir düzende yan yana getirilmiş, eşit değerlerden ibaret figürler görülür. Van Ostade gibi çok figürlü kompozisyonlar çalışan nişancı ressamalarda ise genellikle birlik vurgulanır; ancak resimlerde genel bir hareket vardır ve kimi figürler, ifadeleri, jestleri gereği öne çıkabilirler. Hieronymus Bosch'un *Karnaval Eğlenceleri* resminde çok sayıda figür, eşit bir ilgiyi talep edecek şekilde düzenlenmiştir. Bu eşit seslerden oluşan çokluk Wölfflin'e göre, özel bir ses çıkaramaz, ilgiyi toplayan ve birliği vurgulayan bir gürültüye sebep olur<sup>37</sup>.



**Resim 8:** Hieronymus Bosch, “Karnaval Eğlenceleri”, 29,5x20 cm., çizim, tarihi bilinmiyor, Albertina Müzesi, Viyana.

<sup>37</sup> Bkz. (20), WÖLFFLIN, 205.

Rembrandt'ın *Gece Devriyesi* tablosundaki figürler, tanınmayacak kadar belirsizleşmiş, bir grup içinde erimişlerdir. Bu belirsizleşme, öndeki iki figür yararına işlev görür ve onları görünür kılar. Işık-gölge egemen olduğunda, resimlerdeki ışıklı, vurgulu veya renkli alanlar, kendi aralarında bir bağlılık varmış gibi görünürler. Bu canlı bağlantı, asıl figürleri belirsizleştirirken diğer figürler yararına bir iletken işlevi de üstlenebilir. *Anatomi Dersi*'nde topluluğun elemanları aynı önem sırasında ele alınarak topluluk, tek bir devinim, tek bir ışık egemenliğinde gösterilmiştir. *Çuhacılar Loncası Yöneticileri*'nde ise beş efendi ve bir uşak, eşit rollerde sıralanırlar. Işık ve gölge bütün yüzeye dağıtılmıştır. “Birlik, burada tümün, bireylerin kendilerini kurtarması mümkün olmayan tam bir hareket bağıntısında bulunmaktadır”<sup>38</sup>. Ancak *Çuhacılar Loncası Yöneticileri (Amsterdam Kumaşçılar Loncası Seçici Kurulu)* resminde *Anatomi Dersi*'ne nazaran daha rahat bir yerleşim, bütünün devinimini daha etkili kılar ve Wölfflin'in Jantzen'den yaptığı alıntı ile “tüm motifin anahtarı sözcünün açılmış elinde bulunur”<sup>39</sup>. Bütünle figür çokluklarının ilişkisi, en az ışık-gölge kadar etkilidir; davranışlara bir anlam ve estetik değer katar. Düşünsel olarak *Anatomi Dersi*'nde dışsal, *Çuhacılar Loncası Yöneticileri*'nde ise daha içsel bir birleştirici motiften söz edilir.

Michelangelo, Kuzey resmi için kitle tasvirlerinin tipik bir uygulama olduğunu belirtir. Ona göre kitle tasviri için “daima kalabalık sahneler de zorunlu değildir, sadece tasvir edilen kişinin resimdeki öteki formlarla çözülmez bir birlik halinde gözükmesi gerektir”<sup>40</sup>. Bu birlik anlayışında, bireylerin varlıkları diğerleri ile ilişkileri sayesinde anlam kazanabilmektedir. Formların iç içe geçişi bu birliği sağlayabilmektedir. Bellini, Raffaello, Schongauer ve Dürer'in figürleri için de bu geçerlidir. “Kısımları birbirinde farklı durumlara getirme duygusu ancak tümün bir sistem halinde birleştirilmesiyle doğabilmiştir ve ancak bütün kesinliğe uygulanmış bir birliğin içinde tümü meydana getiren tek tek şekiller de kendi özgür varlıklarını

<sup>38</sup> Bkz. (20), WÖLFFLIN, 203.

<sup>39</sup> Bkz. (19), WÖLFFLIN, 198.

<sup>40</sup> (Bkz. (20), WÖLFFLIN, 219.

geliştirebilmişlerdir”<sup>41</sup>. Kısaca denebilir ki aşırı tanımlanmamış ve duyumsanabilir kılınmamış nesnelere, sürekli ve bağımsız bir devinim halinde görülebilirler.



**Resim 9:** Derya Ülker, “Form Follows the Function/ Biçim İşlevi Takip eder”, 80x100 cm., tuval üzerine akrilik boya ve kağıt, 2015.

Resimdeki çokluk anlayışı, insan çokluklarının imgeleri ile birlikte düşünüldüğünde çoklukların içindeki unsurların, tekilliklerin nasıl bağlandıklarının bu imgeyi belirleyen ana etken olduğu anlaşılır. Yukarıdaki resimde de görüldüğü gibi homojen bir kitle ile farklı tekilliklerden oluşan bir çokluğun imgesi farklıdır. Bu farklılıklar karşılaşma anında öne çıkacak ve iki grup bütünlenecek algılanacaktır. Çoklukların bütünsel bir biçim oluşturmak üzere düzenlenmesi ile ağı yapıdaki tekilliklerden oluşmaları arasındaki bu fark onların imgelerine yansır. Ayrıca ister kitle ister çokluk içinde olsun, bütünü oluşturan tekillikler biçimsel bağımsızlıklarını korudukları halde bütünlü aynı hareket ve yönde buldukları zaman bağımlı

<sup>41</sup> (Bkz. (20), WÖLFFLIN, 211.

algılanırlar. Bu çokluklar, sokaklar, meydanlar gibi dış mekânlarda bir araya gelen bedenlerden oluştuğunda, bütünleşik mi algılanırlar? Yoksa bağımsız ancak ortak paydaya göre birlikte hareket eden tekillikler olarak mı görülürler? Bu iki kutup, en az iki farklı imge sunar. Bu imgelerle çoklukların eyleme halleri ile bir araya gelmeleri ayrı düşünülemez. Eylem ile bir mekânda toplanan bir kalabalık, bir an sonra dağılabilir; bu nedenle performatiftir. Eşik anları ve eşik mekânları, birlikte hareketin en çok görünür olduğu an ve yerlerdir. Birlikte hareketin bitmesiyle tekillikler yeniden öne çıkmaya başlar.

### 3.2. Negri ve Hardt'ta Çokluk

Negri ve Hardt'ın çokluk anlayışı, görece yeni bir kavramdır. Çokluk terimini ilk kez kullanan modern siyaset düşünürü Machiavelli olsa da onun anlayışındaki çokluk, halk veya cumhuriyet anlamlarına gelir. Machiavelli'ye göre kontrolsüz ve başsız bir topluluk, korkunç ancak zayıf ve geçici bir güçtür. Kalabalık endişesi bu meselenin temelinde yer alır. İnsanın bir özne olarak Rönesans'ta ortaya çıkması, tarihin akışını etkileyen lider düşüncesini besler ve kalabalıkların lidere tabi olması gerektiği kanaatini pekiştirir. Aytaç, Machiavelli'nin *Discourses on Livy*'deki sözlerini aktarır:

“İlk baştaki heyecan soğuduğunda ve herkes evine dönmek zorunda olduğunu gördüğünde, hepsinin cesareti kırılmaya başlar ve hepsi kaçarak veya teslim olarak şahsi güvenliklerini nasıl temin edebileceklerini düşünmeye başlarlar. Bu şekilde isyan etmiş bir kalabalık, sözünü ettiğim tehlikelerden kaçınmak istiyorsa, kendini denetleyecek, birlik halinde tutacak ve savunmasını sağlayacak birini kendi içinden hemen baş olarak seçmek zorundadır”<sup>42</sup>.

Ancak eğer bu kalabalığın gidecek bir yeri yoksa, evleri yoksa veya bir baş seçmek yerine kendilerini temsil etmede ısrar ederlerse nasıl konumlanacaklardır?

<sup>42</sup> Ahmet Murat AYTAÇ, *Kitlelerin Ruhunu, Siyasal ve Sosyal Kuramda Kalabalık Tahayyülleri*, 83.

Machiavelli’de kitle bir istisnadır, oysa modern kitle söyleminde kitle kuraldır. Kültür Endüstrisi meselesinde değinildiği gibi, modern kitlede bireyin akli ve manevi kapasiteleri ortadan kalkarken, Machiavelli’de duygu ve heyecanlar, kalabalık içindeki bireylere akıldan daha çok egemen olur. Hobbes, bu düşünceyi daha ileri götürerek insan kalabalıklarının oluşturduğu bir deniz canavarı olan *Leviathan* imgesini öne sürmüştür:

“Sanat ile dir ki yapay bir insandan başka bir şey olmayan, Latince de CİVITAS denilen, DEVLET adlı o büyük LEVIATHAN yaratılır; bu, doğal insanın korunması ve savunulması için tasarlanmış olup ondan daha büyük bir cesarete ve kudrete sahiptir ve onda *egemenlik* bütün gövdeye canlılık ve hareket veren yapay bir ruhtur; yargıçlar ve diğer yargı ve yürütme *görevlileri*, yapay *eklemler*; ... son olarak bu siyasi varlığı en baştan kuran, onu bir araya getiren ve birleştiren sözleşmeler ve *ahitler*, Tanrı’nın yaratılışta buyurduğu *fiat* veya insanı yaratalım emrine benzer”<sup>43</sup>.

Siyaset en baştan beri savaş kavramı ile birlikte düşünülmüştür: Kalabalık, Hobbes’un dünyasında, içindeki bireylerde endişe ve korku uyandıran bir durumdur. Hobbes’a göre “insan insanın kurdudur” (*homo homini lupus*). İnsanın insana karşı savaşını, yani doğa halini bastırabilmek için bir düzenleme faaliyeti olarak siyaset kurgulanır. İnsanların güvenlik ihtiyacını karşılayan düzen, bunu en başta birbirlerine karşı yapar.

Leviathan’ın bir deniz canavarı olmadığı, yetkisini toplum yararına bir yönetene devretmiş insanların iradesiyle kurulan yeni bir egemen temsili olduğu açıktır. Uyumsuz gruplar, güruhlar, kalabalıklar, kendi başlarına rasyonel hareket edemeyecekleri için bir baş tarafından yönetilmeleri gerektiği kanısı yaygındır. Siyasi bir “gövde”, “baş” ve ona itaat eden, onun işleyişini sağlayan “organlar”, organik bir birlik düşüncesine ve bütünleşmiş bir toplum anlayışına gönderme yapmaktadır. Buna karşın çokluk, baş, gövde ve organlardan oluşan siyasal bedene bir alternatif oluşturur;

---

<sup>43</sup> A g. k., 103.

kendi başına hareket edebilen ve yönetilmesi gerekmeyen bir “canlı et”<sup>44</sup> olarak ortaya çıkar. *E-enerji* adlı resimdeki figürlerin dağınık duruşları bu canlı etin nasıl bir görünüm ve hareket olanağı gösterebileceklerini örnekler. Bir an sonra görünümünün ne olacağı ise belirsizdir.



**Resim 10:** Derya Ülker, “E-enerji”, 116x140 cm., tuval üzerine akrilik boya, 2015.

Çokluk bir dizi “tekillik”ten oluşur. Bu tekilliklerin farkları, bir özdeşliğe indirilemez ancak parçalı, anarşik ve uyumsuz da değildir. Çokluğun, kalabalık, güruh, kitle, yığın gibi kavramlardan ayrılan yönü budur. Bu anılan düzensiz gruplar, kendi başlarına hareket etmelerini sağlayan ortak bir paydadan yoksundurlar, pasiftirler, dış etkiye açıktırlar, bu nedenle güdülmeleri gerekir. Toplumsal etkiler yaratabilirler ancak bunlar genellikle yıkıcı olur. Çokluk ise kendi başına hareket edebilen ve yönetilmesi gerekmeyen, çok unsurlu bir öznedir. Yerleşik siyasi bedeni ve egemenlik düşüncesini değiştiren bu yapıyla, toplumsal öznelerin yönetilmeleri gerektiği kanısını sarsar.

<sup>44</sup> Michael HARDT, Antonio NEGRI, **Çokluk**, Çev. Barış Yıldırım, 114.

Bu kavramı geliştiren Negri ve Hardt'ın deyişiyile “çokluk, müşterek toplumsal etkileşimden doğar”<sup>45</sup>. Halk, nüfus, millet olarak adlandırılan toplumsal öznelerden daha kapsayıcı ve açık bir yapıda olan çokluk, içindeki öznelerin tekilliklerini korumaları bakımından da diğer topluluklardan ayrılır. Aytaç'a göre “çokluğun siyasi bir varlık kazanarak sahneye çıktığı anda aldığı ad *halktır*”<sup>46</sup> Skinner'ın da belirttiği gibi halk tanımlandığında parçalar öyle kurgulanmaktadır ki onlar değil, onların temsili bir bütün teşkil eder. Bu durumda ortaya devlet ve temsil eden egemen bir güç çıkar. Oysa çokluk tek başına bir siyasi öznedir. Özdeş olmayan unsurlar barındıran çokluğun dayandığı nokta, iletişim, etkileşim ve birlikte hareketi mümkün kılan ortak paydadır (*the common*). Bu ortak payda da tekillikler gibi çokluğu, kalabalık, grup, kitle, yığın gibi parçalı ve uyumsuz gruplardan ayırır. Çokluk bu ortak paydayı keşfetmekle kalmaz aynı zamanda onu birlikte üretir. Negri ve Hardt'ın da belirttiği gibi “Ortak paydanın üretimi, birey ve toplum, özne ve nesne, özel ve kamusal arasındaki geleneksel ayrımları geçersiz kılma eğilimindedir”<sup>47</sup>.

Ulus-devlet modelinin geçerli olduğu bir dünyada, her biçim gibi uluslar da kendisini tanımlayabilmek için içini ve dışını yani çizgilerini ve sınırlarını, hangi maddeden oluştuğunu yani insan yapısını, ne kadar esneyebileceğini yani hareket olanaklarını belirlemek zorundadır. Bir yandan da Negri ve Hardt'ın imparatorluk diye adlandırdığı, sürekli yayılmaya çalışan, yerküreyi ele geçirme arzusundaki merkezsiz bir güç ortaya çıkar. İşgücü, emek ve tüketim, denetlenmeksizin bu gücün ortadan kaldırdığı sınırlardan tüm dünyaya sızar. Bu yayılan gücün dışında bir alan kalmadığında, direniş nasıl sağlanabilir? Ya dışarıya kalmadıysa? Her yer imparatorluk tarafından kuşatıldıysa? Hayatın tamamı denetleniyorsa özgürlük nasıl sağlanacaktır? Direniş, iktidar alanlarının dışında kendine alan açar. Negri ve Hardt'a göre imparatorluğu çözecek olan, ona karşı direnebilecek olan devrimci özne çokluktur. Normatif kavramlar olan halk, kitle, sınıf gibi topluluklara karşıt ya da alternatifmiş gibi görünse de özünde hepsini kapsayan ancak onlar gibi nesnellığe dayanmayan, tam tersine öznellikler üzerinden işleyen çokluk yeni bir umuttur. Çokluğa herkes dahildir;

<sup>45</sup> A. g. k., 240.

<sup>46</sup> Bkz. (42), AYTAÇ, 104.

<sup>47</sup> Bkz. (44), HARDT, NEGRI, 221.

sınıf veya halk olmak için özel bir bilince ihtiyaç varken çokluk sadece bireylerin kimlikleri üzerinden filizlenir. İmparatorluk her yeri kaplamış bile olsa, ev içlerinde, eşik mekânlarında, yeniden iktisap edilen kamusal alanlarda kendine yeşerme olanağı bulabilecek bir potansiyel gizlidir. Kimi zaman hiç beklenmedik şekilde yerel sorunlar, küresel ölçüğe, imparatorluğun da zamanında kullandığı hatlardan sızar. Veya biyopolitik karakter taşıyan hareketler, paylaşılan dertler ortaklaşır, öncelikler eşitlenir. Eski Yunan'dan beri düşünüldüğü gibi “herkesin herkes tarafından yönetimi” ancak bu yolla mümkün olabilir.

Hobbes'un doğa anlayışının karşı ucunda Spinoza'nın karşıtlıkların birliğine dayalı doğa anlayışı bulunur. İnsan, doğada bir canlı olarak, onun bilgisiyle yaşar, dolayısıyla onun kurduğu düzen, hayatı merkeze alan biyopolitik bir düzendir. Bu doğa anlayışı tüm canlıları kapsar; insanlar kadar diğer canlılar da doğa yasalarına bağlıdırlar. Doğa yasalarına bağlı olmaları onun gelişim yasalarına da bağlı olmaları anlamına gelir. Akılla, bedenleri için veya kendi yaşamlarını sürdürebilmek için hareket eden tüm canlıların gelişiminde evrim teorisinin geçerli olduğu keşfedildiğinde kalabalıklarla ilgili düşünceler de değişmeye başlar. Hayvan sürülerine veya mikroorganizmalara benzetilen insan çokluklarının kendi başlarına, kendi iyilikleri için ve doğanın yasası gereği akılla, duyguyla, ortak paydayla hareket etmeye yetkin oldukları kanısı yerleşmeye başlar. Aksi düşünüş, bilinç sahibi insan kavramını reddetmek anlamına gelir. Bu anlayışa uygun olarak Spinoza'nın kalabalıkları, özgürlük ekseninde ele alınırlar ve yaratıcılık potansiyeli barındırırlar. *Deli Islığı* adlı resim kendilerine sunulan yaşam alanlarında gruplaşan, yerini belirleyen, hareket eden ve hayatını idame ettiren gündelik bir kalabalığa odaklanır. Yukarıdan görülen bu figürlerin hiçbirinin yeri önceden saptanmış değildir. Meydanda duranlar, işaret edenler, gölgede duranlar, koyu ve açık alanların karşıtlığını sergilerler ve bir arada dururlar.





**Resim 11:** Derya Ülker, “Deli Işığı”, 140x175 cm., tuval üzerine akrilik boya, 2012.

Çokluk bir özne olduğunda olanaklar taşır, ancak nesne olmaya başlarsa çalışma ve tüketim gibi küreselleşme politikalarının hedefi olan ilişkiler içinde biyopolitik bir varlık olarak ortaya çıkar. İnsan bedenini denetim altına alan ve kullanan biyopolitika, bedene nesne olarak bakar. Beden, denetlenmesi, eğitilmesi, işgücü olarak yetiştirilmesi, gerektiğinde savunma amacıyla kalkan veya asker olarak kullanılması gereken bir nesne olarak mutlaka bir işlev dahilinde ele alınır. Çokluğun umut verici bir özne olabileceği kadar nesneye dönüşebileceğinin de farkında olan Negri ve Hardt, bu sömürü rejimine karşı insanlığın nasıl mücadele edebileceğine de değinmişlerdir. Onlara göre, Hölderlin, Leopardi ve Rimbaud gibi bazı şair-felsefecilerin 19. yüzyılda yaptığı gibi, “antik dönem düşüncesinden insanın doğaya karşı mücadelesi mefhumunu alıp bunu sömürüye karşı isyan edenler” için uygulamak gerekir<sup>48</sup>.

<sup>48</sup> Bkz. (44), HARDT, NEGRI, 120.

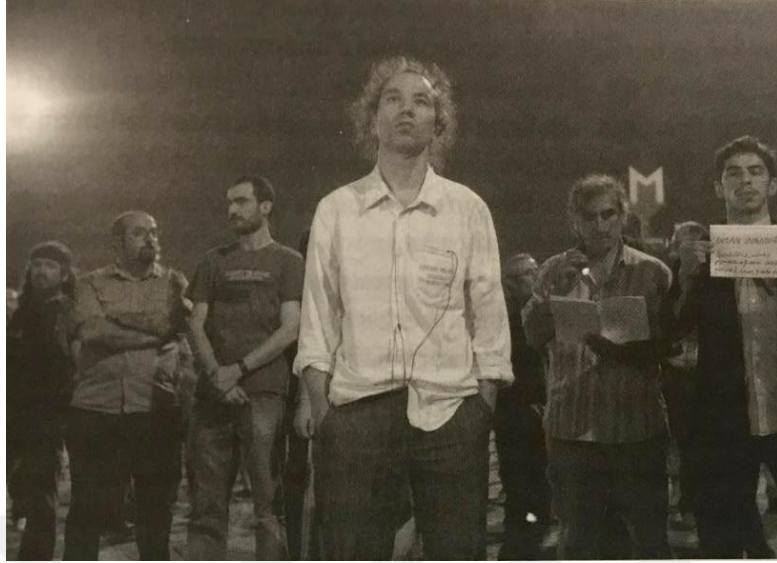
### 3.3. Bir Araya Gelen Bedenler ve Çokluk

Çoklukların, bir araya gelen bedenler aracılığıyla siyasi özne olarak ortaya çıkmaları için “tezahür etmeleri” gerekir. Görmek ve görünür olmak, kısaca herkes için belli bir alanda görünme olanağı, kamusal alanın da şartıdır. Butler, tezahürün sadece basitçe görünmek olmadığını, kimliği ve ona dayalı perspektifi de içeren ve başkaları için bunu üreten bir süreç olduğunu söyler:

“Birbirimiz için basitçe görsel fenomenler değiliz – sesimiz de algılanmalı ki işitilelim; daha çok, bedensel “kim”liğimiz hâlihazırda öteki “için” varolmanın bir biçimidir; ötekine kendimizin göremediği biçimlerde görünürüz, kendim için olamadığım şekilde bir başkası için bir bedenimdir ve dolayısıyla tam da sosyalliğim aracılığıyla ve onun tarafından perspektifim elimden alınır. Başkalarına, açıklayamayacağım biçimlerde görünmek durumunda olduğumdan bedenim, içinde ikamet edemeyeceğim bir perspektif tesis eder. Önemli bir husustur bu, çünkü beden yalnızca benim kendi perspektifimi tesis etmez; aynı zamanda bu perspektifin yerini değiştiren ve bu yer değiştirmeyi bir gereklilik haline getiren de bedenimdir. Bir arada hareket eden bedenleri düşündüğümüzde bunu açıkça görebiliriz. Tezahür sahası tek bir beden tesis etmez; bu eylem, bu performatif egzersiz yalnızca bedenler “arasında”, kendi bedenimle bir başkasının arasında boşluğu oluşturan uzamda gerçekleşir. Bu şekilde, siyasal elemde bulunduğu, bedenim tek başına hareket etmez. Eylem, gerçekten de “ara”dan ortaya çıkmıştır”<sup>49</sup>.

Tezahür sahası, bedenin, başka bedenlerle birlikte, aralarında yaratılan yeni bir mekândır. Çoğul eylemden ayrı bir mekân değildir. Çoğul eylem için bazen özel olarak bir şey yapmaya bile gerek yoktur, bir arada olmak ve durmak bile yeterlidir. Ancak genellikle çokluktaki tekillikler sadece durmazlar, beden ve duygu potansiyellerini ses, yazı, dil, jest, duruş ile ortaya koyarlar.

<sup>49</sup> Judith BUTLER, *Müttefik Bedenler ve Sokağın Siyaseti*, Çev. Begüm Kovulmaz, 32-33.



**Resim 12:** Erdem Gündüz, *Duran Adam*, 2013, fotoğraf karesi.

Erdem Gündüz'ün Taksim Meydanında 2013'te gerçekleştirdiği, medya tarafından *Duran Adam* olarak isimlendirilen hareketsiz performansı sadece duran bir bedenin potansiyelini ortaya koyması bakımından önemli bir örnektir<sup>50</sup>. Performans, hareket etmese de bedenin kendisindedir. Performans sanatçıları bedenin sınırlarını aşmaya çalışmışlar ancak onu bedenden ayıramamışlardır, sınır aşma denemeleri psikolojik ve fizyolojik sınırları ve ayrıca anlamı zorlamakla kalmıştır.

Bedenlerin tezahür sahasında görünmeleri, birbirleri ve orada olmayanlar tarafından görünmeleri anlamına gelir. Arendt bunu toplumsal boyuta atlayarak siyasal varlığa kavuşan beden olarak düşünür. Canlı yayında görsel ve işitsel olarak görünen eylem sahnesi, Butler'a göre izleyenleri de eylemin bir parçası haline getirir ve medya da mekâna dönüşür<sup>51</sup>. Elbette görüntünün nasıl bir başlıkla çerçvelendiği, neleri içerip neleri dışarıda bıraktığı, yani bir mekân olarak medyanın ve içeriğindeki gerçeğin egemen güç tarafından nasıl biçimlendirildiğine dair soru işaretleri bu mekânı algılayıcıyı rahat bırakmayacaktır.

<sup>50</sup> Stephen BARBER, *Performance Projections*, 104.

<sup>51</sup> Bkz. (49), BUTLER, 42.

Günümüzde drone kameraları, yüksek bir noktadan, uzak bir bakış açısından çoklukların tamamının imgesini aktarmaya yetkindirler. Ancak izleyenin alışık olmadığı bu bakış açısı ve uzak olması sebebiyle bu görüntü, içerdeki insanların duygularını, onları bekleyen tehlikeyi ve kalabalığın içindeki atmosferi aktarmaya yeterli değildir. Sokakta yürümekle eylem için sokakta toplanmak çok farklıdır. Butler'a göre risk altındaki bedenlerin cep telefonları ile yayın yapmaları imgelerin ve duygunun aktarımı konusunda yardımcı olabilir. Bedenin eylemi ve teknoloji arasında bu yolla bir bütünlük kurulur. Beden ve duygu ile doğrudan iletimi sağlamanın başka bir yolu var mıdır? Orada bulunup, olanları izleyen veya doğrudan aktarılan imgelerden etkilenen sanatçı, bir imge oluşturduğunda, tezahür sahasını ve çokluğu hissetmek mümkün olabilir.



**Resim 13:** Josephine Meckseper, İsimli, 2005.

Çokluğun, eylemin içindeki atmosfer her zaman olumlu duygularla dolu olmak zorunda değildir, protesto bir heves olarak metalaşabilir. Josephine Meckseper'in

*İsimsiz* fotoğrafı, 2005 yılında savaşı protesto eden kalabalığın hemen arkasındaki taşmış çöp kutusunu göstererek göstericilerin tüketicilere dönüşmesini, politik pankartlar ile çöp arasındaki benzerliği ortaya koyar. Bu görüntüde, melankoli ve ironinin içine sıkışmış bir politik hareketin çaresizliği görünür. Rancière, bu fotoğrafta da dile getirilen kapitalizmin, 68 ruhu ve solun gücünü, yaratıcılığını, iletişim ağlarını kullandığı tezini, aralarındaki söylem farkı nedeniyle reddeder<sup>52</sup>. Joseph Beuys *Sweeping Up* adlı işinde protestodan sonra sokağı süpürerek topladığı çöpleri bir cam vitrinde sergiler. Minör bir sosyal deney aracılığıyla, bir anda yaşanan bir sosyal hareket pratiğini, galeriye taşır. Böylece Bourriaud'un öne sürdüğü *İlişkisel Estetik* ilişkisini galeri ile sokak arasında kurarken bir hareket anının da kalıcılışmasını sağlar.

Bir arada görünen bedenler hem toplumsal hem de biyolojik bedenlerdir. Beslenme, barınma, korunma gibi temel ihtiyaçları vardır. Özel ve kamusal beden ayrımı burada ortadan kalkar, “özel olan politiktir”. Butler'ın dediği gibi “hayatın maddi koşullarını yeniden üretmek gibi tekrarlanan bir işle meşgul olduğu için” özel beden, kamusal beden olarak tezahür etmez. Ancak temel bedensel ihtiyaçlar için kamusal alanda var olmak gerektiğinde beden, her iki yüzüyle ortaya çıkar. Acil bedensel ihtiyaç ile uzun vadeli ihtiyaçlar arasındaki fark silikleşir. İklim değişiklikleri ile ilgili eylemlerde veya açlık grevlerinde olduğu gibi beden gelecek için o anda tüm kırılabilirliğine karşın ortaya konabilir. Böylece toplum, bu bedenleri dışlayamaz ve onların ortaya çıkma gerekçelerini yadsıyamaz. LGBT bireylerin eylemlerindeki “alışın buradayız” cümlesinde de bu iddia vardır.

Aşağıdaki resimde 6. filo protestosu sırasında Dolmabahçe Sarayı'nın önündeki meydana yer alan güvenlik güçleri ile insanların duruşları resmedilmiştir. Resmin sol tarafında giderek uzaklaşan ve küçülen figürler, gündelik bir görünüm sergilerken, sağ ve orta taraflarında artan tansiyon, figürlerin kimliklerine ve

<sup>52</sup> Jacques RANCIÈRE, *Özgürleşen Seyirci*, Çev. E. Burak Şaman, 35-36.

dolayısıyla hareketlerine dair karşıtlıklar dikkat çeker. Figürler, geniş uzam üzerinde durmaktadırlar, bir arada eylemektedirler.



**Resim 14:** Derya Ülker, “Filo”, 140x200 cm., tuval üzerine akrilik boya, 2012.

Begüm Özden Fırat, performatif duyguların temsilde ve imge üretiminde kırılmaya yol açıp açamayacağını sorar. 19. yüzyılda proleter ve sosyalist hareketin önem kazanmasıyla özgürlük veya demokrasinin kadın bedeniyle temsili yerini hızla erkek bedeniyle temsile bıraktı. Bu bedenlerin iki tür önemli görünümü ortaya çıktı: ilki tanrısal/yüce bir perspektiften kitleleri siyasal bir varlık olarak gören drone görüntüleri, ikincisi de sokak seviyesinden bir bakışla eylem ve birbirleriyle ilişki halindeki insanların sosyal varlık olarak görüntüleri. Fırat, bu görüntülerin ikisinin arasında bir yerde devrimin dilinin kurulabileceğini ve özgür kılınabileceğini öne sürer. Vertov’un film teorisindeki ardışık görüntüler arasındaki geçişi, pasajı sağlayan montaj tekniğinde olduğu gibi, “aralık”ın bir uzaklık değil, uzak imgeler arasında bir ilişki olduğu önermesinden hareket eder. Hareketi yakalayacak uçucu, geçici, kırılğan

deneyim ve eylem anlarından oluşan tek bir imge yerine imgelerin titreşimini temsil eden bir montaja ihtiyacımız olduğunu söyler<sup>53</sup>.

### 3.4. Düzenli Çokluklar

Çoklukları kontrol altına alma arzusuyla onlara biçim verme faaliyeti ortaya düzenli çoklukların imgelerini çıkarmıştır. 20. yy’da ortaya çıkan kitleye ilişkin yeni estetik anlayışı, düzenli kitleler, resmi geçitler, düzenli ordular, eğlence, eğitim ve resmi kutlamalarda sergilenen kitle süsleri ile nesne olarak kitlenin nasıl ele alındığını sergiler. Öte yandan devrimler bile yüce ve kült imgelerle ifade edilirler. Özellikle totaliter rejimler görsel propaganda araçlarını kullanırlar. Bunlar, “swarm” denen insan denizinin yerini alır. Lenin anıtı önünden geçen Kızıl Ordu askerlerinin görüntüsü, bir dönem yaygın olan kitlesel yürüyüşlere örnektir.



**Resim 15:** Georgi Anatoliévitch Zelma, “Red Army Detachment Passing the Lenin Mausoleum”, 15,4x21,3 cm., photograph, 1933, Met Museum, New York.

<sup>53</sup> Begüm Özden FIRAT, *Patterns of Revolt: On Global Uprisings and Revolutionary Imagery*, 26.

Almanya’da Nasyonel Sosyalist İşçi Partisi bünyesinde 1933-1945 yılları arasında Halkı Aydınlatma ve Propaganda Bakanlığı görevini yapan Joseph Goebbels “liderler ve kitleler, ressamlar ve resimden daha karmaşık değildir. Bir kitleyi bir insana, insanı da devlete dönüştürmek, her zaman gerçek politikanın ilk hedefi olmuştur”<sup>54</sup> der. Bu anlayışın devamında devletin kitleyi biçimlendirmesinden öte, siyasetin kitleye inmesi, İkinci Dünya Savaşı sırasında çok korkutucu sonuçlara yol açmıştır.

Ferhat Özgür 2010’da sergilenen *That day* isimli üç kanallı video enstalasyonunda, resmi geçitlerden fragmanlar sunar. 1980’lerde resmi kutlamalarda görmeye alışık olduğumuz bu manzaranın, yıllar sonra çekim açılarıyla ve sanatçının bakış açısıyla eleştirel bir tutumla ele alınması, bu yerleşik estetik anlayışının günümüzde değişmiş olduğunu gösterir.



**Resim 16:** Ferhat Özgür, “That Day”, 3 kanallı video enstalasyon, 2010, Cer Modern’deki sergiden görünüm, Ankara.

<sup>54</sup> Stefan JONSSON, *A Brief History of the Masses Three Revolutions*, 138.



İnsanları birbirlerine bağlayan ortak arzular, nasıl biçimlerle temsil edilmiştir? Bu temsillerin politik, kurumsal ve imgesel karşılıkları nelerdir? Düzenli çokluklara ilişkin estetik anlayışı nedir? Bunu öğrenebilmek için düzenli çokluklara belli başlıklar altında daha yakından bakmak gerekir. Bütünsel bir özne olan koro, temsil edilen bir topluluk olarak ulus, homojen ve düzenli kitleler bu başlık altında incelenecektir.

### 3.4.1. Koro

Kalabalık, her zaman bir gürültü arz etmez. Bunun en tipik örneği korodur. Koro, tüm elemanları uyum içinde ses çıkaran, tek bir birey gibi hareket eden, tek bir duygu taşıyan bir tragedya öznesidir.

Barthes'a göre V. yüzyılda Yunan tiyatrosunun özgül yapısı olan koro formu, elli koristten oluşur ve daire biçimindedir. Bu biçimden dolayı, içe kapalıdır. "Koronun dansları, tragedyada olduğu gibi seyirciye dönük olarak değil de, *thymele* (sunak) etrafındaki *orkestrada* yapılırdı"<sup>55</sup>. Koronun önemi, dramatik olarak oyunun atmosferini oluşturmasıdır. Olay akışını durdurarak sorular sorar ve neler olduğunu, daha sonra neler olacağını anlatır; seyircinin lirik ve entelektüel bir ruh durumuna girmesine yardımcı olur. Klasik dönemde ise koro 12-15 kişiden oluşur. Başlangıçta, oyuncuyu fiziksel olarak çevreleyen, destekleyen, sorgulayan, hareket etmeden yorum yaparak oyuna katılan koro, karşı karşıya kaldığı olayları anlamaya çalışan bir insan topluluğudur. Zamanla koronun oynadığı rolün önemi azalır. Oyunla yapısal bağı zayıflamaya başlar ve işlevi azalır. Onun yerini alan oyuncunun rolü gelişmeye başlar.

<sup>55</sup> Roland BARTHES, *Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik*, Çev. Ayşenaz Koş, Ömer Albayrak, 61.



**Resim 17:** Janet Cardiff, “The Forty Part Motet (A reworking of “Spem in Alium”, by Thomas Tallis 1556), 2001, The Museum of Modern Art, New York.

Janet Cardiff, *Kırk Sesli Motet* adlı ses yerleştirmesinde Thomas Tallis’in *Spem in Alium* adlı eserini, galeri mekanındaki kırk hoparlörün her birinden farklı bir koristin sesi gelecek biçimde yerleştirir. Oluşturduğu çok sesli koro, yerleşimiyle dinleyiciyi odanın içinde yer değiştirmeye davet eder<sup>56</sup>. Dinleyicinin yeri değiştikçe ses de değişir. Buradan hareketle bütünsel bir formun da parçalı, öznel durumlar sergileyebildiği söylenebilir. Kalabalık koro formunda olsa bile bütünlük iddiası sorunlu olabilir.

Tiyatronun doğuşu ile demokrasi aynı dönemdedir. Tiyatro kelimesinin kökeni *theatron*, Yunanca’da görme yeri / görülen yer<sup>57</sup> anlamına gelir. Görme, bakmanın ötesinde tezahür sahasında olduğu gibi birbirini görme ve tanıma anlamında düşünülmelidir. Polykleitos tarafından tasarlanan büyük Epidaurus tiyatrosunun on dört bin kişilik kapasitesi ve sahnenin ortasındaki en ufak sesin on dört bin koltuğun

<sup>56</sup> Michael WILSON, *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur*, 21. Yüzyılın Sanatını Yaşamak, Çev. Firdevs Candil Erdoğan, 82.

<sup>57</sup> [http://tiyatronline.com/27-mart-uluslararası-tiyatro-günü-bildirileri\\_-2018-6483](http://tiyatronline.com/27-mart-uluslararası-tiyatro-günü-bildirileri_-2018-6483), Erişim Tarihi: 28.03.2018

tümünden duyulabilmesini sağlayan olağanüstü akustiği, tiyatronun bir kamusal tartışma alanı olduğunu hatırlatır. Oyuncular, koro ve halk birbirlerini bu sahnede görebilir ve duyabilirler.

Platon'a göre tiyatro ve yazı, varoluşun açığa çıkmasını sağlayan iki önemli görünürlük formudur. Hem kamusal etkinliklerin hem de “düşlemlerin” sergilenme yeri olan tiyatro sahnesi veya yazı mecraları, siyaset ve sanat rejimlerinin kesişiminde yer alır. Bu duyulur etkililik [*effectivité*] formunun, kimlikleri, etkinlikleri ve mekânların paylaşımını bulandırdığını söyleyen Platon, ele gelmez yazılı yasaların, tiyatro kurumunun rejimi olan demokrasinin karşısına üçüncü bir form, Rancière'in aktardığı gibi bir “*iyi sanat formu* koyar: kendi birliğinin şarkısını söyleyen ve dansını eden cemaatin *koreografik* formu. Toplamda Platon her biri birer cemaat figürü öneren söz ve beden pratiklerinin üç tarzını açığa çıkartır. Birincisi, sessiz göstergelerin, ‘birer resim gibi’ dediği göstergelerin yüzeyidir. İkincisi, bedenlerin hareket mekânıdır ve iki antagonistik modele bölünür. Bir yanda, kamunun özdeşleşmelerine sunulmuş sahnedeki simülakrlar hareketi. Diğer yanda, sahici hareket, cemaat bedenlerinin has hareketi”dir<sup>58</sup>. Platon'a göre hem yanılısamanın gücünü hem de demokrasinin sendromunu taşıyan tragedya sahnesi örneği koreografik model açısından dikkate değerdir.

Rancière, Platon'un ortaya koyduğu bu paradigmanın nasıl uzun yıllar geçerliliğini koruduğunu anlatır. Tragedyada koronun üstlendiği işlevi, düzenli, bütünlüklü, homojen, uyumdan kaynaklanan bir görsel ritme sahip, kompozisyon içinde yeri belli, kavranabilir bir büyüklükte ve formdaki kitle imgeleri üstlenmeye devam eder. Labanotasyonu, bu yaklaşımla eleştirir:

“Yakınlarda birtakım çalışmalar, Laban'ın bedenlerin özgürleşmesi bağlamında geliştirdiği ve sonra büyük Nazi gösterilerinin modeli olmuş olan

<sup>58</sup> Jacques RANCIÈRE, **Görüntülerin Yazgısı**, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, 149.

hareket yazısının, performans sanatının meydan okuyucu bağlamında yeni bir altüst edici bekârete kavuşmadan önce hangi kılıklara girdiğini hatırlattılar. Benjamin'in açıklaması ("kitleler çağında" siyasetin ölümcül estetizasyonu) belki de yurttaşların oybirliği ile bedenlerin serbest hareketinin yüceltilmesi arasındaki çok eski ilişkiyi unutuyordur. Platon, tiyatroya ve yazılı yasaya düşman devlete, süt bebelerini hiç ara vermeden beşikte sallamayı salık veriyordu"<sup>59</sup>.

Rudolf Laban (1879 – 1958), mimarlık eğitimi almış, resim yapmış, dans yazımı ve hareket ile mekân ilişkisi üzerine çalışmıştır. Ona göre hareket varlığın nedenidir. Bedeni, sadece kendisiyle değil, kitlesel ve hareket özgürlüğü olan bir form olarak çevre ile kurduğu ilişkiler üzerinden değerlendirir. Geliştirdiği *Laban Hareket Analizi* sisteminde, zihin ve beden koordinasyonu olarak hareketi, efor sistemleri üzerinden irdeler. Bedenin özgürleşmesi ve kendi notasyonuna kavuşabilmesi için yaptığı araştırmalar, beklenmedik şekilde kitleler çağında kutlamaların, resmi geçitlerin modeli olarak bilinen formlara sokulmuş beden çokluklarına ilham olmuştur. Aynı dönemlerde, insan bedeninin parçalarının makine parçaları gibi, bir endüstriyel üretim göndermesiyle, bağlamından, kimliğinden koparılarak, kitleler halinde sergilenmesiyle ortaya çıkan Siegfried Kracauer'ın adlandırmasıyla "kitle süsü" kavramı da ortaya çıkar.

Platon, güzelliği, uyum, düzen ve bütünlük içinde bulur. Eğitimde, yönetimde hatta bir insanın iç düzeninde, müzikteki tonlar çokluğunda olduğu gibi bir birlik ve bütünlük bulunması gerektiğinden söz eder. *Devlet* adlı eserinde, sınıflara ve iş bölümüne dayanan toplum yapısını, yurdun büyüklüğünün bütünlüğü korumaya elverişli olacak şekilde sınırlandırılmasını, koruyucuların rehberi olacak doğru kavramını, idealar çerçevesinde ele alır. Platon, zorbalık, oligarşi ve demokrasi yönetimlerinde, tiran veya temsilci, yönetici grup, kalabalıktan ayrı yaşayan zenginler, işçiler ile devlet işlerine karışmayan küçük gelirli insanlardan oluşan toplum yapısından söz eder. Bu toplumdaki çokluğun imgesi nasıl olabilir? Platon imge ile

---

<sup>59</sup> A. g. k., 154-155.

ilgili olarak şunu sorar: “Resim her şeyin nesini vermek ister? Olduğu gibi mi yapar bir şeyi, gördüğü gibi mi? Görünenin benzetmesi midir, gerçeğin kendisi mi?”<sup>60</sup>.

Düzenli toplum idealine bir örnek olarak, 14. yüzyılın ünlü ressamlarından Ambrogio Lorenzetti'nin “İyi ve Kötü Yönetimin Alegorisi” freskinde Platoncu idea anlayışına dayanan toplumun temsilini görebiliriz.



**Resim 18:** Ambrogio Lorenzetti, “Allegory of the Good Government”, fresk, 1338-1340, Palazzo Pubblico (Salon of Nine or Council Room), Siena.

Siena okulu içerisinde yer alan ve Bizans sanatı geleneğinden etkilenmiş olan sanatçının, Siena'daki Palazzo Pubblico'da, 1287- 1355 yılları arasında Siena'yı yönetmiş tüccar oligarşisinin yönetim komitesinin toplantı odasının duvarında yer alan freski, kent yönetiminde ortak iyinin temel alınması gerektiği mesajını vermektedir. Ortak iyinin simgesel tasviri ortada oturan kral figürüdür. Bu kral temsilen ve emaneten buradadır, üzerinde bilgelik, melek figürü olarak resmedilmiştir. Lorenzetti üzerine monografi yazan Quentin Skinner'a göre Lorenzetti'nin kent yönetimi konusundaki bu görüşlerinin kaynağı Aristoteles öncesi metinlerdir: Cicero'nun gençlik eseri *De Officiis* ve *De Inventione*, Seneca'ya ait *Formula Vitale Honestae* ve

<sup>60</sup> PLATON, **Devlet**, Çev. Sabahattin Eyüboğlu – M. Ali Cimcoz, 337-339.

diğer hümanizm öncesi literatür, ahlak ve siyaset felsefesi meselesinde geçerlidir<sup>61</sup>. Işığın kaynağı olan dans eden insan figürleri kentte kurucu bir rol üstlenir. Bu toplu dansın, mekanik sanatların gelişmişliğini veya sivil harmoniyi simgelediğini söyleyenler karşısında Skinner’ın iddiası, üstün bir güce sadakatin ifadesi olarak yapılan *tripudium* dansı olduğu yönündedir<sup>62</sup>. Sol taraf ise dağınık insan grubuyla düzensiz, meşum bir hale bürünür.



**Resim 19:** Ambrogio Lorenzetti, “Allegory of the Bad Government”, fresk, 1338-1340, Palazzo Pubblico (Salon of Nine or Council Room), Siena.

Kötü Yönetim Alegorisi tarafında, barışın düşmanları, savaş (*Guerra*), bölücülük (*Divisio*), sivil itaatsizlik ve öfke görünür. Bunlar kamusal iyi pahasına kendi ihtiraslarını tercih edenlerdir.

Freskte anlatılmak istenenlerin ressam tarafından, onları simgeleyen taşlarla aynı renkte boyanmış olması, yorumlamayı kolaylaştırır. Ancak bugün, 1350’li yıllardaki ayaklanmalarla tahrip olmuş, yama yapılmış halini görmek mümkündür. Bir

<sup>61</sup> Quentin SKINNER, *Sanatçının Bir Siyaset Düşünürü Olarak Portresi: Ambrogio Lorenzetti*, Çev. Erol Öz, 36.

<sup>62</sup> A. g. k., 25.

idealin görünür hale gelişi olan bu resmin ayaklanmalar sırasında tahrip edildiği bilinmektedir.

Aristoteles'e göre Platon'un *Devlet*'indeki en zayıf nokta, birliğe olan bu aşırı ilgidir. Yurttaşların her şeyi paylaşmaları gerekmemektedir ancak elbette bazı şeyleri paylaşacaklardır. Sokrates'ten beri kural olan birlik olma hali, Aristoteles'e göre devlet için iyi değildir. Sokrates'in herkes sözcüğünü, ayrı ayrı herkes ve birlikte herkes olmak üzere iki farklı anlamda kullandığını söyleyen<sup>63</sup> Aristoteles'e göre çokluktan birliğe doğru giden devlet, devlet olma niteliğinden uzaklaşarak aileleşir ve hatta bireyleşir. Oysa bir şehri ayakta tutan, ayrı parçalar arasındaki yetkin dengedir. Üyeler arasındaki nitelik farkı, devletin oluşumu için hayati önemdedir. *Polis* (insanların bir federasyon içinde toplandıkları durum) ile *ethnos* arasındaki fark da budur<sup>64</sup>.

Aristoteles'in öngördüğü *politeia*, yani yasalar düzeni anlamına gelen siyasal düzenin resmi, imgeleri neler olabilir? Rancière, duyulurun paylaşımından hem paylaşılan ortaklığı hem de dışlayıcı payları saptayan bir olgu olarak söz eder. Mekân, zaman, etkinlik biçimlerinin bölüşümü, herkesin bu payda nasıl bir yeri olduğunu belirler ona göre. Aristoteles'in yurttaş terimi, yönetme ve yönetilme konusunda payı olandır; köle ve siyasete vakti olmayan zanaatçı, yurttaş değildir. Herkesin ortak olanda bir payı olmayabilir. Ortak mekânda görünür olup olmamak, söz hakkı olup olmamakla ilgili bir "estetik" mesele, siyasetin en temelinde vardır öyleyse. Bu estetik, Benjamin'in kitleler çağındaki estetize edilmiş siyasetten başka bir anlamdadır.

"Bu, zamanların ve mekânların, görülürün ve görülmezin, sözün ve gürültünün bir dekapajıdır; bir deneyim biçimi olarak siyasetin hem yerini hem de nesnesini [*enjeu*] tanımlar. Siyaset, neyin görüldüğü ve görülen üzerine neyin söylendiği ile, görme yetkisine ve söyleme niteliğine sahip olan ile, mekânların özellikleri ve zamanların olanakları ile ilgilidir"<sup>65</sup>.

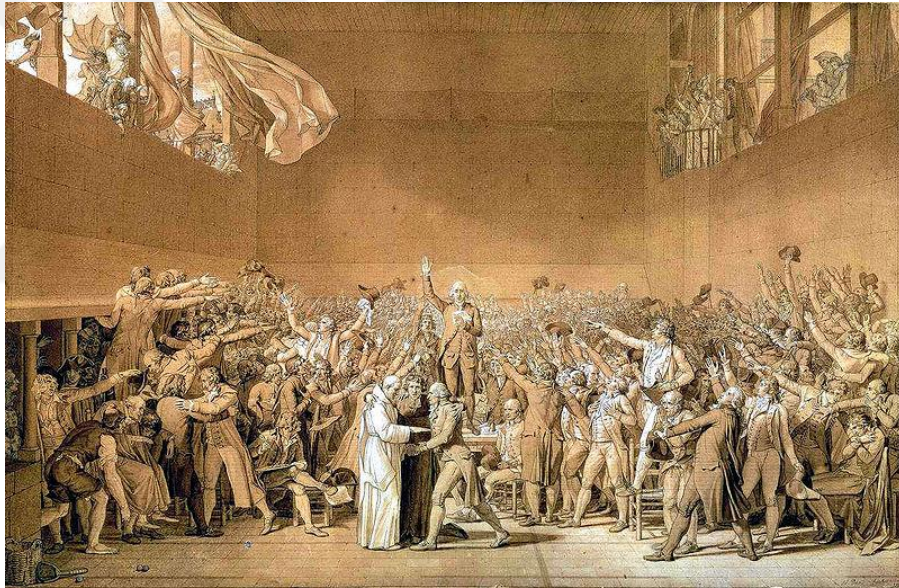
<sup>63</sup> Bkz. (7), ARISTOTELES, 33.

<sup>64</sup> A. g. k., 32.

<sup>65</sup> Bkz. (58), RANCIÈRE, 148.

### 3.4.2. Temsil Edilen Çokluklar: Sınırları ve Nitelikleri Belli Topluluklar

İdea ile temsilin arasındaki ilişkide sorular düğümlenmektedir. İdea nedir? Eşitlik- özgürlük- kardeşlik idealinin veya iyi yönetimin temsili nasıl olabilir? İdeal duruşlar, kompozisyon, bedenler ile mi? Neoklasisist ve romantik dönemin estetik anlayışı, bu sorunun yanıtını bulmaya çalışır. Bu akımların çoklukları içeren görselleri, toplumsal ideayı ve o idea ile harekete geçen insanları yansıtmaları bakımından önemlidir.



**Resim 20:** Jacques- Louis David, “Tennis Court Oath”, 66x101,2 cm., tamamlanmamış eskiz, 1791, Musée National du Château, Paris.

Jacques-Louis David’ın *Tennis Court Oath* adlı resminde tarihsel bir oluş, ona tanıklık edenlerin jest ve duruşlarıyla aktarılan yoğun bir duygu anında yakalamıştır. Bu an, Kraliyet Sarayı’nın dışında yer alan tenis kortunda 1789 yılında, toplumsal bütünleşme adına edilen yeminin anıdır. Bastille’de Fransız Devrimi henüz patlak vermemiştir.



Resimde insanlar yatay bir düzlemde yan yana durmaktadır. Toplumsal özneler, bir eşitlik zemini aramaktadırlar. Jonsson'a göre bu resmin kompoze edilmesinde, resmedilen iç mekâna ne kadar çok figür sığarsa o kadar temsili demokrasinin sağlanacağı fikri geçerlidir<sup>66</sup>. David bu resimle, tarihi bir anı belgeler ve toplumsal ideali ölümsüzleştirir. Neoklasisist üslup ve kompozisyon anlayışı gereği, duruşlar idealist bir anlayıştadır ancak duygusal atmosfer ikinci plana atılmamıştır. Akıl ve duygu birliğinin altı çizilerek temsili demokrasinin ruhuna uygun davranılmıştır. Bir özne olarak insan ile toplumun bir parçası olan insan, temsili demokrasinin kuruluşunda örtüşmüştür. Yemin anında toplumsal özneler, iç mekândadırlar. Mimari yapının içindekiler temsil edilenlerdir. Burjuvazi ve işçi sınıfı yeni bir düzen kurmak için tartışma, uzlaşma halindedir. David, dönemin tanınan portrelerini resmetmiştir. Jonsson, sağ üst balkonda Jean-Paul Marat'nın dışarıya haber vermekte, bir haber yazmakta olduğuna dikkatimizi çeker. Bu eylem, bu yapının içinde kalanlar kadar dışladıklarına da gönderme yapar. Kimileri temsil edilirken kimileri madunlaşmaktadır. Bu, yeminden hemen sonra çıkacak olan toplumsal huzursuzluğun habercisidir. Eşitlik, özgürlük ve kardeşlik idealleri tehlikededir. Resimdeki figürler, barikatı aştıktan sonra farklı düşünmeye başlayacaklar ve birleştirici renklerinin bütünlüğünden uzaklaşacaklardır. Bundan sonra 1848 olayları yaşanacaktır.

Temsil, siyasetin ve estetiğin ortak meselesidir. Her ikisinde de normatif olarak nelerin içerileceği, nelerin dışarıda bırakılacağı sorusu ortaya çıkar. Görülür ile görülmez olan böylece belirlenir. Temsil edilemeyen yok olur. Eugene Delacroix'nın *Halka Yol Gösteren Özgürlük* adlı tablosundaki Marianne, birleştirici bir figürdür. Tek göğsü açık ve bir kolu havada olan bu kadın bedeni, özgürlüğü temsil eder. Bir işçi ile bir burjuvayı ortak ideal ile barikatı aşmak için teşvik eder. Bu iki sınıfın, uzlaştırıcı bir kadın bedeni ile aristokrasiye karşı birleşmesi, ortaya çıkacak ulus-devlet modelinin bir habercisidir. Wendy Brown, ulus-devletlerin kadın bedeni ile temsil edildiğini belirtmiştir. Ayrıca mutlak erk ve kralı simgeleyen erkek bedenine bir

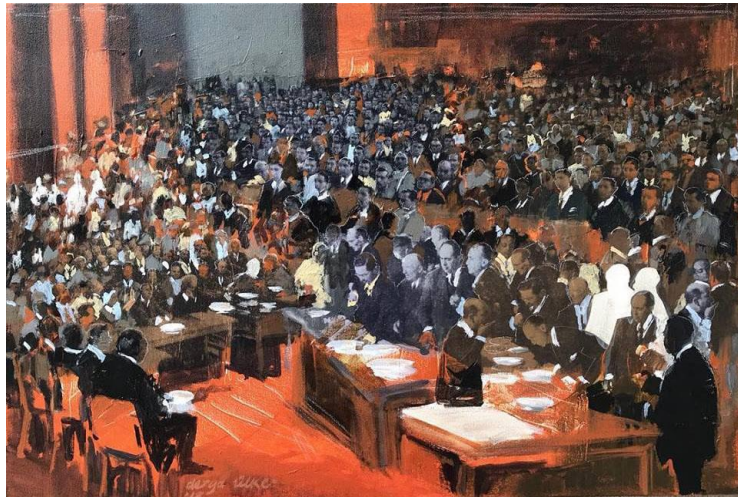
---

<sup>66</sup> Bkz. (54), JONSSON, 22.

alternatif oluşturur. Erkek bedeni *corpus politicum* (politik bir gövde) iken kadın bedeni *corpus mysticum* (gizemli bir beden) olarak görülür.

“Bu temsili rejimin karşıtı, estetik sanat rejimi adını verdiğim rejimdir. *Estetik*tir çünkü sanatın kimliği artık yapma tarzları arasında yapılan bir ayırım yoluyla değil, sanatsal ürünlere özgü bir duyulur olma kipinin ayırt edilmesi yoluyla belirlenir. Estetik sözcüğü, sanatseverlerin duyarlılığı, beğenisi ve hazzıyla ilgili bir kurama gönderme yapmaz. Yalnızca sanata ait olanın varolma kipine, sanatın nesnelere varolma kipine gönderme yapar”<sup>67</sup>.

*Kadın Meselesi* adlı resimde kapalı bir iç mekânda karar almak üzere toplanan erkek bedenleri görülür. Erkek figürler, meclis oturumu gibi bir yerleşim içinde kolaj ve çizim olarak yan yana istiflenmişlerdir. Önlerinde içleri boş tabaklar görülmektedir. Konuşulan konunun öznesi olan kadınlar, konunun nesnesi gibi kabul edilmiş ve mekânın dışında bırakılmışlardır. Ön planda yer alan figürlerin yemekle ilgili olması temsil meselesinin içeriğini boşaltmaktadır. Burada erkek bedeni ile kadın meselesinin görünmez olduğu ima edilmiş, temsil alışıldık olmayan bir biçimde kurgulanmıştır.



**Resim 21:** Derya Ülker, “Kadın Meselesi”, 48x72 cm., tuval üzerine karışık teknik, 2018.

<sup>67</sup> Bkz. (58), RANCIÈRE, 161.

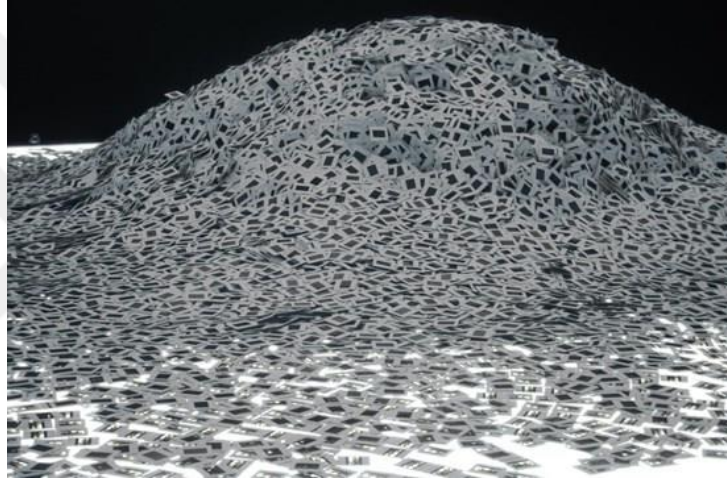
Sanatın özerkliği anlamına gelen estetik rejimin manifestosu: Schiller'in estetik halidir. Schiller'e göre "sanatçı, gerçi zamanının çocuğudur ama, aynı zamanda da onun öğrencisi, ya da sevgilisi olursa, bu kötü olur kendi için"<sup>68</sup>. Sanatçı zamanının bozukluklarından kendini korumalıdır. Bunu kendi yargısıyla, usa, oyun içtepisine göre yapmalıdır. Fütüristlerin ve konstrüktivistlerin ilan ettiği sanatın sonu, sanat pratiği ile inşa edilen toplumsal yaşamın sonudur. Temsili rejiminin yıkılması resmin sonudur. Bu Schiller'e ve romantizme dayanan bir gelenektir. "Tekerin başında, dünyanın yörüngesinin çemberine ruhunun mızrağını fırlatan insana şarkılar düzmek istiyoruz. ... Şarkılarda çalışmanın, zevkin ve başkaldırının harekete geçirdiği büyük kalabalıklardan bahsedeceğiz; modern başkentlerdeki çok renkli, çok sesli ayaklanma dalgalarını ... anlatacağız"<sup>69</sup> diyen isyan dolu cümleler 1909'da Fütürist Manifesto'da geçer.

Rancière'e göre formun kendi için olması, saf bir askıda olma halidir. Sanatsal görüntü/imge kendi halleriyle birer benzemezliktir ve görüntü/imge görülebilir olanın tekelinde değildir. En güncel görüntü rejimi, Rancière'e göre "söylenebilir olan ile görülebilir olanı ilişkiye sokan rejimdir"<sup>70</sup>, burada ise benzerlik geri planda kalır. Şeyin taklidi ve temsili yerine izi, çıplak kimliği, aşkın veya kült imgesi yerine görüntülerin öğretici değerinden söz eder. Görüntü sustuğunda da bir söz söyleyebilir, hikâyeyi susarak ve şifreleyerek verir.

<sup>68</sup> SCHILLER, *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup*, Çev. Melahat Özgü, 38.

<sup>69</sup> Ali ARTUN, *Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş*, Çev. Kaya Özsezgin, 102-103.

<sup>70</sup> Bkz. (58), RANCIÈRE, 10.



**Resim 22-23:** Alfredo Jaar, “Gutete Emerita’nın Gözleri”, 64,8x118,7x13,3 cm., 100.000 slide’den oluşan ışıklı masa içinde enstalasyon, büyüteçler ve aydınlatılmış yazılar, 1996, Kentucky, Speed Art Museum.

Şilili sanatçı Alfredo Jaar’ın *Gutete Emerita’nın Gözleri* adlı enstalasyonu (1996), kodlanmış ifadelerden kaçınması bakımından örnek bir iştir. Sanatçı, soykırım, vahşet, cesetler göstermekten kaçınarak sadece bir çocuğun gözlerinin olduğu slide’lar kullanır. Galeride ışıklı bir zemine yığılmış olan yüzlerce slide, soykırımı, ona tanık olan ve Afrikalı olmayanlara anonim görünen bir çocuğun gözleriyle anlatır. Geçirgen slide karelerindeki bu gözler, iki yöne bakar. Jaar, bu slide’ları ışıklandırırken, kendi estetik problemini ortaya koyar. İzleyiciye görmeyi beklediği imgeyi vermez.

Jonsson'un deyişiyile marjinalize etme sürecinin mekanizmasını anlamaya çalışır ve böylece bazı şeylerin nasıl karanlıkta bırakıldığına ışık tutmak ister<sup>71</sup>.

Temsil sadece bir benzerlik veya taklit değildir, aynı zamanda benzerliği başkalaştırmanın rejimidir. Söylenen ile görülen arasında ilişki kuran bu rejim, metne iliştilirilmiş görseller gibi araçlar yoluyla, okurda yeni bir anlayış uyandırır. İmge bir düşüncenin ya da duygunun kodlanmış ifadesi olmaktan çıkar, bir “çeviri değil, bizzat şeylere ait bir konuşma ve susma tarzı”<sup>72</sup> haline gelir.<sup>73</sup>

### 3.4.3. Kitle

İnsan her zaman toplumsal bir varlık olmuştur. Ancak özellikle sanayileşme sonrasında kırdan kente göç, uluslaşma ve kolonyalizasyon sonucu harekete geçirilen insanlar, dalgalar halinde merkezlerde toplanmışlardır. Aytaç'ın, kalabalıklarla ilgili entelektüel tahayyüller üzerine araştırmasında belirttiği gibi, “modernleşme süreciyle birlikte kitle olma hali tabi grupların normal durumu haline gelmektedir”<sup>74</sup>. İktidar karşısında her zaman bir tehdit unsuru olarak görülen hareketli topluluklar, demokrasi ve halk egemenliği fikirlerine tepki duyanlarca, erken literatürde sürü, canı kalabalık, tehlikeli sınıf gibi kavramlarla anılmışlardır. Günümüzde yaşanan uluslararası göç dalgaları ve küresel toplumsal hareketler, kalabalıkların gücünü bir kez daha ortaya koymuştur.

<sup>71</sup> Bkz. (54), JONSSON, 145-146.

<sup>72</sup> Bkz. (58), RANCIÈRE, 16.

<sup>73</sup> Kimi metinler de bunu yapar. Önceki bölümde Erdem Gündüz'ün popüler bir eyleminin bir performans olduğu belirtildi ve o bilinen görüntü eser metnine yerleştirildi. Performans 2013 yılında Taksim'de gerçekleşmiştir diye not düşüldü. Oysa o ana tanık olan izleyiciler, bu performansı başka bir şekilde isimlendirmektedirler ve o burada belirtilmemekte, bilinçli olarak susulmakta, sözlü alana yer açılmaktadır.

<sup>74</sup> Bkz. (42), AYTAÇ, 17.

Kitle, sınırları belli bir yoğunluğu temsil eder ve üzerinde bir güç tarafından hakimiyet kurulması gereken pasif bir konumdayken kalabalıklar kendileri bir güç kaynağı olarak görülürler ve aktiftirler, çözüm olanaklarını kendi içinde barındırırlar. Kalabalık kurucu ve devindirici, sürekli bir güçken, kitle yıkıcı ve istikrarsız bir güç olarak tanımlanır. Kitlenin davranış biçimini en iyi açıklayan tavır "panik"tir. Panik akılcılığı ortadan kaldırır, manipülasyonu kolaylaştırır ve ani bir çözülüşü beraberinde getirir.

Kitle belli teknolojilerle bir arada düşünülür, kitle gibi onun içindeki bireyin de yönetilmeye, yönlendirilmeye muhtaç olduğunun ön kabulü ile belli uygulamaların nesnesi haline gelir. Goebbels'in resim ve kitlelerden söz ederken işaret ettiği gibi, imgeleri, sanat kadar siyaset de kullanır; kitle için de tasarlanan bir imge vardır. Kitle, siyaset yapmayı olanaklı kılacak bir forma sokulur ve böylece gücü denetlenebilir hale gelir. Aytaç'a göre "Kitle söylemi, ortak varoluşun açığa çıkardığı 'doğal' ve 'bilinçdışı' enerjiyi, bir yandan 'uygarlık' için kitlelerin yarattığı tehditleri öngörmek ve betimlemek, diğer yandan da bu enerjiyi yönetmek ve mümkünse uygarlığın yararına manipüle etmek için gerekli teknolojileri yaratarak bu gerilimi yumuşatmayı amaçlamaktaydı"<sup>75</sup>.

Bilinçten yoksun kitlenin potansiyelini baskılayan, onu kontrol altına almaya çalışan müdahalelerden biri de mekâna yapılan müdahaledir. Kent planlaması alanında Haussmann'ın getirdiği yeni geometrik düzenlemeler, yeni hareket olanaklarının mekânı araştırılırken ele alınacaktır.

Rasyonalitesi olmadığı iddia edilen siyasal bir nesne olarak kitlenin içinde bulunan bireylerin de akılcı ve bilinçli varlıklar olarak kabul edilmediği açıktır. Bu bireyler kolayca yönlendirilebilirler. Kitleye, organik bağlar ile bağlıdırlar. Mekanik dünya anlayışından, organik dünya anlayışına geçildiğinde evrim teorisi, canlıların

---

<sup>75</sup> A. g. k., 134.

gelişiminin ve faaliyetlerinin hayatı sürdürmenin daha elverişli koşullarına doğru yöneldiğini kanıtlar. Canlı dünyanın hareketi bu teoriye göre gerçekleşmektedir. Bu teori hem tekil varlıkları hem de onların birbirlerine bağlı varlıklarını anlamlandırması bakımından önemlidir. Aytaç'a göre bu teori, siyasal düşüncü de etkileyerek biyopolitik iktidar söyleminin ortaya çıkmasına vesile olur.

Gustave Le Bon, Fransa'da 1870'lerin başında, 30.000 yurttaş ve komüncünün ölmesiyle sonuçlanan olaylardan sonra, aldığı tıp, antropoloji ve arkeoloji eğitiminin de etkisiyle, kitleler üzerine kendi kuşağının görüşlerini yansıtan eserler vermiştir. Bu dönemdeki genel eğilim, kitlelerin denetim altına alınması gereken yapılar olduğudur. Le Bon, kitle içindeki bireyin bilincini ortadan kaldıran, muhakeme gücünü geriletken etkenleri araştırır. Ona göre bu etkenler, kitle içindeki bireyin içgüdülerinin serbest kalması, denetimin bireye değil kitleye yönelmesinden dolayı korkunun ortadan kalkması, duygu ve düşüncelerin kitle içinde bulaşıcı olması, içgüdülerine hitap edilen yani bir anlamda ilkelleşen kitle içindeki bireyin telkinlere açık hale gelmesidir<sup>76</sup>. Dikkat edilirse kitle psikolojisi kavramıyla açıklanan bu kitle davranışları, anonim bireylerden oluşan kalabalıklar için geçerlidir. Bu yüzden kitle psikolojisinin geçerli olduğu yerlerde muhakeme yeteneği aramamak gerekir; bunun yerini sloganlar almıştır. Le Bon, kitle halinde bulunmanın herkesi olumsuz etkilediğini hatta “medeniyet merdiveninden birçok basamak aşağı in[dirdiğini]”<sup>77</sup> söyler: “Meşhur 4 Ağustos 1789 gecesinde ve bir heyecan anında bütün imtiyazlarından vazgeçtiklerine dair soylular tarafından verilen oylar, eğer onlardan ayrı ayrı istenmiş olsaydı, hiç birisi tarafından kabul edilmeyecekti”<sup>78</sup>. Ona göre kitleler çoğunlukla etkilenmeye ve telkine hazırdır, bir dikkat ve bekleme durumundadır.

Kitle psikolojisi söylemine şüpheyle yaklaşan Freud, bu kavramın, hiç net olmayan grup ve birey psikolojisi ayrımı üzerinden tanımlanmaya çalışılmasını eleştirir. Bireyin, grup içinde de olsa ego ve id itkileri ile bağımsız davrandığını ortaya

<sup>76</sup> Gustave LE BON, **Kitleler Psikolojisi**, Çev. Ahmet Çalışkanlar, 29.

<sup>77</sup> A .g. k., 22.

<sup>78</sup> A .g. k., 23.

koymasıyla sürü psikolojisi söyleminin içini boşaltmış olur. Ayrıca kitle düşünürlerinin kullandığı telkin kavramını derinlemesine inceler ve onun yerine grup içinde ortaya çıkan libido kavramına dikkati çeker. Kişi telkine direnç gösterebilir. Ancak ego, ortak bir dış nesneyi, benlik ideali yerine koyduğunda bireysel farklılıkların ortadan kalkabileceğini söyler, ulusa aidiyet durumunda olduğu gibi. Freud'un libidinal bağlarına alternatif olarak Canetti, lider ile kitlenin ilişkisini "emir"ın yanında "sızı" ile açıklar. Bu açıdan bakıldığında lider ile onu izleyen kitle arasındaki bağ, sevgiye dayanmamakta aksine buyruklara maruz kalanlarla buyrukları verenlerin arasındaki yaralayıcı bir bağ olmaktadır. Sevginin yerini sızı alır.

Elias Canetti, kitleler içinde yaşadığı deneyimden yola çıkarak kitle literatürünün başyapıtlarından *Kitle ve İktidar*'ı yazar. Canetti, kitleyi, dokunulma korkusunun ortadan kalkmasıyla açıklar. Freud ve Le Bon'un aksine Canetti, kitle endişesinden, kitle tehdidinden değil, eşit hale getiren ve özgürleştiren bir kitle halinden söz eder. Ev veya başka kapalı mekânlardan dışarı taşan insanların bir araya gelmesi ve kendilerinden daha büyük yer kaplayan bir fenomeni ortaya çıkarmalarıyla kitle fenomeni oluşur. Onu fenomen olarak adlandırmak bile dağılmaya mahkûm olduğunu, olağan bir hayatın dışında olduğunu ifade etmeye yeter. Oysa Canetti'ye göre kitle bir fenomen değildir, bu bir yanılsamadır. Özellikle Fransız Devriminden sonra modern bir hal alan kitle dinin gücünden özgürleşir, kendi başına sosyal talepleri olan bir güce dönüşür<sup>79</sup>.

Kalabalıklar içindeki insanların davranışlarını "dokunulma korkusu" belirler. İnsanlar aralarında mesafe yaratmaya çalışırlar, tedirgin hissederler, hareketler ve yönler dokunmamak üzere gelişir, fiziksel temastan kaçınılır. Toplu taşımada ve sokaklarda bu duyguyu kalabalık metropollerde çokça yaşarız. Canetti, bu durumun tek istisnasının, kitle içerisindeki beden olduğunu belirtir. Canetti'ye göre kitlelerin doğasında dokunulma korkusu tersine döner<sup>80</sup>. Kitlenin içinde hissedilen fiziksel

<sup>79</sup> Elias CANETTI, *Kitle ve İktidar*, Çev. Gülşah Aygen, 21-22.

<sup>80</sup> A. g. k., 14.



temasının niteliğini ve onun tek bir beden gibi hareket ettiğini anlayabilmek için bu görüş çok değerlidir. Canetti öyle bir yapıdan söz eder ki onu oluşturan insanlar, birbirlerinden korkmazlar, aksine birbirlerine yaslanırlar, bir bütün oluştururlar, neredeyse bir beden gibi ancak bütün halinde parçalara ayrılmadan hareket edebilirler, yine bir canlı gibi aynı hedefe veya aynı yöne doğru, aralarındaki mesafeyi kapatarak ve yoğunlaşarak ilerlerler. Özellikle deşarj sırasında eşitlenen kişiler, bireysel özelliklerinden sıyrılırlar, ayrıcalıkları ve varlıkları sıfırlanır. Bu hissi açıklamaya sözcük, kurum, slogan ve benzerleri yeterli değilken onlar kendiliklerinden bir araya gelmiş, isimlendiremediklerini hissetmişlerdir bile.

Kitlenin bir çekirdeği olduğu düşünülür, bu kristal olarak adlandırılır. Tek tek bireyler değil, kitle kristalleri etrafında kitleler oluşur. Bu dayanıklı ve küçük yapılar etrafında büyüyen bir yapı olarak kitle artış eğilimindedir. Büyüme kitlenin zayıf noktasıdır ve bir noktada dağılmasına yol açar. Kapalı kitleler ise büyümeyi değil kalıcılığı esas alır. Sınırlarını ve içeriğini dolduracağı sınırlı bir uzamı baştan kabul eder. Canetti'nin "taşma" dediği durumda bile dışarıda bekleyenler, içerideki sınırlandırılmış kitleye ait değildir. Vaaz kitlesi, okul kitlesi, kulüp kitleleri gibi... Kitleye ait bireylerin ve mekânın, uzamın varlığı kitle dağılsa da yeniden bir araya gelebilme umudunu yaşatır.

Canetti'nin kitleyi "adeta evreni ve hayatı devindiren bir doğal enerji kaynağı olarak"<sup>81</sup> gördüğünü belirten Aytaç'ın bu tespiti, akla Spinoza'nın *conatus* (çaba, yaşama gücü, canlılık derecesi) kavramını getirir. Bu enerji, görsel alanda hareket olarak açığa çıkar. Kitlelerin yönlerini bir arada bulunan bedenler ve duygular belirler.

*Universal Everything: Akışkan Bedenler* adlı sergideki bir grup iş, *Kabileler ve Oluşum* başlığıyla büyük bir grubun içerisindeki bireyin doğası üzerine yoğunlaşır<sup>82</sup>.

<sup>81</sup> Bkz. (42), AYTAÇ, 177.

<sup>82</sup> Conrad BODMAN, Sergi Kataloğundan, 4.

Matt Pyke, Mike Hughes, Chris Perry'nin ortak üretimleri olan bu animasyon, insan davranışlarının koreografisini araştırarak senkronize hareket eden bedenleri akışkan renk ve doku kitleleri halinde yukarıdan gözlemler. Yukarıdan bakış, kütleleşen insan bedenlerinin ayrı ayrı görülmesini sağlar ve kitle içinde de olsa bireyin bağımsız davranışları üzerine sorgulayıcı bir bakış açısı sunar<sup>83</sup>.



**Resim 24:** Yaratıcı Direktör: Matt Pyke, Mike Hughes Animasyon: Chris Perry Ses Tasarımcısı: Simon Pyke (Freefarm) Kıdemli Yapımcı: Greg Povey, “Kabileler/ Tibes”, Tek kanallı animasyon video, stereo ses, 2018, Borusan Çağdaş Sanat Koleksiyonu.

Canetti, kitleleri anlayabilmek için antropolojiden, doğa bilimlerinden yararlanmıştır. Araştırmasında kitleleri, büyüme, eşitlik, yoğunluk ve yönelim gibi temel niteliklerine göre, açık-kapalı, ritmik-durgun, yavaş-hızlı, görünür-görünmez,

<sup>83</sup> A. g. k., 14.

çifte-tekil olarak ayırır. Toplumsal hareketlerdeki kitle açık bir kitle olduğunda, büyüme eğilimi taşır ve bu nedenle yıkıcı nitelikte algılanabilir. Yıkıcılık, onu kaplayan maddi dünya ile olan çelişkisinin bir görünümüdür. Ayrıca kitlenin egemen duygularına göre beşli bir ayırım öngörür: mütecaviz (avcı), kaçış, yasak, karşıtına dönme ve şölen kitleleri. Bunlara kısaca maddeler halinde değinilebilir:

1- Mütecaviz kitleler, avlayan, kovalayan veya olayı izlemeye gelenler olarak açıklanabilir. Canetti ilginç bir benzetmeyle bugünkü gazete okurları veya izleyici kitlesini de buraya dahil eder<sup>84</sup>.

2- Kaçış kitlesi bir tehditle ortaya çıkar. Tehditten kaçan herkes sürüklenerek bir kitle oluşturur. Birlikte kaçmak tehlikeden korunmanın en iyi yoludur. Ortak yöne birbirlerini iten kaçanların her biri için tehlike aynı oranda geçerlidir. Yakalanmamak veya olur da birisi yakalanırsa diğerlerinin devam edebilmesi için bir arada kaçmaları şarttır. Kimse kendisinin yakalanacağına inanmaz, kurtuluş bu kitlenin motivasyonudur. Ortak yönde birleşen bu bedenlerin aralarındaki mesafe kapanır, önem arz eden tek mesafe, tehlike ile aralarında korunması gereken mesafedir. Kaçış kitlelerinde ortak tehlike çok farklı bireyleri bir araya getirme potansiyeli taşır. Bu kitlelerin imgesi, farklı renklerden, çokluklardan, farklı hareket kabiliyetlerinden ve ortak bir yönden oluşur. Kaçışın yönü değiştiğinde veya ortak tehlikeden kaçış koşulu değiştiğinde kitle karşıtına dönerek kendisi için bir tehlike yaratabilir, içinde panik doğabilir. Panik olmadığı sürece kitlesel kaçış, bir nehir gibi, Andy Merrifield'in dediği gibi bir "insan seli"ne dönüşebilir ve içindeki bireylerin enerjisiyle yüce bir niteliğe bürünebilir. Düşenler, kurban verilenler kitleyi daha da güçlendirir, kaçması için motive eder. Kaçış kitlelerinin, tehlike ortadan kalkmadan veya güvenli bir yere ulaşılmadan dağılması çok zordur.

“Bir *metropolden* benzer boyutlardaki ilk sivil kaçış belki de Almanların 1940 yılında Paris’e yaklaştıkları zaman yaşanmıştır. Sonunda ateşkes ilan edildiği için bu ünlü göç uzun sürmemiştir; ama hareketin yoğunluğu ve kapsamı o

<sup>84</sup> Bkz. (79), CANETTI, 55.

kadar büyüktü ki bu, Fransızlar için son savaşın en önemli kitlesel anısı olmuştur”<sup>85</sup>.

3- Yasak kitleleri, reddetmeyle oluşur. Bir araya toplanmış insanların o ana dek yapmayı sürdürdükleri bir şeyi yapmamaya karar vermeleri, yani kendi koydukları bir yasak söz konusudur. Olumsuz yasak, yani yapmamaya karar verme, kitlenin temel niteliğidir. Grev halindeki işçiler, normal çalışma saatleri içerisinde bir arada bulunan kitleden çok daha eşit ve kaynaşık bir kitledir. Yaptıkları işler farklı olsa da iş yapmadıkları anda hepsi eşitlenir ve bu birlik duygusuyla birçok şeyi, aç kalmayı bile göze alabilirler. İş yeri ilk defa neredeyse mülkleri olur, grev yeri neredeyse kutsaldır, çalışmak isteyenler hain olmakla suçlanır.

4- Karşıtına dönme kitlelerini Canetti Madam Jullien’in Fransız Devrimi sırasında oğluna yazdığı bir mektuptan aldığı şu alıntıyla açıklar:

“Sevgili Dostum, hep kurtlar koyunları yemiştir; bu kez koyunlar mı kurtları yiyecek?”<sup>86</sup> Bastille gününde, krala karşı ayaklanan halk, adalet sistemine isyan ederek mahkumları serbest bırakır. Mahkumların da katılmasıyla kitle, ceza verme ve affetme yetkisine sahip olur. Yapı tersyüz olmuş, “ayaklar baş olmuştur”. Halk egemen olmuş, kitle karşıtına dönmüştür. Canetti, bu örnekte, ölmeden önce mükâfata kavuşulması durumunda gizli bir diriliş fikri olduğunu belirtir. Et yemediği bilinen koyunlar kurtları yiyemeyeceğine göre, burada, kurtlar kadar güçlü ve kötücül olmayan koyunların sayısal çokluklarıyla üstün gelecekleri kastedilmiştir. Bu düşünce, çoklukları imparatorluğun karşıt gücü olarak gören Negri ve Hardt’ın görüşlerine yakındır.

5- Şölen kitleleri:

Şölende bulunan ve yakındaki herkes için yeme içme ve tüketme bolluğu, ortak hazların güvence altına alınması, deşarj yerine gevşeme, farklı yönlere sürekli hareketle oluşan bu kitlede hedef şölenin kendisidir.

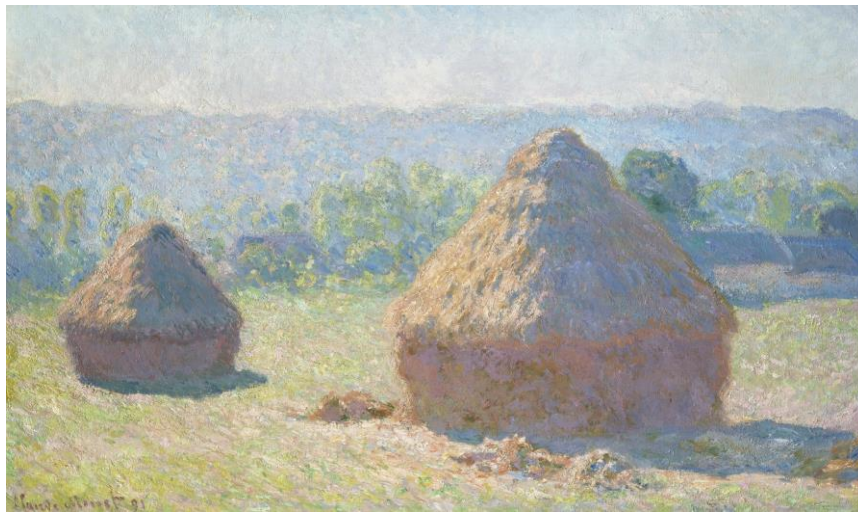
<sup>85</sup> A. g. k., 57.

<sup>86</sup> A. g. k., 60.

6- Çifte kitleler, fiziksel yakınlık içindeki iki kitlenin karşılıklı olarak birbirlerinin imgelerinden beslenmeleri ile canlı kalırlar. Erkekler-kadınlar, futbol karşılaşmalarında iki taraftar grubu, savaşta bağırarak üstünlüklerini ilan etmek isteyen iki karşıt grup buna örnek gösterilebilir.

Ayrıca bazı kitleler, insanlardan oluşmayan ancak kitle olarak duyumsanan kolektif birimler, tahıl, ekin, orman, yağmur, kum, ateş, deniz, nehir gibi belli çokluk simgeleri aracılığıyla kendilerini ifade edebilirler. Yığınlar da kitleleri simgeler. İnsan eliyle oluşturulan meyve, tahıl gibi yığınlar bir hasadın sonucudur, şölenin sebebidir. Üst üste yığılan şeylerin yoğunluğu onunla ilgili anlamı değiştirir. Örneğin piramitler gibi düzenli tekrarlar içinde yığılan taşlar bir uygarlığın ve gücün göstergesiyken, sahile vuran ölmüş deniz canlılarının görüntüsü bir yıkımın göstergesidir. Tekrar ile ilgili bölümde tekrarın oluşturduğu anlam ayrıca incelenecektir.

Monet, mevsimsel ritme göre artıp azalan saman yığınlarını, farklı saatlerdeki gün ışığının altında en ince değişimlerine kadar gözlemlemiş, izlenimci üslupta resmetmiştir.



**Resim 25:** Claude Monet, “Saman Yığınları. Yaz sonu. Sabah.”, 60,5x100,8 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1891, Musée d’Orsay, Paris.

Doris Salcedo, 2003 yılında, 8. İstanbul Bienali'nde iki binanın arasına yığıdığı yüz elli sandalyeden oluşan bir enstalasyon üretir. Ölen ve acı çeken insanların yaşadıklarını paylaşan, unutulmamasını sağlayan, onların yasını tutan sanatçı, heykellerini *Yas Materyalleri / The Materiality of Mourning* olarak isimlendirir. 1958 Kolombiya doğumlu sanatçı, bu sandalyelerin, uluslararası savaş ve uyuşmazlıklarda hayatını kaybeden yüzlerce insanın anısını yaşattığını belirtir<sup>87</sup>.



**Resim 26:** Doris Salcedo, *Untitled*, iki bina arasına yerleştirme, 2003, 8. İstanbul Bienali.

Ulusların da belli kitle simgeleri vardır. İngilizler deniz, Almanlar orman, İsviçreliiler dağlar ile özdeşleşmiştir. Bu simgenin, toplumsal tarihteki önemini gösterebilmek açısından İkinci Dünya Savaşı döneminde Almanya'da yaşananları

<sup>87</sup> <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/Doris-Salcedo>, Erişim Tarihi: 16. 02.2019  
<https://www.harvardartmuseums.org/visit/exhibitions/5201/doris-salcedo-the-materiality-of-mourning>,  
 Erişim Tarihi: 16.02.2019

özellikle incelemek gerekir. Çünkü bu dönemde yaşanan kitlesel kıyım ve felaketler, kitle literatürünün en karanlık kısımlarını aydınlatılabilir.

Almanların kitle simgesi olan orman, ordu ile özdeşleştirilmiştir. Dik duran çok sayıda ağaçtan oluşan, yoğun ve uygun adım yürüyen bir orman imgesiyle ulusta yer eden ordu, kapalı bir kitledir. Canetti'nin belirttiği gibi subayların büyük kısmını oluşturan Prusyalı Junker kastı bu ordunun kitle kristali işlevini görmüştür. Yazılı olmayan katı kuralların geçerli olduğu bu yapı, Birinci Dünya Savaşı sonrasında 1914 yılında, Versailles anlaşması ile terhis edildiğinde, Hitler Nazi Partisi ile orduyu kurtarmaya çalışır. Partili herkes asker olmaya çağrılır. Böylece askeri güç ve ordu, halkın içinde yeniden doğar. Sık sık tekrarlanan *Varsailles Diktesi* sloganının anlamı, Almanların zayıf noktası olan, düşmandan gelen dikteye boğun eğen orman simgesine dokunmaktır. Orman ayağa kalkmalıdır. Böylece her Alman, bir ağaç gibi dik durup militarize olmayı kendine görev bilir. Orman-ordu açık bir kitleye dönüşür ve siyaset kitleye inerek korkunç sonuçlar doğurur<sup>88</sup>. Aytaç da Alman ulusunun kimliğini şekillendiren orman imgesinin sivillerin askerleşmesine ve Hitler'in önünün açılmasına vesile olduğunun altını çizer<sup>89</sup>. Goebbels'in kitle üzerine çalışmalar yapması ve onları göreve çağırması, bu imgelerin kullanımının tesadüfi olmadığını gösterir.

Canetti, 1960 yılında, kapitalizm henüz bu kadar gelişmemişken, anlattığı sürü tiplerinden en geçerli olanın artış sürüleri olduğunu belirtir. Modern artış çılgınlığı ve yayılma nedeniyle artış sürülerinin dünyaya egemen olduğunu söyler. Artış miti kendini besler; ne kadar çok mal üretilirse o kadar çok tüketiciye ihtiyaç olduğundan giderek daha çok insanın istenmesi esastır. Savaş ve yıkımın karşısında duran bu barışçıl gidişat, ona göre devasa kitlelerle ve onların çifte kitlelere bölünmeleriyle sonuçlanacaktır. Savaş trendi karşısında artış trendi bu kitlelerin birbirlerini yok etmelerini engellemekte, aksine birbirleri karşısında büyülenmelerine yol açmaktadır.

<sup>88</sup> Bkz. (79), CANETTI, 193-197.

<sup>89</sup> Bkz. (42), AYTAÇ, 180.

Bu artış ortamında herkes hayatta kalan olmaya çalışmakta, rekabeti bu yürütmektedir. Hayatta kalma Canetti'ye göre yaratıcı yalnızlık ile mümkündür<sup>90</sup>. Ancak iktidar o kadar büyümüştür ki hayatta kalan da artık emniyette değildir. İktidar güvenliği sağlamamakta, o da kitleler gibi hayatta kalan olmaya çabalamakta, herkesi tehdit olarak görmektedir. Bu durumda ya herkes hayatta kalacaktır ya da hiç kimse. Emir ve sızı dengesinin sağlanabilmesi için, güçlü iktidarın karşısında insanların niceliği önem kazanır.

### 3.5. Düzensiz Çokluklar

Modern toplumda, o tarihe dek olduğundan daha büyük kalabalıklar içinde yaşamaya başlayan insanlar, çağın düşünürlerine göre, işçi grevleri, kentteki yoğunluk, toplu eğitim, toplu konuşmalar gibi değişimler karşısında bireyselliklerini ve bağımsız düşünme yetilerini kaybederler. İkel dürtülerin etkisinde kalırlar.

“Sefiller”den oluşan kitlelerin içine ışık sızabilir mi, kalabalık yüce olabilir mi? Victor Hugo'nun *Sefiller* romanında kalabalık, romanın bir kahramanı gibi sürekli eylemlerde bulunur, ana karakteri saklar, ona eşlik eder, harekete geçer, şamata yapar, kararlar alır, düzensiz bir gövde ama tek bir ruh gibi duygular yaşar. Hugo için sefiller, ihmal edilmiş, acı ve açlık çeken kitleler, eğitimle rafine edilmemiş saf insan maddesidir. Bu saf maddeye, Kantçı aydınlanmadan esinlenerek ışık aşılınırsa süblimleşmesi, bir anlamda yüceleşmesi sağlanabilir mi? Yoksa kitlelerin hayaleti toplum düzenini sürekli tehdit mi eder? Victor Hugo'nun karakterleri canavarı olmaktan toplumsal, uygar olmaya doğru giderler. İyiye doğru gidiş senaryosunun içindeki sefiller, acı çekerken ve toplum için bir tehlike arz ederken bir yandan da bu duruma nasıl geldiklerini açıklarlar. Onların durumları normal değildir, ancak durduk yerde bu hale gelmemişlerdir. Ahlaki açıdan bozulmadıklarını kanıtlamakla, gerekçelerini sıralamakla, canavar olmadıklarını ortaya koyarlar. 19. yüzyılın ilk

<sup>90</sup> Bkz. (79), CANETTI, 509.



yarısında çalışan sınıf sefil değildir. Engels'in *İngiltere'de Emekçi Sınıfın Durumu* adlı kitabından da anlaşılacağı gibi, Avrupa'da Sanayi Devrimi giderek, ürettikçe yoksullaşan bir sınıf doğurmuştur. Jonsson, yoksul, tehlikeli ve toplum dışına itilmiş işçi sınıfının ve gelecek kuşakların kalabalıklaştığını gören Hugo'nun, 1840'larda yazdığı romanının *Les Miseres* olan adını sonradan *Les Miserables* olarak, yani çoğullaştırarak değiştirdiğini söyler<sup>91</sup>.

Haklı bir sebebi olsun olmasın, tarihin akışına müdahale etmek isteyen insanların toplumsal sahneye çıkışı, onlara uzaktan bakan aydınlara tehditkâr görünmüştür. Lorenzetti'nin *Kötü Yönetim Alegorisi*'ndeki karışık alan, çok başlı canavar Hydra, Leviathan'ın gövdesinden dışarı çıkmak için tazyik uygulayan çokluklar, avam takımı, güruh, kitle, sürü, "sefiller" ile anılan kitle kavramı, içindeki tekilliklere bakılmaksızın, homojenleştirilir, terör, yıkım ve vandalizmi çağırır. İçindeki bireylerin nerede ve nasıl yaşadıklarına, hangi sokaklarda yürüdüklerine, hangi dükkanlara gittiklerine, neler yiyip içtiklerine, neler düşündüklerine bakılmaksızın hepsine verilen isim, bu topluluklar insanlardan oluşmuyormuş gibi bir izlenime sebep olabilir.

İnsanlar hep kalabalıklar (vulgus) halindedirler. Vülgarizasyon, 19. yüzyılda, bilim ve teknik buluşlar sayesinde hücreler, dokular, evrim kuramı, elementler keşfedilirken toplumu bilgili kılmanın tam tersini, bilim insanlarının önünde gelişime direnen gücü ifade etmek üzere toplum için kullanılan bir kavramdı. Ulus Baker, "Yazının rahipler tarafından icadının bir anda 'karacahil' bir tebalar toplumu yaratması gibi, bilimsel pratiklerin içinde her zaman tohum halinde bulunan bir 'gizli bilim'in, açıklığa ve demokrasiye inanılan modern dünyada bile varlığını sürdürmesi söz konusudur" der<sup>92</sup>. Ona göre vülgarizasyon, insanlara bilgiliyi ulaştırmaktansa, kitle iletişimi ile bu yolu tıkar. Eğitim, bilgi vermek ve bir şeyler öğretmekten, terbiye vermeye doğru evrilir.

<sup>91</sup> Bkz. (54), JONSSON, 37.

<sup>92</sup> Bkz. (3), BAKER, 122.

Gustave Le Bon, 1872'de yayınlanan *Hayat: İnsan Fizyolojisi ve Onun Hijyen ve Tıpta Uygulanması* adlı kitabında, kitle davranışlarını ele alır. Ona göre kitle davranışları, psişik bir patolojiden kaynaklanır; halüsinasyon, taklit veya özdeş uyarılmalarla etkilenme yoluyla çok sayıda bireyin aynı davranışları sergilemelerine ve müşterekleşmelerine yol açar. Kolektif zihniyetin en önemli özelliğinin “bilinçsiz unsurların ve tuhaf bir kolektif mantığın egemenliği altında olması” olduğunu belirten<sup>93</sup> Le Bon'a göre bu sürü olma, ortak duygulara kapılma durumu yalnızca devrim kitlelerinde ortaya çıkmakla kalmaz. “Bir jüri veya parlamentonun parçası olan kolektif insan, soyutlanmış durumda asla hayalini kuramayacağı yasaları çıkarır veya kararları verir”<sup>94</sup>. Le Bon'un bu düşünceleri, kitleler çağında yaşanacak olan insanlık suçları açısından değerlidir. Hanna Arendt'in *Kötülüğün Sıradanlığı*'nda ele aldığı itaat ve kolektif davranış meselesine dek uzanan bir tartışmanın parçasıdır.

Telkin, hipnoz, bulaşıcılık, hijyen gibi kavramlarla birlikte kitlelerin psikolojisi üzerine inceleme yazan Le Bon, 19. yy sonu Fransız kitle psikolojisini ele alır. Roma imparatorluğunun, Roma barbarlara vatandaşlık haklarını verdiği zaman çökmeye başladığını söyleyen Le Bon, çağında kitle üzerine çalışan diğer bilim adamlarından çok ayrı düşmez. Bu çalışmalarda, mikroorganizmaların veya fiziksel güçlerin etkileri ile kalabalıkların etkileri bir tutulurken malzemenin insan olduğu ve sosyal bilimlerde, doğa bilimlerinden farklı olarak değişmez sonuçlara ulaşılamayacağı göz ardı edilmiştir.

Gabriel Tarde ve Emile Durkheim'in toplumsal yaşamla ilgili önceki çalışmalarına dayanan ve taklit yoluyla öğrenme teorisinden beslenen Le Bon'un çalışmaları, mirasın kişiliği ve biyolojiyi etkileyebileceği, domine edebileceği yönündeki Charles Darwin ve Herbert Spencer'in çalışmaları, ayrıca telkinin yerine egonun ve libidonun önemine değinen Freud'un teorileri ile karşıt görüşüne kavuşur.

<sup>93</sup> Gustave LE BON, **Devrim Psikolojisi**, Çev. Nisan Benzergil, 104.

<sup>94</sup> A.g.k., 105.

Kolektif insan davranışlarının telkine açıklık, hipnoz ve bulaşıcı olma özelliklerine odaklanan bu çalışma şüpheye açıktır.



**Resim 27:** Eduard Manet, “The Barricade”, 46,40x33,10 cm., kâğıt üzerine mürekkep ve suluboya, 1871, The Willam A. Whitaker Foundation Art Fund, Ackland Art Museum, the University of North Carolina at Chapel Hill.

Le Bon’a göre tarihte görülen büyük salgınlardan biri Komün örneğidir. Komünü oluşturan insanların nasıl tanınmadığı, özne olarak kabul edilmediğine dair bu entelektüel tahayyülü Edouard Manet’in *The Barricade* adlı gravüründe görsel karşılığını bulur. 1871 tarihli bu gravürde, Paris Komünü’nün ardından gerçekleşen bir “temizleme” operasyonundan bir sahne görünür. İdam edilen, hedef alınan kalabalığın içindeki yüzler seçilemez, özellikle duman ile saklanmışlardır; bu duman, onları idam eden tüfeklerden çıkmaktadır.

### 3.5.1. Canavarsı Kalabalıklar

Kalabalıklar, bloklar halinde hareket eden, şiddetli duygulara ve fevri hareketlere sahip, kontrol edilemeyen, büyüklüğü, sınırları ve biçimi belli olmayan fenomenler olarak düşünülür. Hayatta kalmaya çalışan ve saldırganlaşan, konuşamayan, bağırان, belli bir yöneteni olmadığından çok başlı olduğu düşünülen bir canavar imgesi ona yakıştırılmıştır. Kitle psikolojisi üzerine çalışmalar ve mikro dünyaların bulunması, onların insan dışı (hayvan sürüleri, hilkat garibeleri, mikroplar, virüsler, bakteriler gibi) canlılarla anılmalarına yol açmıştır. Kitlenin görsel temsillerinin nasıl olacağını bu algılar belirlemiştir. Bireylerin portrelerini veya grup portrelerini yorumlamada kullanılan tarihsel, psikolojik ve ikonografik yöntemlerle karşılaştırıldığı zaman, kalabalıklarla ilgili gelişmelerin ne kadar geride kaldığı görülür.

Bu yeni ikonolojiyi araştıran sanatçılardan biri Spencer Tunick'tir. Tunick'in fotoğraflarında insan çoklukları, normalde görmeye alışık olmadığımız bir biçimde, çıplak ve ten renklerine göre birer tuş olarak yığınların birer parçası olurlar. Mimari yapıların içinde dokulaşan veya bir araya gelerek bir biçim oluşturan bu figürler, kimliklerinden bağımsız ancak bedenleri ve diğer bedenler ile sıkı bir ilişki içindedirler. Nü fotoğrafları, aynı zamanda enstalasyon ve performans olarak tanımlanır. Kitleselel yığınlardan farklı olarak sadece mekanik değil organik çoklukları da fotoğraflar. Kompozisyonları, geometrik çözümlerle sınırlı değildir. Ancak bireyler, kitlelerde olduğu gibi anonimleşme eğilimindedir.



**Resim 28:** Spencer Tunick, “Mexico City 3”, 180, 34x226,7 cm., enstalasyon fotoğraf pigment baskı, 2007.

Hatırlanacak olursa David’in *Tennis Court Oath* adlı bitmemiş resminde yeni toplum için öngördüğü örgütlenme biçimi yataydır. Devrim yatay bir düzlemde, eşitlik zemininde, herkesi kapsamayan ancak olabildiğince çok insan içeren bir iç mekânda gerçekleşmektedir. İnsanların yan yana durmaları ile üst üste yığılmaları, biçimsel olarak iki ayrı söz söylemektedir. Farklı yükseltilerde durma, hiyerarşiyi çağrıştırırken, üst üste yığılma, insanın toplumsal hayatta aldığı biçimlerden biri değildir. Yeraltını, canavarları, hayvanları, ölüleri çağrıştıran bir istif halidir.



**Resim 29:** Frans Florins, “The Fall of The Rebel Angels”, 308x220 cm., oil on panel, 1554, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerp.

Yığılma, tiksindenin temel biçimlerindedir. Abjekt, iğrenme, arzu edilen durumun tam tersini, yani bir ilgi ve merak yerine uzaklaşma, tikslenme duygularını ortaya çıkarır. Barthes, Réquichot’nun kolajlarını, hayvan yığınlarına, solucanların kımıldanmasına, arı kovanları gibi tehdit edici veya farelerden oluşan fare-kralın görüntüsü gibi iğrendirici görüntülerin örneği olarak anlatır. Bu kolajlar, hayvanların bir arada durmalarını sağlayan yapışkan sıvı anlamına gelen “colle” sözcüğünün hakkını verircesine üst üste ve abjekt çağrıştıracak biçimde yapılmışlardır<sup>95</sup>. Kimi zaman önceden arzulanmış ancak daha sonra bedenden çıkarılmış nesnelere de iğrenç olarak nitelendirilebilir.

“... duygular içten dışa ya da dıştan içe olarak tecrübe edilirken aslında içeri ile dışarı arasındaki ayrımı yaratırlar ve bu durum kısmen zaten var olan çağrışımların tekrarıyla gerçekleşir. Bu nedenle duyguların performatif olduğunu ifade etmişim: Duygular hem nesnelere üretir hem de geçmiş

<sup>95</sup> Bkz. (55), BARTHES, 195.

bağlantıları yineler. Performatiflik döngüsü oldukça güçlü bir şekilde işler: Örneğin özne, ötekini iğrenç olarak yorumlayarak iğrenmeyle dolar, bu da yorumun hakikatinin bir göstergesidir”<sup>96</sup>.

Ötekilere karşı bu performatif duygusal tepkiler, kişiden kişiye geçebilir, sosyal normlara dönüşmeye başlayabilir.



**Resim 30:** Bernard Réquichot, “Fetagrnom”, 67x128, Fragments d’illustrarions collés sur bois, 1961.

Sara Ahmed, Julia Kristeva’nın “bir şeyin bizi dışarıdan tehdit edebilmesinin tek sebebinin zaten halihazırda içeride bulunması olduğunu” söylediğini hatırlatarak<sup>97</sup> içirme ilişkisine ve temas etmeye vurgu yapar. Ahmed’e göre duygu ve duyum birbirlerinden ayrı düşünülemez; nesnelere bir tesir uyandırabilmeleri için özne ile temas etmeleri gerekir. Ahmed bu teması, Hume’un öznedeki nesnelere iz bırakması anlamındaki “izlenim” kavramını kullanarak açıklar. Nesne ile temas his üretir. Bu his, hem duygu hem de duyumdur.

<sup>96</sup> Sara AHMED, **Duyuların Kültürel Politikası**, Çev. Sultan Komut, 243.

<sup>97</sup> A. g. k., 112.

Peki, bir sanat eseri, bir imge nasıl bir duygu uyandırabilir veya iletebilir? “Sanat eseri ile de bizim ilişkimiz her zaman bir karşılaşma ilişkisidir. ... Sadece *affect*’ler edindiğimiz, karşısında *affective* bir duruma geçtiğimiz bir hal değil de, sözgelimi bir resme bakarken her şeyden önce bedensel bir *affectio*’lar zinciri olduğuna dikkat edin. ... sanat eserinin senin bedenine bir tür temasıdır”<sup>98</sup>. İmgeler, karşılaşmalar yoluyla elde edilen imajlardan oluşur.

Canetti alkoliklerin bağımlılık yapan nesneden yoksun kalma (delirium tremens) aşamasında kitle ve dönüşüm ile ilgili sanrılar gördüğünden söz eder<sup>99</sup>. Büyük nesnelere devinimli kitleler halinde görmek, bu akışın üzerine doğru yürümesi veya yanından geçmesi, sürekli akış halinde olması, bazen temas etmesi, karıncalanma veya kemirilme hissine yol açması gibi etkileri anlatır. Bu etki, yoğun, kalabalık ve akışkandır. Halüsinasyondan mustarip kişi, bedeni oluşturan küçük parçaların kitle fenomenini görür. Haşarat, insanın ilk kitle görüntülerini oluşturan canlılardır. İnsan ilk defa böcekleri yüzler, binler halinde görür. Bunların çokluğu ve sürekli devinimi karşısında iktidarını yitirdiği hissini yaşayan insanın, kendisine karşı olan şeyi haşarat olarak görme eğilimi bununla açıklanır. Çok sayıda insan arasında tehdit altında hissetmek de mümkündür. Hasta delirium sırasında var olmayan fantastik ve birleşik yaratıklar, yani hilkat garibeleri de görebilir. Hilkat garibeleri ya da baca temizleyicileri, Grünewald'ın *Aziz Anthony'nin Şeytana Uyması (Temptation of St. Anthony)* tablosunu ya da Hieronymus Bosch'un resimlerini dolduran yaratıkları anımsatır.

<sup>98</sup> Bkz. (26), BAKER, 210-211.

<sup>99</sup> Bkz. (79), CANETTI, 387-395.





**Resim 31:** Hieronymus Bosch, “The Temptation of Saint Anthony”, 131,5x119 cm., oil on oak, circa 1500, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbon.

Foucault, *Deliliğin Tarihi*'nde (1961) *Deliler Avlusu*'nu resmeden Goya'nın, etin boşluk ve çıplak duvarlar boyunca kaynaşmasını anlattığını, bu bedenleri görünür hale getirdiğini yazar. Buradaki bedenler özgür jestler sergilerler. Foucault'nun ifadesiyle “Hapishaneye atılmış delininkine değil de, kendi gecesinde içine atılmış insaninkine”<sup>100</sup> gönderme yapan Goya, Bosch'un *Aziz Antonius*'una yaklaşır. Bu yaratıklar doğadan kaynaklanmamaktadır, manzarasız bir sahnede duruyorcasına resmedilmişlerdir.

<sup>100</sup> Michel FOUCAULT, *Deliliğin Tarihi*, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, 253.



**Resim 32:** Francisco de Goya y Lucientes, “Los Caprichos (Kapriçyolar Serisi) No:43, El Sueño De La Razon Produce Monstruos (Aklın Uykusu Canavarlar Yaradır)”, 21.5x15 cm, gravür baskı, 1797, Özel Koleksiyon, Brooklyn Müzesi.

Foucault’nun *Deliliğin Tarihi* kitabı, 1657 tarihli *Paris Kenti ve Dış Mahallelerindeki Fakir Dilencilerin Kapatılması İçin Genel Hastane Kurulmasına İlişkin Kral Fermanı*, 1785 tarihli *Meczipplar İçin İdeal Bir Tutukevi Planı*, Paris’te Devrim Öncesinde “Zorla Tutulan Pansiyonerler”in Durumu’nu belgeleyen ve çılgın, meczup, zihni zayıf, bunak, saralı, deli olarak nitelendirilen 307 kişiye ait yazılardan oluşan ekler ile biter. Deliliğin tanımının, dışlanan, belli kategorilere dahil edilen bu insanlar üzerinden yapıldığı dönemde, toplumun imgesi, kalabalıkların görünümü nasıldır?

Karnavalesk, grotesk bir çokluk denince, Hieronymus Bosch’un çok sayıda figüre yer verdiği kompozisyonları akla gelen ilk örneklerdendir. Wölfflin, *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*’nın Çokluk ve Birlik/Bütünlük başlığı altında, çok sayıda figürün eşit bir ilgiyi talep edecek şekilde düzenlendiği Hieronymus Bosch’un halefinin *Karnaval Eğlenceleri* resminde, eşit seslerden adeta bir gürültü ortaya

çıkıldığını söyler. “Tekliklerin olduğu bir resimde geniş bir zaman kesiti, kalıcı olana yönelir, bütünsellikte ise anlık olan, şimdiki zaman, canlılık, atmosfer, uzamsal güç dikkati çeker”<sup>101</sup>.

James Ensor’un üslubu, eski ustalardan Pieter Brugel ve Hieronymus Bosch’u anımsatır. Ensor’un 1889 tarihli resmi, canavarsı kalabalıkların imgelerinden biridir. Dönemin resimlerinden çok farklı olan bu eser, sanatçının yaşadığı dünyaya yeni bir bakış açısı sunar. Ensor’un bu resimde, modern toplumdaki insanların durumunu, farklı ideolojilerle bölünen kalabalıkları, bireyin toplumla çatışmalarını, Belçika’daki kültürel değişim ve sosyal ortamdan kendisini uzak hisseden sanatçının, toplumu ve içindeki demokratik temsilleri, kendine ait imgeler yoluyla temsil ettiği düşünülür<sup>102</sup>.



**Resim 33:** James Ensor, “Christ’s Entry Into Brussels in 1889”, 252x430 cm., Tuval üzerine yağlıboya. 1889, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

<sup>101</sup> Bkz. (19), WÖLFFLIN, 204.

<sup>102</sup> Bkz. (54), JONSSON, 70- 72.

İnsan ve hayvan karışımı yaratıklar, bir zamanlar kovuldukları topraklara geri dönerek şehri yeniden fethederler. Kurulu düzeni bozmak için geri dönerler. Ancak bu öyle bir topluluktur ki ne bireylerden ne de bir kitleden söz edilebilir. Toplumsal temsil öncesindeki halleriyle canavar veya maskeli yaratıklar karşımızdadır. Kolektif hafızanın hayaletleri maskeler içinde birbirlerini öper, kutlama yapar, gruplar halinde toplanırlar. Bunlar insan ve maske arasında üçüncü bir türe ait yaratıklardır. Resimdeki çokluk kesinlikle homojen bir çokluk değildir. Ensor'un yaşadığı kasabada Ostende'de düzenlenen karnavalın maskelerinden ilham alınarak resmedilen bu yüzler, bir kitlede olduğu gibi tek bir yöne, bir lidere değil, farklı yönlere bakarlar; kendi iç enerjilerinin yanında, dış çevrelerini etkileyen bir hareket alanları vardır. Bu özneler otomat değildirler, her biri farklı gerilimlerin toplamıdır. Ensor, çoklukları ve dolayısıyla resmini halisünatif ve gerçek, hayali ve siyasi olarak böler ve yeniden yapılandırır. Bu çoklukların hepsine hâkim bir noktadan bakar ve onu inceler. Flaubert'in önerdiği gibi uzak bir noktadan "gözünü kırpmadan" izleyebilmesi için bu bakış açısına ihtiyacı vardır. Panoramik olarak taranan bu kalabalık resimde tüm topluma yer verilmeye çalışılmıştır. Her grup kendi perspektif odağı üzerine yerleştirilmiştir.

Buradaki yüzler demonik olmakla beraber, aynı yöne dönük tek bir yüz değildir. Buradaki kalabalık, homojen ve belli bir yöne doğru yönelmiş bir kitle değildir. Kalabalığın içindeki unsurlar birbirleri ile iletişim halindedirler, ancak belli dörtgenlere ayrılmışlardır ve bu dörtgenler içindeki her bir alan kendi perspektifini sunmaktadır. Resimde farklı resim geleneklerine yer verilmiştir: askerî resmî geçit töreni, işçi sınıfının gösterilerine ilişkin imgeler, karnaval alaylarının tasvirleri, İsa'nın çarmıha geriliş sahnesini tasvir eden Passion'lar.

Jonsson'a göre, burada sanatçı, insan kitlelerini çılgın bir teatral atmosfer içinde görerek kendi bireyliğini kazanmıştır. Ensor topluma uzaktan bakar ancak bireyselliği ile sosyalliği arasındaki o ince çizgiyi aşarak en sonunda İsa ile kendi yüzünü özdeşleştirerek kendini çarmıha gerer. Bu psikolojik durumun altında sert bir sosyal

eleştiri ve artistik yaratıcılık vardır. İsa bu resme egemen bir figür olarak değil, çokluğun bir parçası olarak, sosyal bir varlık olarak girer. Bruegel'de de bu yaklaşımı görebiliriz. Bruegel'in 1564 tarihli *Calvary Alayı* resmindeki gibi İsa, kutsallığın değil aksine bir insanlık durumunun ifadesidir ve topluma ilişkin etiği kişileştirir. Sanatçı, kendi benliğini insan kitlesini çalgın teatral atmosferi içindeki İsa'nın yüzünde kazanır. Şiddetli renkler, ışık anlayışı, bilim ve din çatışmaları, yoğun kültürel değişim, kalabalıkların içinde tuhaflaşan yüzler, devrimlerle eş zamanlı şiddet, bu çokluğun resminin tehlikeli olduğu mesajını verir. “*Vive La Sociale* [Yaşasın toplum]” dense de bu tedirginlik ve olumsuz duygular gelecek nesillere miras kalacaktır. İsa'nın gelişiyle yeni bir milat yeni bir dönem başlayacaktır. Ensor'un kullandığı şiddetli renk ve biçim kontrastlıklarını, yan yana planlar içindeki farklı uzam anlayışlarını, neredeyse resim düzlemini parçalayacak bir heterojenlik içinde sunmasını, Jonsson, “sosyal dramada bir otoritenin yokluğu” ile açıklar<sup>103</sup>.

17. ve 18. yüzyıllarda yükselen canavar miti, otoriteleri, yerleşik düzenleri yıkmaya yönelik tehditlerin simgesi olarak hâlâ canlıdır. Modern uygarlığın üzerinde yükseldiği antik devler, Avrupa modernliğinin ortaya çıktığı 16. yüzyılda özgürlük ve yeniliği temsil eden Gargantua ve Pantagruel gibi, bugün de yeni canavar ve devlere ihtiyacımız olduğu iddia ediliyor. Modern dünyada devler yerine, canavarsı dahi olsa, kalabalıkların dönüştürücü gücü bulunmaktadır. Çokluğun, yavaş yavaş tüm topluma sirayet etme, onları etkileyip değiştirme gücü içten içe bilinir. Belirsizliği, aynı anda hem tek hem de çok olması onun gücüdür.

Dostoyevski'nin 1870'lerde, Rusya'daki öğrenci ve işçi ayaklanmalarının gerilimini anlattığı romanının adı *Ecinniler*'dir; başka bir çeviriyle, *Cinler*. Roman, karanlık ve tehlikeli güçlerle dolu Rusya'yı ve dönemin siyasi çatışmalarını değil, daha genel, daha derin bir çokluk korkusunu aktarır. Fransa'da olduğu gibi Rusya'da da tarih sahnesine çıkan kalabalıklar belli haklar iddia eder, yerleşik düzeni tehdit ederler. İçine cin girmiş gibi davranan bu insan kalabalıklarının insani özelliklerinin

<sup>103</sup> Bkz. (54), JONSSON, 87.

askıya alındığını düşünmek, onları, hayvan sürüleri veya canavarlar gibi bertaraf etmeyi kolaylaştırır. Hatta bu tehditkâr çoklukları, o yıllarda cinlerin küçülmüş hali olarak düşünülen mikroorganizmalar yerine koymak, onlara karşı mücadelenin haklılığını ilan etmektir.

Rus öğrencileri, işçileri ve köylüleri ayaklanmak üzeredir. Romanın yazılmasının ardından, 1879’da sanayi işçilerinin düzenleyecekleri büyük grevler ve 1881’de çara yapılacak suikast gibi büyük olaylar patlak verecektir. Toplumsal koşulların ağırlaşmakta olduğunu sezen yazar, karakterlerinin temsil ettiği doktrinlerle olayların nereye evrilebileceğini düşünür. Mary McCarthy kitabın önsözünde, okurun rahatlıkla izleyebilmesi için özellikle düzeltilmiş bir ahlaki manzaranın hazırlandığını söyler<sup>104</sup>. Böylece, belli ideolojilere inanan karakterlerle diğer sıradan karakterler arasındaki zıtlıkta kimlerin “cinli” olduğu daha rahat anlaşılacaktır. Tıpkı çok figürlü bir kompozisyonda, ilgiyi figürlere yönlendirmek amacıyla Bruegel’in resimlerinde zeminin tek bir renkle düzeltilmesinde olduğu gibi. Roman boyunca, başıboş ve dedikodu yapan tehlikeli bir kalabalık olayları sürükler. Tehlike esasında bu kalabalığın içinde taşıdığı potansiyellerden daha fazlası değildir, ancak sonunda bir yangını körükleyecektir. Yangın, daha önce söz edildiği gibi bir kitle simgesidir, yıkıcıdır. Bu yangın, bir toplumun değişimini haber vermektedir. Belli ki Dostoyevsky, değişimin iyi yönde olmayacağına kanaat getirmiştir. En azından bağlı bulunduğu sınıf açısından daha kötü bir konuma sürüklendiğini hissetmektedir.

Çokluklardan ve bu değişimden çağın diğer yazarları da söz eder. Örneğin Nikolay Gavriloviç Çernişevski 1862-63 yıllarında kaleme aldığı *Nasıl Yapmalı*’da bu “yeni insanlar”ın nasıl ortaya çıkacaklarını, neler yapacaklarını, kendi ayaklarının üzerinde duran ve hayallerini gerçekleştiren Vera Pavlovna karakterini merkeze alarak anlatır. Çernişevski için yeni insanların gelişi müjdeli bir haberdir, Dostoyevski için ise bir endişe kaynağı. Yeni insanların ahlaki nitelikleri Çernişevski’de bilinmezlikleri

<sup>104</sup> Fyodor Mihayloviç, DOSTOYEVSKİ, **Cinler**, Çev. Ergin Altay, 30. Önsöz, Mary McCarthy, Çev. Ümran Küçükislamoğlu.

ile heyecan vericiyken Dostoyevski’de ürkütücüdür. Çernişevski’nin *Nasıl Yapmalı* adlı eseri *Narodnizm* (Rus Halkçılığı) hareketine iyimser bakar<sup>105</sup>. Bu dönemin hemen ardından Repin, değişimin gücünü, dalgaların içinde neşe içinde ayakta duran bir çiftle gösterir. Bu değişimin dönüştürücü ve yerleşik olanı sarsıcı gücü, mutlulukla ayakta duran iki insanın ayaklarının altındaki denizin yükselen dalgalarında görülür. Ancak dalgalar onları değil, başkalarını etkilemektedir. Onlar bu dalgalarda özgürlüğün ve yeniliğin sesini duyarlar, umut doludurlar.



**Resim 34:** İlya Repin, “What Freedom!”, 179x284,5 cm., oil on canvas, 1903, The State Russian Museum, Saint Petersburg.

*Ecinniler, İncil’den bir alıntıyla başlar:*

“Orada, dağda büyük bir domuz sürüsü otluyordu. Cinler ol kişiden çıkıp domuzlara girdiler. Sonra gidip uçurumdan aşağı atladı sürü. Boğuldu. Çobanlar bu olayı görüp koşular, köylülere haber verdiler. Halk koşup geldi. Biraz ötede, dağda içinden kötü ruhların çıktığı kişiöğlunu giyinmiş kuşanmış, akli başında, İsa’nın ayakları dibinde oturur bulduklarında dehşete kapıldılar. Olanları görenler, görmeyenlere, içine kötü ruhlar girmiş ol kişiöğlunun nasıl kurtulduğunu anlattılar”<sup>106</sup>.

<sup>105</sup> **Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi**, Cilt 3 (Bru-Def), 1606.

<sup>106</sup> Bkz. (104), DOSTOYEVSKİ, 45.

Bu anlatıda kalabalık, yolunu ve aklını kaybetmiş, kendini düşünmeden toplu bir eylemle yok edebilecek denli çıldırılmış, bireyleri yok oluşa götüren, onlara musallat olan ve kurtulunması gereken bir sürü imgesi ile ortaya konmuştur. Romanın baş karakteri, bir fikir insanı ve gençlerin ilham kaynağı olan Stepan Trofimoviç, ölüm döşeginde hasta bakıcısından kendisine *İncil*'den bu bölümü okumasını ister:

“Rusya’mızın içine giren mikroplar” der, aynı bu domuzlar gibi, “belki girmişlerdir bile domuzların içine! Biziz bu domuzlar, bizler, onlar ve Petruşa... *et les autres avec lui* (ve ötekilerle o), belki de en başta ben, içine kötü ruhlar giren çılgınların tümü uçurumdan denize atacağız kendimizi, hepimiz boğulacağız. Sonumuz budur bizim, çünkü ancak böyle bir son temizleyebilir bizi. Hasta da iyileşecek”<sup>107</sup>.

Son cümlelerinde Trofimoviç sayıklar gibi konuşurken hasta diye andığı Rusya’yı yüce bir düşüncenin, yüce bir iradenin kurtaracağını söyler. Yüce bir iradeden medet umuşu, dini ve ahlaki bir arayışa işaret eder.

*Ecinniler*'in yazıldığı dönemde, 1871’de Paris Komünü, Fransız güçlerinin müdahalesiyle idamlar ile son bulmuştur. İçinde bulunduğu durum, Avrupa’nın içinde bulunduğu durumdan biraz farklı olmakla beraber Rusya’nın bu gelişmelerden etkilenmesi kaçınılmazdır. Avrupa’da sanayileşme daha önce başlamış, Rusya orada yaşanan deneyimlerden kendine dersler çıkarmıştır. Her ne kadar yeni ortaya çıkan çokluklar, cinli olarak adlandırılrsa da, Irwing Howe’un romanın bitiş yazısında belirttiği gibi, Rus entelektüeller, halk kitlelerini Batılı aydınlar gibi küçümsemezler. “Çünkü oradaki marjinal bağımsızlıktan bile yoksun entelektüeller, kaderlerinin halkın kaderine bağlı olduğunu hissediyorlardı”<sup>108</sup>.

Dostoyevski, kent insanıdır ve yazınında kent insanının yaşam ritmini ortaya çıkarması bakımından çağdaşlarından ayrılır. Arnold Hauser, Dostoyevski’nin bir

<sup>107</sup> A. g. k., 737.

<sup>108</sup> A. g. k., 804. Sonsöz, Irwing Howe, Çev: Ümran Küçülislaamoğlu.



yazar olarak dünyaya tüm halkın gözlerinden baktığını söyler; tüm karakterler onun eleştirmesinden, aşındırmasından nasibini alır ancak hiç birisi dışarıda bırakılmaz. Çokluk bu değilse nedir? “Ortalığı karıştıran” karakterler, sık sık Avrupa’ya gidip gelmektedirler; orayla bağlantıları vardır; toplumu çöküşe hazırlayan efsanevi bir beşliler ağından söz eder, ancak bunların münferit bir örnek mi yoksa sayılamayacak denli çok sayıda insanlardan oluşan ağlardan yalnızca biri mi olduğu sorusu tüm roman boyu bir merak unsuru olarak kullanılır. En sonunda lider olarak konumlanan Nikolay Vsevolodoviç karakterinin, ona sadık diğer ideolojik bir karaktere sırf onu teselli etmek için, evet bizim gibi yüzlerce, binlerce ağ var, dediğine tanık oluruz; yine de cevaptan emin olamayız. Bu cevabı duyarak sevinen yan karakter, bu büyük ağlar içerisindeki birimlerden birisi olabilir ve hatta Dostoyevski’nin düşüncesinden farklı bir “yüce irade”nin kurulması için bu birimleri oluşturan onlarca insanın inancı yeterli bile olmuş olabilir.

Yine *Ecinniler*’de, beşli ağ içerisinde yer alan, devrimci bir faaliyeti ele vereceğine inanılan Şatov’un grubun diğer üyeleri tarafından öldürülmesini anlatan bölümde, kişinin iradesiyle kendi ahlakını yaratabileceği ve onu eyleme çevirebileceği görülür. “Alçak olmaksızın mutsuz olmayı yeğle”yen Şigalev karakteri, biraz sonra işlenecek olan cinayetin sonuçlarına katlanamayacağını, bunu doğru bulmadığını, bu eyleme ortak olamayacağını büyük bir kararlılıkla açıklar. Kimseyi ele vermeyeceğini, ancak bu kararı temiz yürekli sosyalizme zıt ve yararsız bulduğu için ona uymayacağını söyler, ölümle tehdit edilmesine rağmen arkadaşını öldürmeyi reddederek kasabaya geri döner. Bu sahne bize bireyin her zaman düşünce, vicdan ve kanaat özgürlüğü içinde kitleden, çokluklardan uzaklaşabileceğini, farklı bir davranışı tesis edebileceğini ya da yalnızca eylememeyi tercih edebileceğini hatırlatır. Bu özgür iradeye karşı ötekilerin yapabileceği pek de bir şey yoktur. Herman Melville’in 1850’lerde yazdığı *Kâtip Bartleby* karakterinin “yapmamayı tercih” edişini anımsayalım. Pasif direniş olarak anılan tercihi karşı birçok insanın çaresiz kaldığı, bir yaptırım bulmakta zorlandığı bu karaktere karşı bir çokluğun tavrı ne olacaktır? Büyük olasılıkla onu dışlamak ve kendini o olmadan yeniden tanımlamak.

İster bir amaç için bedeni ortaya koysun, ister bedenini geri çeksin, bir bireyin toplumla ve diğer bireylerle olan ilişkisi çok istisnai durumlar dışında hiç kopmaz, her gün ve her durumda yeniden üretilir, biçimlenir. Bir öznenin varlığı, başka öznelere bağlıdır. Buna paralel olarak bir yaşam da başka yaşamlara bağlıdır. Yaşamın başkalarıyla mümkün oluşunu en öz biçimde dillendiren cümle belki de Rimbaud'ya aittir: *I is another* [Ben bir başkasıdır]. 1871'de yazdığı bu sözcüklerle hem "ben" in bağımsızlığını hem de "ben" in değillenmesini bir arada anlatır. Kendi değil bir başkası olmanın mümkün olduğunu bir döngü ile ortaya koyar. İnsanlar, temsil edilip hiyerarşik bir düzen içinde iktidarla veya onun aracılığıyla birbirleriyle alışveriş yapmak yerine, yatay bir ilişkilene biçimi ile birbirlerinin üretimlerini değerlendirebilmeli ve ihtiyaçlarını karşılayabilmelidirler.

Başkası olma, başkasını gözleme, başkasına görünme meselesini açıklayabilmek için dışavurumcu ressamlardan Edward Munch'un ifade gücü yüksek resimlerine başvurulabilir. Munch, resimlerini, unutmayı da içeren bir bellekte kalan görüntülerle, yalın anlatım ve renklerle yaptığını söyler. Bu yolla izleyiciye kendi izlenimini ve iç sesini doğrudan aktarabilir. Munch, Norveç ziyaretinde, 1890'da Karl Johan caddesinin resmini bir bahar gününde yaptığında empresyonistlerin etkisi altındadır. *Rue Lafayette* resminde de aynı etki görülür. Renk yağmuru ile oluşan bir ışık efekti, paralel fırça tuşları, empresyonistlere selam gönderirken, mavi tonların ağırlıklı olması, resme giriş noktasında arkası izleyiciye dönük bir kadın figürünün karşısında yer alan insanların sokağın derinliğine doğru akışı ile Munch empresyonistlerden uzaklaşarak kendi karakterini ortaya koyar. Bischoff'a göre Munch resmin derinliğinden yüzeye sembolik bir kalite ile katı bir strüktür kurmuştur: arkadan görünen figürün bulunduğu yer resmin tam merkezidir, çizgiler derinliğe doğru gider ve en önde, bir enstantane gibi sarı şapkaları olan üç çocuğun geçişi görünür. Bu resimde yer alan insan figürleri, renkli fırça vuruşlarından oluşurlar, uzakta olduklarından fazla nitelenemezler ve bir akış ortaya koyarlar. Daha yakındaki figürlerin yardımıyla onların nasıl giyindikleri, nasıl göründükleri hakkında bilgi edinilebilir, ancak yakındakilerin dahi yüzleri detaylı görünmez. Kimliklerinden çok sokaktaki akışa olan katkıları önemsendir.



**Resim 35:** Edward Munch, “Spring Day on Karl Johan”, 80x100 cm., oil on canvas, Billedgalleri, Bergen.



**Resim 36:** Edward Munch, “Evening on Karl Johan Street”, 84,5x121 cm., oil on canvas, Rasmus Meyer Collection, Bergen.

1891’de *Karl Johan’da Bahar Günü* resminde Munch, Paris’te başka bir caddedeki insanların akışını bu defa “içerden” resimler. Kaygı, yalnızlık ve toplumdan yalıtılmışlığı hissettiren bir dram içinde, kalabalığın baskıcı atmosferini yansıtır. Bischoff, insan figürlerinden oluşan bu çokluğu, “bir Hristiyan bohemin gözünden orta

sınıf kalabalığı” olarak niteler. Orta sınıf ahlakı içine hapsolmuş bu figürler bir yanda akarken, öte yanda bu düzenin hukuk ve dirliğini sağlayan parlamento binası, sokağı izleyen gözler gibi parlayan sarı-beyaz pencerelerin ışıkları dururken, bu akışa karşı tek başına yürüyen yalnız bir figür görülür. Karanlıktır. Munch’u temsil eden bu figür, boş bakışlı yüzlerin yanlarından parmak ucunda yürüyüp geçmeye çalışmaktadır. Ona göre bu kalabalık akşamüstü ışığında, solgun yüzlerle gezinip boş bakmakta, hiçbir şey düşünmemektedir<sup>109</sup>. Buradaki çokluk imgesi, temsil edilen bir sınıfın ya da grubun idealize edilmesinden çok uzaktır. Bu çokluk, genel karakteri okunabilmesine, giyim kuşamı düzgün olmasına, ait olduğu mekânda sakince yürürken ele alınmasına rağmen, bir tedirginlik ve tekinsizlik atmosferi resme hakimdir. Bischoff, yüzey resminde olduğu gibi az boya kullanılarak, şiddetli renk ve ışık etkileriyle, sarı bir üçgen içinde organize edilmiş iskelete benzeyen yüzlerin ve arkadaki gri evin soyut sanata yakın olduğunu belirtir.

### 3.5.2. Ağlar ve Rizom

Ağlar, iç içe dokunmuş, çoklu ilişkilerle iç içe geçmiş yapılardır. Metalurji ve tekstil alanında kullanılan metal veya kumaş liflerden oluşan ağlardan ilham alınarak, sosyal bilimler terminolojisine uyarlanmıştır. Ağların genellikle tek bir merkezleri yoktur, ancak belli düğüm ve iletişim noktaları bulunur. Bu noktalar, yakın, sık veya uzak olabilir. Ağ içindeki her şey bir şekilde diğerleriyle bağlantılıdır; çoklu yöne giden, dağılan bir dokuları vardır. Ağ içindeki bir unsur, kural olarak tek ağ tarafından sarılmamıştır; aynı zamanda başka ağlara da konu olabilir.

Daha önce değinildiği gibi, ağlar, içindeki unsurlar ve onların bağlantıları ile şekillenebilir. Genellikle ağın kendisinin öngörülen bir biçimi yoktur. Biçim, unsurların niteliğine, mesafelerine, ilişkilenebilirliğine göre ortaya çıkar. Ağların yapılanması, insanların ve işleyişin ağ biçiminde örgütlendiği bir toplum için son

<sup>109</sup> Ulrich BISCHOFF, **Munch**, 53.

derece önemlidir. Levine, genişlemekte olan ağların, biçimin antitezi gibi görünebileceklerini belirtir<sup>110</sup>. Ağlar küresel dünyada hem endişe hem de umut kaynağı olarak işlev görebilirler. Ana akımdaki fikir ve pratiklerin yayılmasını kolaylaştırabilecekleri gibi, onlara karşı direncin sığınacağı ince damarlara da dönüşebilirler. Dikkat edilirse her iki durumda da ağ yapısı, bütünsel biçimlerin alternatifidir. Levine'e göre ağ bu yönleriyle, özgürleştirici, biçime direnen, özgün yapıları, üretkenlikleri, akışkanlıkları ile toplumsal sınırların, disiplinler yapının aşılması için kuramcılara ilham veren bir kavramdır.



**Resim 37:** Derya Ülker, “Stream/ Sel”, 140x175 cm., tuval üzerine akrilik boya, 2013.

Toplumsal ilişkileri algılamak için toplumdaki unsurlar ile onların ilişki biçimlerine yani ağ yapılarına bakmak gerekir. Yukarıdaki resimde figürler birbirlerine renkli alanlar ile bağlanırken, etraflarında biçimi belirsiz bir boşluk oluşur. Bu boşluğu daha iyi vurgulayabilmek için özellikle yüzeye müdahale edilmemiştir. Küçük, büyük, uzaktaki ve yakındaki figürler, resmin yüzeyinde buluşarak bir ağ yapısını ortaya koyarlar. Toplumsal olaylar, ağları etkileyen bireylerin tasarruflarıyla

<sup>110</sup> Bkz. (2), LEVINE, 155.

oluşur; eylemleri bireyler gerçekleştirir ve sonuçları tüm toplumsal ağa yayılır. Ayrıca temsil mekanizması da toplumsal ağı kapsama iddiasındadır. Ancak toplumsal ağlar, her zaman kurumlardan daha hareketlidirler. Merkezleri kayabilir, kapsamları genişleyebilir ve düğümleri farklılaşabilir. Ağ biçiminde yapılanan çokluklar, yaşayan, gelişen ve denetlenemeyen bir yapıdadırlar, tıpkı çok başlı, çok sesli canavarlar gibi. Siyasi temsil, toplumsal ağları yeterince yansıtamadığı zaman bu hareketlilik öngörülen sınırların ve biçimlerin dışına çıkabilir. Kamu, ulus, halk gibi kavramlar, bir toplumda bir arada yaşayan insan ağının tamamını kapsamıyor olabilir. Bu durumda bedeni, tanımlanan ve temsil edilen vatandaşların kapsamını aşan bir özne olarak çokluk ortaya çıkar. Onun biçimini ve kapsamını anlayabilmek için ağ teorisini düşünmek gerekir. Ayrıca, çoklukların iletişim ağları, ulaşım ağları, haberleşme ağları, ana akıma alternatif olarak gelişmiştir. Ağ teorileri bunları da anlamayı mümkün kılar.

*Kamusal Alanın Yeniden Ele Geçirilmesi* başlıklı yazısında<sup>111</sup> Negri, toplumsal bir ağ olan kamu hizmetlerinin kullanıcılarının aynı zamanda ortak üreticileri olduğuna işaret eder. Bu iki ağın ortaklığına değinmesi ile dokunduğu diğer ağların arttığını anlarız. Çeşitli kategoriler arasında yeniden demokratik bir örgütlenme tasarlanacaksa kamusal olanın, bu ağları kapsayacak şekilde genişlemesi gerekir.

Sharon Hayes 2010 tarihli *Parole* adlı video çalışmasında miting konuşmaları yapanları kamusal alanlarda kayda alır. Bu görüntülerde parçalı bir kurgu ve dört farklı projeksiyon vardır. Konuşma eylemi, Hayes'e göre, ifade, dokümantasyon ve gösteriden ayrı düşünülemez; hepsi ifade özgürlüğünün yüzleridir. Wilson'a göre, "‘Siyaset ve duygu’, ‘kalabalık ve samimiyet’ arasındaki karşılıklı etkileşimi ortaya koyan *Parole*, sanatçının evrensel alegoriye göre betimlediği, halen güncelliğini koruyan meseleleri ele alma şekliyle hayli tutarlıdır"<sup>112</sup>.

<sup>111</sup> Antonio NEGRI, *Kamusal Alanın Yeniden Ele Geçirilmesi*, Çev. Özgür Gökmen, Der. Meral Özbek, *Kamusal Alan* içinde, 478.

<sup>112</sup> Bkz. (56), WILSON, 178.



**Resim 38:** Sharon Hayes, “Parole”, dimensions variable, Birch veneer plywood, black carpet, acoustic foam, 8 speakers, LCD monitors, projector, projector stand, and rear projection screen, 2010, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

Temsil edenler ile toplumsal ağların farklılaşmasına dair başka bir örnek 2011 yılında dünya çapında yaşanan işgal (*occupy*) hareketleridir. Kuralları egemen güç tarafından belirlenen ve egemenliğin yeniden üretildiği kamusal alanları sembolik olarak işgal eden çokluklar, onu yeniden anlamlandırır ve kendilerine ait kırlarlar. Castells’in belirttiği gibi dünya çapında 82 ülke, 951 kentte, yüzbinlerce insan sosyal adalet talebiyle *United For Global Change* (Küresel değişim için birlik) ismi altında meydanlara çıkar<sup>113</sup>. Sosyal medya ve klasik örgütlenme modelleri ile bir araya gelen bu çokluklar, kendilerini bir siyasal özne olarak ortaya koyarlar. Siyasi partilerin, sendikaların, ana akım medyanın, lideri izleyen toplu yapıların yerini bu çoklu, ağ yapısındaki özne alır. Chomsky, İşgal-Et hareketinin en heyecan verici yönünün ağların inşası olduğunu söyler. Bu hareketleri yorumlamak için erken olduğu düşünülebilir. Ancak onunla ilgili tartışmaları yapmanın tam zamanıdır. Derin kültürel dönüşüm, temsil yerine doğrudan katılım ve deneyimi işaret eder. Buradaki yeni özne

<sup>113</sup> Manuel CASTELLS, *İsyan ve Umut Ağları: İnternet Çağında Toplumsal Hareketler*, Çev. Ebru Kılıç, 19.

“ağ” olarak karşımıza çıkar. Aşağıdaki resim, kapsayıcılığı, renkliliği ve çeşitliliğiyle iklim değişikliğine karşı küresel ayaklanma hareketlerini temsil eder. Ağ içindeki bireylerin anonimleşebilecekleri ancak yine de tekilliklerini koruyabilecekleri düşüncesiyle kontur halinde bırakılmış bir kadın ve bir erkek figürü, çokluğun üzerine yerleştirilmiştir.



**Resim 39:** Derya Ülker, “Siluetler”, 140x116 cm., tuval üzerine akrilik boya, 2015.

Bir kültürü algılanabilir yapan şeyin o kültürün bütünlüğü olduğu düşüncesi hakimdir ve insanlar sınırları o kapsama potansiyeline sahip şeyler olarak görürler. Oysa ağlar tükenmeyen bir yayılma kapasitesine sahiptir. Peki, gerçekten öyle midir? Genişleyen ağlar bile katı kurallarla yönetilemezler mi? Bir akrabalık bağı örneğinde



olduğu gibi. Bazı ağlar da kapsayıcı şekilleri aşabilir ve hatta onları yıkabilir. Popüler kültür ve kitle kültüründeki küçük ağları birleştiren büyük ağlarda olduğu gibi. Çok uluslu şirketler ve uluslararası ekonomi ile ulus devletlerin, yerel ekonomilerin ilişkisi de bu kapsamda düşünülebilir.

Birden fazla ağa tabi olan bireyler, bu ağlardan hangisini kullanacaklarına karar vererek hareket olanaklarını artırabilirler. Levine bize şair Emily Dickinson'ın yaşamından bir örnekle bunu açıklar:

“Dickinson'un kapalı ve hareketsiz bir şekilde odasının mahremiyetine çekildiği doğrudur. Fakat matbu dolaşım ve posta sistemi ağlarının yakın ve uzak düğümlerle bağlantı kurmasını sağlaması sayesinde odasından bir mektuplar ve kitaplar ağı geçiyordu. ... Böylece sınırlandırılmış bir alanı stratejik olarak benimseyişi yorucu akrabalık ve yerel topluluk ağlarına karşı gelmesini sağlarken daha geniş, yaygın ve enerji verici bir ağ olan uluslararası edebi topluluğa dahil olmasına olanak verdi”<sup>114</sup>.

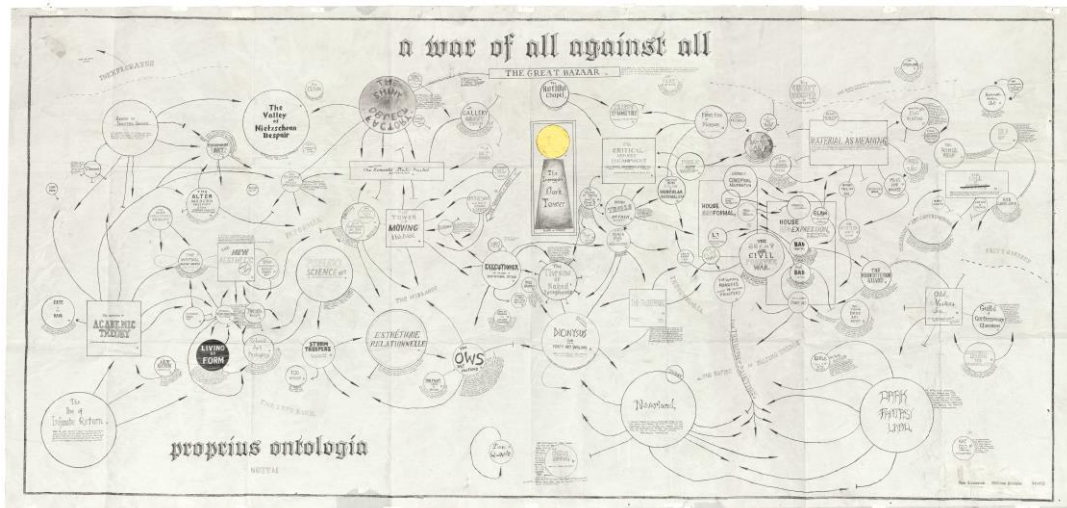
Kimi zaman toplumsal ağ tarafından dışlandığımızı hissettiğimiz an, aslında onun tarafından en çok kuşatıldığımız andır. Bir fiili sonucu toplumdaki dışlanan ama aynı zamanda toplumun kurumları tarafından cezalandırılan birey buna en iyi örnektir.

Mekân, Levine'e göre farklı ağları birbirine bağlayan, unsurları bir araya toplayan bir üst-ağ olarak karşımıza çıkar. Ancak “ağların zamansal açılımı biçim anlayışımızı önemli şekillerde bozmadan ‘mekâna dönüştürülemez’”<sup>115</sup>. Yani bir ağın mekândaki görünümü, o ağın zamandaki görünümü ile örtüşür. Bir an sonra ağın görünümü değişmiş olabilir, çünkü ağ yapısı her an bir süreç içerisinde.

<sup>114</sup> Bkz. (2), LEVINE, 163.

<sup>115</sup> Bkz. (2), LEVINE, 175.

Burak Arıkan'ın ağ yapıları halinde toplumsal güç ve sermaye odaklarını gösteren *Mülksüzleştirme Ağları* projesi, belli konular etrafında kümelenen ilişki yapıları haritalamaktadır. Bu ağlar, projede isimlendirilen konu, mekân ve zaman bağlamında sunulmaktadır. Başka bir görsel örnek, William Powhida ile Jade Townsend'in ismini Hobbes'tan alan *The War of All Against All* adlı çizimlerdeki sanat piyasası ilişkileri haritalarıdır. Powhida'nın yazılı haritaları, var olan ilişki ağlarının o anki dökümü olarak resimden çok yazıya yaklaşır. *Bellum Omnium Contra Omnes* adlı çalışmalarında ise, Bruegel'in resimlerindeki gibi yüksek bir noktadan kapsamın tamamını görerek figürlerin, birbirleriyle ve mekânla ilişkilerinin haritasını çıkarır.



**Resim 40:** William Powhida and Jade Townsend, “The War of All Against All”, 12,70x22,86 cm., graphite on vellum, 2012, Poulsen Gallery, Copenhagen.

Bir kentteki mekânlarla orada yaşayan bireyler nasıl bitişiklikten öte, ilişki bir bağ kuruyorlarsa bir kompozisyonda da biçimler ve yüzey, biçimler ve diğer biçimler arasında öyle bir ilişki kurulur.

Küresel ağlar gibi, çoklukların da ağları, uluslararası göçer sebebiyle çok daha uzun mesafeleri içermeye başlamışlardır. Kıta ötesine ulaşan akrabalık ağlarından daha sık söz edilmektedir. Coğrafi sınırları ötesine taşmış çokluklar olan göçmenler, belirsiz ve hareket halindedirler. Kimileri yeniden yerleştirilmekte, kimileri sınır dışı edilmekte, kimileri yeniden göçer zorlanmakta veya geri gönderilmektedirler. Göçmenler, sistemden dışlanmış pasif bir kitle olmadıklarından, aktif ve her biri arzular taşıyan öznelere oluşturduklarından, sisteme müdahil olduklarından, maddi ve maddi olmayan üretime katkı sunduklarından, istikrar açısından bir tehdit olarak görülürler. Yerleşikler, onlardan korkar, göç dalgalarından ve beraberinde gelecek bilinmezliklerden çekinir, denetimi güçleştiren ağ yapıları, iletişim kanalları, melezlikleri, farklılıkları nedeniyle onları neredeyse tehlikeli bir canavar gibi görürler.



**Resim 41:** Dustin Yellin, “Migration in Four Parts” panel D (detail), 157,48x238,76x43,18 cm., glass, collage, acrylic, resin, steel, 2017.



**Resim 42:** Dustin Yellin, “Psychogeography” 95, 182, 24x68,58x40 cm., glass, collage, acrylic, resin, 2016.

Dustin Yellin’in monolitik görünümdeki renkli cam heykelleri, göç hallerini, çeşitli yönleriyle, parçalanmışlığı, kurulan ilişkileri görünür kılan şeffaf dörtgen prizmaların içinde gözlerimizin önüne serer. Ancak şeffaflığa rağmen bu manzaraları bir ekrandan izler gibi müdahil olamadan izlememiz amaçlanır. Sanatçının bir kolaj kütüphanesi olarak isimlendirdiği bu malzeme, bir kâğıt interneti gibi birbirine bağlanan kesilmiş görsellerden oluşur. *Migration in Four Parts* Bosch’un

resimlerindeki alegorik anlatıma gönderme yapar. Sanatçı bir dünya haritası yaptığını söyler ve onu sağdan sola geçmişten geleceğe doğru giden bir doğrultuda kurgular <sup>116</sup>.

Toplumsal yapıları ve öznelere ilişkilendiren mekân her zaman gerçek bir uzam olmayabilir, sanal bir uzamda da ilişkilenebilir. Ağ toplumu kuramı üzerine çalışan Castells, bu yeni toplumda iletişim ve hareketin kaynağı olarak teknolojinin önemine vurgu yapar.

Castells *İsyan ve Umut Ağları*'nda, İspanya'daki Indignados hareketi örneğini anlatır<sup>117</sup>. İspanya'daki ekonomik kriz ve yönetimin yetersizliği karşısında günden güne huzursuzluğu artan insanlar, sosyal medya üzerinden bir şeyler yapmak gerektiğini ifade eder, bir araya gelirler. Sonunda Facebook üzerinden büyük bir eylem çağrısı yapılır ve kentin meydanı Puerta Del Sol'a gelen yüzlerce insan, meydanı terk etmemeye karar verir ve geceyi orada geçirirler. Bu toplanmalar araç değil, amaçtır. Toplum bilinçlenmekte, dönüşmektedir. Yalnızca ekonomik çözümler veya işgal hedeflenmemektedir, çokluklar meydana beden bulmuşlardır. Acampadas (kampçılar) uyku tulumlarıyla meydana kalmaya başlar ve diğer işgal bölgeleri ile bağlantı kurarlar. Öfkeli (indignados) diye anılmaya başlayan bu çokluk, internette örgütlenen "küresel değişim için birlik" sloganı altında yüz binlerce göstericiyle ve diğer çokluklarla buluşur. Medya onları görmezden gelirken, insanlar kendi imkanları ile, medya ve muhabirler olmuşlardır. Herkesin elinde kayıt ve paylaşım cihazları vardır. Castells'in de belirttiği gibi, başlangıcından beri açık kaynak protokollerine dayanan bir açık kaynak programı olan *world wide web*, tam anlamıyla işlevini yerine getirmekte, bireysel maillerden toplu ve açık paylaşımlara doğru evrilmektedir<sup>118</sup>. Kitle iletişiminin yerini, çoklukların iletişimi alır; yerleşim merkezinin orta yerine yerleştirilen hoparlörlerin, tek kanallı televizyonların, tek yönlü iletilerin yerini, kablosuz iletişim aygıtları, her şeyin üzerinde dolaşan bulut, çok yönlü ve her bireye canlı yayın olanağı sunan iletişim ağları alır.

<sup>116</sup> <https://www.thegeorgiareview.com/posts/a-constant-state-of-migration/>, Erişim Tarihi: 27.04.2019

<sup>117</sup> Bkz. (113), CASTELLS, 105-107.

<sup>118</sup> Bkz. (113), CASTELLS, 199-200.

Bu ağ yapısı, gerçek uzamda ortaya çıkan ağlardan farklı olarak rizom diye adlandırılır. Rizom kavramı, botanikten alınan ilhamla, bir düşünce imgesi olarak Gilles Deleuze ve Félix Guattari tarafından geliştirilmiştir. Botanikte, ağaç gibi tüm dalları aynı gövdeye bağlanan bir yapıya alternatif olan herhangi bir noktayı, herhangi bir noktaya bağlayan, ne zaman hangi uzantıdan filizleneceği belli olmayan, bu sayede unsurlar arasında sıçrama olanağı veren, çoklu köklü ayırık otu gibi bir rizom yapısı da vardır. Ağaç yapısı bir düzen kurarken, rizom istikrarı, düzeni bozucu bir alternatiftir. Deleuze ve Guattari, verilerin temsil ve yorumunda çoklu giriş ve çıkış noktaları sunan, hiyerarşik olmayan bir teori ve araştırma yapısını anlatmak için bu terimi kullanmışlardır. Onlara göre ikili kırılmalar, gerçeği kavramayı güçleştirir. Bilimlerde ve bilimlerin sınıflandırılmasında kullanılan karşıtlıklar ve ağaç modeli, yerini daha farklı bir modele bırakmalıdır. Bugüne dek daha yalın bir modele ulaşabilmek için kullanılan karşıtlıklar yerine çoklu kategorilere geçme vakti gelmiştir. Bu yaklaşım, ikili kategoriler arası dikey bağların ötesinde çoklu ve türler arası bağlar kurmaya olanak tanır.

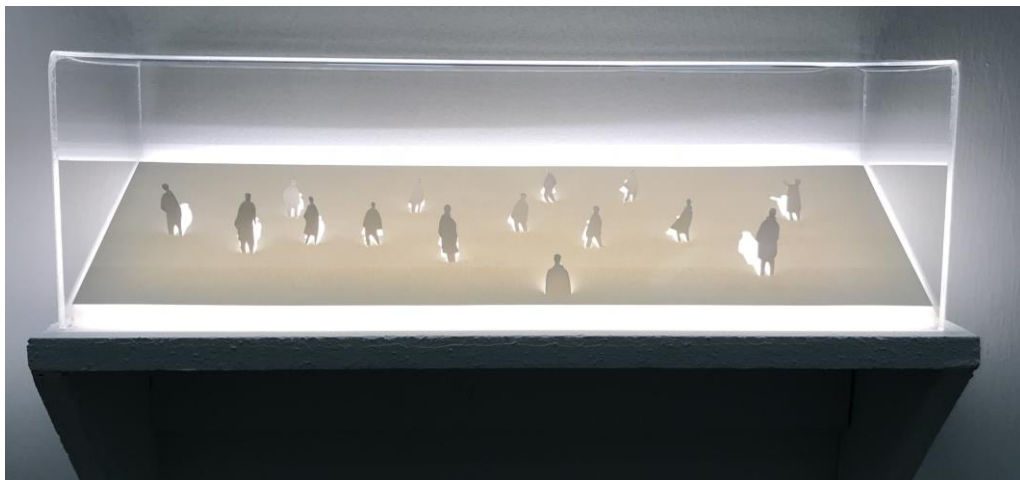
Bir organizma gibi işleyen rizom,  $n+1$  ile değil,  $n-1$  boyutu ile ifade edilebilecek bir çokluktur. Birimler ve boyutlardan ziyade hareket halindeki yönlerden meydana gelen bu yapı, üst üste katlanan boyutların ötesinde devam eden bir birlik sunar. Ancak çokluktan birliğe indirgenemez. Başı ya da sonu yoktur, ortalarında yoğunluk vardır. Görsel olarak, bir kopya veya temsil değil, bir harita olarak düşünülebilir. Bir harita her yerden, yönden görülebilir, ters çevrilebilir, hiyerarşi içermez. Ancak bu harita her zaman yerleşmenin değil, yerinden edilmenin de haritası olabilir, buna kartografi veya dekalkomani prensibi denir<sup>119</sup>.

<sup>119</sup> <https://libcom.org/files/A%20Thousand%20Plateaus.pdf>, Erişim Tarihi: 03.08.2018



**Resim 43:** Derya Ülker, “All Rise-2”, cm., kesilmiş katlanmış kağıt, led ışık ve pleksiglas kutu, 2018.

*All Rise* adı verilen cut-out tekniği ile yapılan seride bir boyut üzerinde kesme yoluyla çıkarılan ve katlanan figürler, ayağa kalkan, bu sayede boyut değiştiren ve bu yeni boyutta birbirleriyle karşılaşan özneleri simgelerler. Serinin adı olan, kıta Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri hukuk sisteminde kullanılan “all rise” [herkes ayağa kalksın] terimi, son yıllarda yapılan yargılamalar sonucu birbirinin farkına varan toplumsal özneleri vurgulamak için özellikle seçilmiştir.



**Resim 44:** Derya Ülker, “All Rise-2”, cm., kesilmiş katlanmış kağıt, led ışık ve pleksiglas kutu, 2018.

#### 4. ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: Hareket

Hareket, en önemli görsel uyaranlardan biridir. Canlılar hareket karşısında otomatik ve güçlü tepkiler verirler; kendileri de sürekli hareket halindedirler. Hareketler, genellikle nesnelere yer ve durum değişiklikleri ile görünür olur. Nesneden bağımsız bir hareketi, diğer bir deyişle saf hareketi algılamak güçtür. İnsan harekete çok duyarlıdır. Wertheimer'in stroboskopik (görüntü olarak ardışık, kesintili bir akışı gösteren) hareketlerde, nesnelere çok birbirini takip eden hareketlerin akışının izlendiği sonucuna vardığı deneyi, bu duyarlılığı ortaya koyar<sup>120</sup>. Kimi zaman nesne üzerinde etki yaratmıyor izlenimi veren hareketler ile karşı karşıya kalırız. Bu durumlarda nesnelere bize değişmiyor gibi görünebilir, yeri değişen nesnenin içindeyse konumu anlaşılamayabilir veya hareket döngüsel tekrarlardan oluşuyorsa hangi safhasında olduğu tahmin edilemeyebilir. Ancak bu hareketlerde bile zamanın geçmekte olduğuna ilişkin bir kavrayış vardır. Bunu temsil etmek üzere, bir uçağın rotası üzerine konan kısa, kesik çizgiler, titreşimi anlatan parantez gibi çizgiler veya bir gezegenin yörüngesi gibi görsel modeller geliştirilmiştir.

Her şey hareket eder. Hareket, şeylerin oluşu ile ilgili bir zaman boyutunu içermektedir. Hareketi algılamak mümkünken, bir nesnenin içinde "zamanın" var olup olmadığını anlamak daha karmaşık bir düşünce gerektirir. Örneğin bir resmin içinde zaman var mıdır? Performans ile resim zaman açısından karşılaştırılabilir mi? Diyebiliriz ki bir resim, sürekli ve eş zamanlı olarak karşımızdayken, bir performans zaman içinde akıp biten bir yapıya sahiptir. Bir resimde gözün ilerleyeceği yönler, dikkat çekici öğelerle, renk şiddetleriyle, doymuşluklarıyla, konturlarla, biçimden mekâna veya başka biçimlere pasaj/geçişlerle, sınırlar ve bariyerlerle belirlenirken; performansta olayların, eylemlerin akışı belli bir sırada sunulur, bütünsel bir gelişim takip edilir. Performansın bütününe algılanabilmesi için onun bitmiş olması, akışının tamamlanmış olması gerekir. Performansın bir resimden farklı olarak bir yöne doğru

<sup>120</sup> Rudolf ARNHEIM, *Art and Visual Perception*, 372.



akış içerdiği genellemesini dile getiren Arnheim, buna itiraz etmeyi mümkün kılan istisnaları da sıralar: Çizgi roman şeritleri veya resimli hikâyeler de soldan sağa doğru okunur, tek yönlü bir akış içerir. Öte yandan hiç ardışık olmayan performanslar da mevcuttur, vals gibi bir balo salonu dansında dansçıların sürekli daireler çizerek aynı adımları atmaları örneğinde olduğu gibi <sup>121</sup>. Ancak bu durumlarda gelişen bir hareketten değil, bir ardışıklıktan söz edilir. Demek ki performansta resimden farklı olarak zaman düzenlemesi, işin strüktürünü oluşturur.

Lessing (1729-1781) *Laocoon*'da resim ve şiir üzerine yazar, “Bir mekânda var olan nesnelere veya nesne parçaları, bedendir. Buna göre görünen özellikleriyle bedenler bir resmin gerçek içeriğidir. Birbirini parçaları ile takip eden şeyler ise harekettir. Bu nedenle hareket şiirin gerçek içeriğidir” kuralını <sup>122</sup> ortaya koyar. Bedenler mekânda buldukları kadar zamanın da içinde bulunurlar. Varlıklarını bir sonraki ana aktarabilmelerini sağlayan budur. Hareket ise nesnelere veya bedenlere bağlı olarak algılanır. Bölümün başında sözü edilen saf hareket, yani nesne üzerinde görülmesi de varlığı hissedilen hareket, şiir veya edebiyat ile aktarılabilir. Lessing resim ile şiirin farkını, mekânda renkler, zamanda sesler olarak formüle eder.

İsmail Tunalı, sanatın ontolojisini açıklarken resmin gerçek olmayan tabakalarından (*irreel sfer*), hareket ile uzamdan ve hatta bunlar yoluyla aktarılan hislerden söz eder. Bu tabakayı açıklamadan önce zaman algısı üzerinde durmak uygun olur.

Zamanı “dördüncü boyut” olarak isimlendiren Bakhtin'dir. Bakhtin, edebi eleştiride kullandığı *chronotope* kavramını anlatırken Einsteinci zaman-mekân anlayışına göre zamanın, mekânın dördüncü boyutu olduğunu ve bu iki kavramın

<sup>121</sup> A.g.k., 373.

<sup>122</sup> Gotthold Ephraim LESSING, *An Essay on the Limits of Painting and Poetry*, 38.

ayrılmaz olduğunu belirtir<sup>123</sup>. Zaman ve mekân kavramları ona göre birleşiktir, zaman-mekân (*chronotope*) diye anılır. Bu kavram çerçevesinde anlatının zamanını inceleyen Bakhtin, mekânı zamana göre hareket edebilecek bir esneklikte tutar ve bu çerçevede her ikisini de akışkan kılar. Ona göre bir metnin yazımı sırasında mekânlar değişirken zaman nesneleşir, kalınlaşır, artistik olarak görülür ve hissedilir kılınır.

Demek ki hareketler, nesneye bağlı olsun olmasın, oluşların, eylemlerin, ilişkilerin imgelerini çağrıştırır. Hareket, bedensel duruşlar, jestler, mimikler aynı zamanda birer ifadedir. Genel kabule göre bir ifade ortaya konmuşsa, arkasında onu gerçekleştirecek bir akıl, bir özne bulunduğu düşünülür. Sararıp solan bir yaprağın hüznün ile ilişkilendirilmesi örneğinde olduğu gibi kimi hareketlerin kaynağı insan olmasa da insan davranışları ile özdeşleştirilir. Gestalt psikologlarından Max Wertheimer fiziksel özelliklerin, hız, duruş, konum gibi nitelikleriyle belli duyguları ifade ettiklerini tespit etmiştir. İzomorfizm olarak adlandırdığı bu kalıplar gündelik yaşamda ve performanslarda kullanılır. Metaforik olarak insanlaştırılan doğal durumlar, ifadenin biçim ve anlam karşılıklarını içerirler. Örneğin toplu olarak aynı yöne ilerleyen bir insan kalabalığı, insan seli olarak adlandırılır.

Doğadaki hareket canlılık ile koşut sayıldığından hareketten yoksun bir görsel “ölü” olarak nitelendirilir. Tam da bu düşünceyi ortaya koyarcasına, Giotto'nun *Ağıt* resmi, ölüm ve diriliş temasını ele alır, yatay ve dikeylerle bu iki durumu ifade eder. İsa'nın diyagonal bir eksen üzerinde kaldırılmış olması ile koşut olarak resmin arka tarafında yukarı doğru tırmanan akslar bir hareket oluşturur. Ancak bu tırmanış, tersten okunduğunda aynı zamanda iniş anlamına da gelir. Arnheim, Giotto'nun figürlerinin dizilişini Bach'ın melodisinin alçalıp yükselen yazımına benzetir<sup>124</sup>. Gökyüzündeki meleklerin düzensiz bir dizilişle verilmeleri ise kuşlar gibi panik halinde yer değiştirdikleri farklı zamanlara ait görüntülerle açıklanır. Bu dizilimin o dönemde uygulanan kompozisyon kurallarına uymaması Arnheim'in bir hareketin

<sup>123</sup> Bemong, Borghart, De Dobbeleer, Demoen, Temmermen, Keunen, **Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope**, 4.

<sup>124</sup> Bkz. (120), ARNHEIM, 443.

farklı anlarının resmedildiği düşüncesini desteklemektedir. Modern resimde hareketi anlatmak için yeni yollar arayan fütüristlerin deneylerinde olduğu gibi hareket, farklı anların resmedilmesiyle oluşturulur.

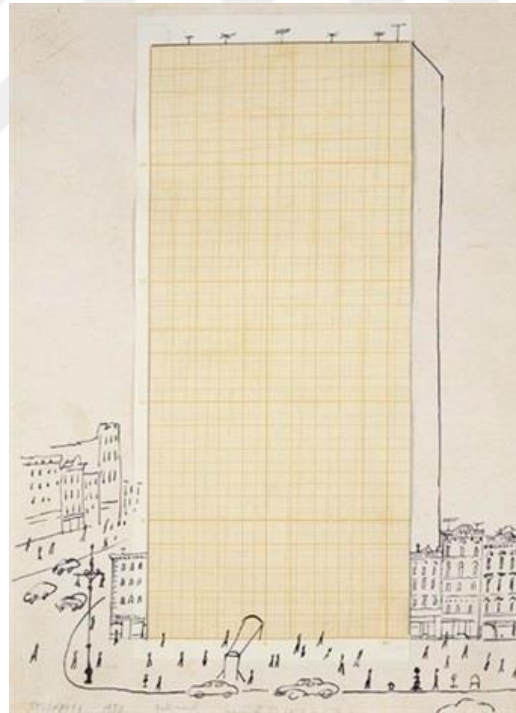


**Resim 45:** Giotto di Bondone, “Lamentation”, 200x185 cm., fresk, 1305-1306, Scrovegni Chapel, Padua.

#### 4.1. Hareket nasıl elde edilir ve nasıl algılanır?

Hareketin kavranabilmesi için öncelikle uygun bir algı aralığında olması gerekir. Hareket algısı, yaşamsal ihtiyaçlara göre evrimleşmiş olduğundan belli bir ritme alışığıdır. Bu hızın aşılması veya onun altında kalınması, farklı anlamlara gelebilir. Örneğin hızlandırılmış çekimler telaşlı, yavaşlatılmış çekimler yumuşak; yavaş hareket eden nesnelere ağır, hızlı hareket edenler küçük ve hafif görünürler. Tam tersine görülemeyecek kadar yavaş olan harekete bir örnek, bir çocuğun büyüyüşüdür. Bu gelişmeyi an ben an göremesek de belli bir süre sonra onu gördüğümüzde, aklımızda kalan görüntüsü ile yeni durum arasındaki karşılaştırma, uzun erimli stroboskopik bir hareket ve aradan geçen zamana ilişkin bir görüntü yaratır.

Hareketin yön ve hız gibi özellikleri, alışık olduğumuz ritmin yanında görsel alandaki egemen koşullara göre algılanır. Yön, kimi zaman, sadelik kuralı uyarınca algı tarafından tersine çevirebilir. Bir aracın içinde ilerlerken yolun kenarındaki nesnelere geriye doğru gidiyor gibi görme eğilimi buna bir örnektir. Buna koşut olarak geniş bir alanda hareket eden figürler yavaş ilerliyor gibi görünürken, dar açılı bir sinema karesinden yakın planda geçen figürler çok hızlı görüneceklerdir<sup>125</sup>. Gözleme alışkanlıklarımız, farklı hızlarda karşımıza çıkan görüntüleri, örneğin bir çiçeğin hızlandırılmış açma görüntüsünü hayretle karşılamamıza yol açar. Organik dünyadaki her an yaşayan ve ölen milyonlarca hücreyi ve büyük değişimi içten içe biliriz ancak bunu tüm hızıyla ve şiddetiyle görmek etkileyicidir. Aynı şekilde belli bir çerçevenin içinde çok sayıda hareketi görmek, bu hareketleri olduğundan daha büyük, daha şiddetli ve bağlantılı gösterebilir.

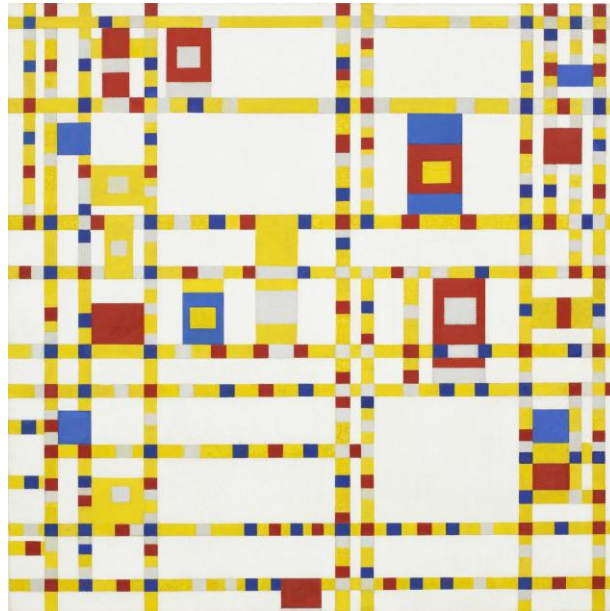


**Resim 46:** Saul Steinberg, “Graph paper building”, 30,2x22,1 cm., collage and ink on paper, 1950.

<sup>125</sup> A. g. k., 386-387.

Algı bir tutarlılık içinde çalışır. Görsel algı, aynı biçimi çevresel koşullara uygun olarak farklı yorumlayabilir. Amerikalı karikatürist Saul Steinberg bu yanılsamayı kullanarak, mimari çizim kağıdının çizgilerini alışık olduğumuzdan çok daha küçük ölçekte bir gökdelene dönüştürürken onunla ilişkili küçük figürlerden yararlanır<sup>126</sup>.

Görsel alandaki egemen koşulların belirleyici olması, tek tek öğelerin özelliklerinden çok, onların bir ölçek veya bağlam içerisindeki konum ve işleviyle ilgilenen modern sanatın inceleme konularındandır. Gombrich bunu açıklamak için bir fütürist resimle Mondrian'ın resmini karşılaştırır. Gino Severini'nin *Bal Tabarin'in Dinamik Hiyeroglifi* (1912) resmi ile yan yana getirildiğinde Piet Mondrian'ın *Broadway Boogie-Woogie* (1942-1943) resmi neşeli olmak bir yana durgun, yalın ve ciddi bir hava sergileyebilir. Ancak onun diğer resimlerini bilenler için durum farklı olacaktır.



**Resim 47:** Piet Mondrian, “Broadway Boogie Woogie”, 127x127 cm., oil on canvas, 1942-1943, Museum of Modern Art, New York.

<sup>126</sup> Ernst Hans GOMBRICH, **Sanat ve Yanılsama**, Çev. Ahmet Cemal, 233.

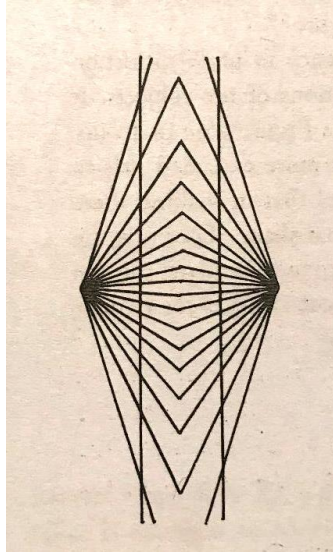
İki boyutlu düzlemde hareket, deformasyon, tekrar, dinamik aksların kullanımı gibi biçimsel yöntemlerle ve dışavurumcu teknikler yoluyla elde edilebilir. Biçimsel yöntemlerle hareketi elde etmeyi hedefleyen Fütüristlerin uygulamaları, görsel ritmi oluşturan stroboskopik görüntüler, çok zamanlı-mekânlı ya da çok bakış açılı görüntülerin Kübizmde olduğu gibi bir arada kullanılması, renk ve ışık etkileri ile yaratılan vurgu noktalarının üzerinde gözün dolaşmasının sağlanması, görsel alandaki tansiyonun geometri ile sağlanması, hareketin oluşturulmasında yerleşik formüller olarak çeşitli kaynaklarda yer almaktadır. Dışavurumcu teknikler ise performatif süreçle elde edilen hareketin ifadesi, başka bir deyişle dinamik ifadedir. Görsel hareketin ifadesini, yöntem bakımından biçimsel veya dışavurumcu olmak üzere iki başlığa ayırmak yerine sanatçının iç dünyasını aktarması veya dış dünyayı betimlemesinden, temsil etmesinden söz etmek daha uygun olacaktır. Bu durumda bile temsil ile dışavurum, biçim ile ifade iç içe geçmiştir. Sanatçı iç dünyasını aktarırken dış dünyanın betimlemesini yapabilir ya da tam tersi, dış dünyayı aktarırken iç dünyasını da ortaya koyabilir. Betimleme ile anlatımın muğlak sınırları, Gombrich'in belirttiği gibi duyumdaşlık yasalarını saptamaya çalışan modern sanatın ilgisini çekmiştir<sup>127</sup>. Duyumdaşlık, sanatçının yanında, ifade dolu olduğu iddia edilen biçim ve renkleri almaya hazır bir alıcının da varlığını gerekli kılar. Bu ilke karşılıklı işleyecektir. Kinestetik beden imajının kullanımı, titreşim, düzensiz tekrarlanan tekilliklerin bir araya gelmelerinden oluşan çoklukların potansiyel hareketlerinin görünüşleri, bu eser metni kapsamında üzerinde durulacak görsel hareketlerin en önemlileridir.

Hareket fenomeninin algı sayesinde ortaya çıktığı durumlarda, retinadaki yansıma ile stimulustaki görüntü farklıdır. Hume, algının kendiliğinden ve tarafsız gelişimini vurgular; Aristocu kategoriler arasında sayılan zaman ve uzamı, insanın düşünme ve hissetme yetileri ile ilişkilendirir. Algılanan, bir nesneden diğerine aktarılan görsel ilişkiden kaynaklanan enerjidir. Doğadaki nesnelere ve atomlar bir etki karşısında nasıl eski hallerine geri dönmek ve durağan bir dengeye kavuşmak için uğraşır, hissedilmese de ısı enerjisi üretirlerse görsel biçimler de bu kurala uygun

---

<sup>127</sup> A. g. k., 352.

olarak dinamik güçlerin etkisi altında, farklı görünebilirler. Tansiyonu azaltan veya artıran illüzyonlarla ilgili çalışmalar yapan Köhler ve Wallach, sadelik kuralına göre farklı algılamayı *figural aftereffect* çalışmaları ile geliştirmişlerdir. Hering illüzyonundaki dikey çizgiler, dinamik güçlerin etkisini bertaraf edebilmek için, görsel tansiyonu azaltabilmek için eğimli görünürler.



**Resim 48:** Hering illüzyonu

Algı ile ortaya çıkan hareketin gerçek görüntüye uymadığı durumlar için en ünlü örneklerden biri Géricault'un *Epsom'daki At Yarışı* (1821) adlı resmidir. Géricault, İngiltere'deyken meşhur Epsom at yarışlarını görmüş, dramatik bir hava içinde oradaki atmosferi ve hızı ortaya koymuştur. Bu resimde, ön ve arka ayakları gergin, geniş açılı bir biçimde açık duran koşan atlar, Miken, Pers, Çin ve daha sonra İngiliz sanatında kullanıldığı gibi görsel dinamiği artırmak için bu şekilde çizilmiştir. Fotoğraf makinesi ile bir atın koşuşu çekildiğinde, bu duruş yalanlanmış olur. Ancak resimdeki görsel tansiyon fotoğraf karesinde aynı şiddetle üretilememiştir. Bu da Arnheim'in belirttiği gibi ressamın o hareket hakkında fotoğraf makinesinden daha fazla doğruyu söylediği iddiasını gündeme getirir<sup>128</sup>. Ressam, hareketin en yoğun, en

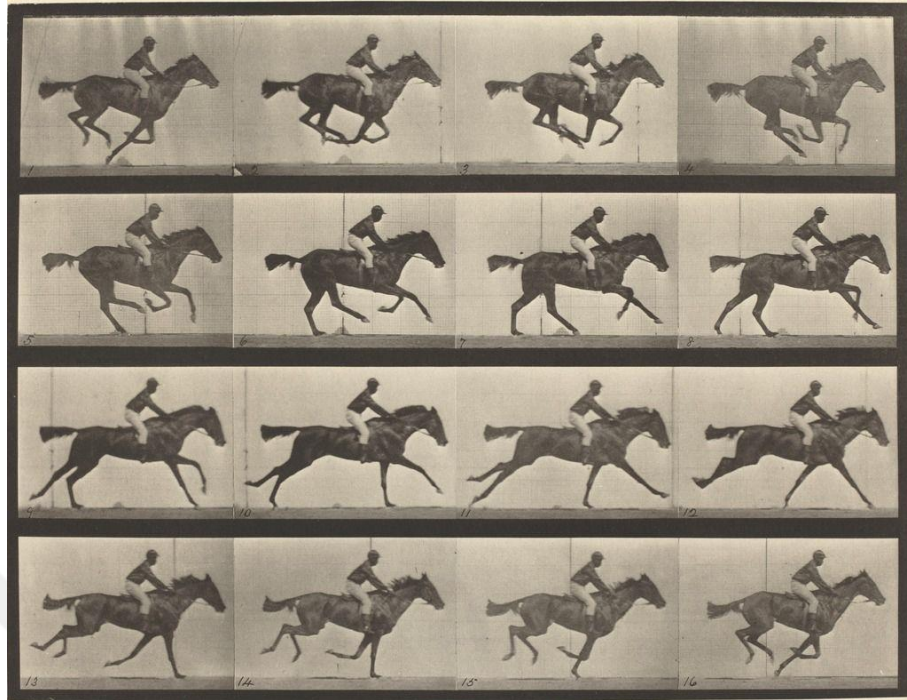
<sup>128</sup> Bkz. (120), ARNHEIM, 423

şiddetli olduğu anı, atın bacaklarının birbirlerine göre açılarının en geniş olduğu an olarak ele alır. Bir eyleme ait seri (*stroboskopik*) fotoğraflarıyla bilinen sanatçı Aedward Muybridge'in *locomotion* veya *kronofotoğraf* olarak adlandırılan seri fotoğrafları, izleyiciye göre görsel olarak en şiddetli anın eylemin en şiddetli anı olmayabileceği gerçeğini ortaya çıkarır. Odun kesen bir figürde en şiddetli an, baltanın indirildiği değil, en yukarı kaldırıldığı andır. Bu andaki tansiyon ne kadar yüksekse ardından gelecek olan vuruşun şiddeti de o kadar artar.



**Resim 49:** Théodore Géricault, “The Epsom Derby”, 92x122 cm., oil on canvas, Musée du Louvre, Paris.





**Resim 50:** Aedward Muybridge, *Animal Locomotion (Jockey on a Galloping Horse)*, Plate 262, 1887

Görsel etkiyi büyüten bu açı farkına ilişkin bilgi, Myrion'un *Disk Atan Adam* heykeli ve Bernini'nin *David*'inde de kullanılmıştır. Anılan eserler, görsel dinamik ile fiziksel hareketin farkını anlatmak için çok uygundur. Sanatçının eylemin sekanslarını olduğu gibi ortaya koymaktansa zamanda atlamalar yaparak kendince sentezler oluşturması, hareketin bütünlüğünü yansıtabilmesini sağlar. Aynı yaklaşımla kübist çizimde biçimlerin farklı görünümünün bir sentezi elde edilir, böylece “görülenin” yanında “bilinen” bir biçime ulaşılmaya çalışılır<sup>129</sup>. Bu sentez, Alexander Archipenko'nun kinetik resmin gereklerini anlattığı 1928 tarihli konuşması ile örtüşür:

"Durağan olan resim, hareketleri yorumlayabilmek için sembollere ve geleneklere başvurmak zorunda. Fixe edilmiş, dondurulmuş bir tek an, bir seri hareketi içerirse bir hareket inşa edebilir. Böylece, dondurulmuş o tek an içerisinde diğer hareketler, izleyicinin hayal ve imgelem gücüne teslim edilmiş olur"<sup>130</sup>.

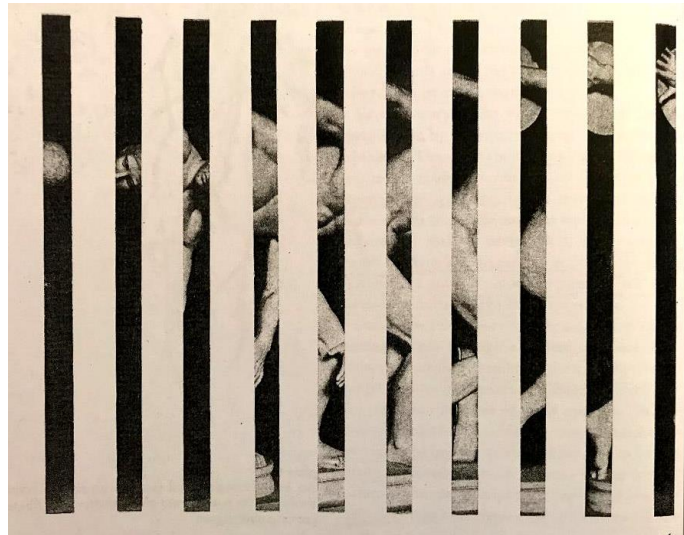
<sup>129</sup> Maurice de SAUSMAREZ, *Basic Design: The Dynamics of Visual Form*, 173.

<sup>130</sup> Bkz. (120), ARNHEIM, 423.

Tüm hareket algısı temelde stroboskopiktir. Fiziksel yer değiştirme sürekli olduğu halde retinaya gelen anlık uyarılar, sürekli bir değişimden çok ardışık görüntüler oluştururlar. Stroboskopik görüntüler ardışık görüldüğünde ortaya hareketin tamamı çıkar. Kesintileri tamamlayarak algılama eğilimimiz sayesinde animasyon, stop-motion, sinema teknolojisi, yanıp sönen ışıklarla yapılan tasarımlar gelişmiştir. Bir görsel art arda tekrarlandığında, bir ritim duygusu ve tekrarın devamlılığına ilişkin bir beklenti oluşur. Bu beklenti, art arda çizilen norm imajlardan birinin değişmesi halinde tansiyon yaratır. Bunu çok basit bir biçimde ifade edebiliriz:

x x x x X x.

Ressam William Culbert, stroboskopik görme ve görsel kinetik üzerine bir deney yapmıştır: M.Ö. 450 tarihli *Disk Atıcısı* heykelinin fotoğrafını dikey şeritler halinde keserek, sondan başa görüntü taranıyormuşçasına yerleştirilmiş, hareketin kronolojik dizimi ile onu her zaman gördüğümüz biçimi, yani hareket algısını karşılaştırmaya çalışmıştır<sup>131</sup>. Aynı deneyi yapan El Lissitzky bir atletin koşuşunu, bedenini, koştuğu mekânı, yapıbozumu ile ifade eder.



**Resim 51:** William Culbert, A photograph of the “Discus Thrower”.

<sup>131</sup> Bkz. (129), SAUSMAREZ, 76.



**Resim 52:** El Lissitzky, “Runner in the City”, 13,1x12,8 cm., gelatin silver print, 1926, The Met Museum, New York.

Hareketlerin stroboskopik olarak algılandığı ve gözün biçimleri okur gibi sırayla algılamaya eğilimli olduğu anlaşıldığında ressamın eline önemli bir araç geçmiş olur. Gombrich’in deyişiyle “vesaire ilkesi”<sup>132</sup>, tekrarın çok kullanıldığı manzara resimlerinde ve kalabalıkların resimlerinde kullanılır. Constable’ın manzara resimlerindeki ağaçlardan ön planda bulunanlar ayrıntılı ve inandırıcıyken, arka düzlemdekiler daha az betimlenirler; göz onları ilk plandaki benzerlerine göre tamamlar.

#### 4.2. Dinamik

Dinamik, biçimlerin ve renklerin içinde bulunan bir görsel kalitedir. Belirli sanatsal medyumlar aracılığıyla oluşturulur ve görme eylemi ile algılanır. Gözlemcinin

<sup>132</sup> Bkz. (126), GOMBRICH, 214.

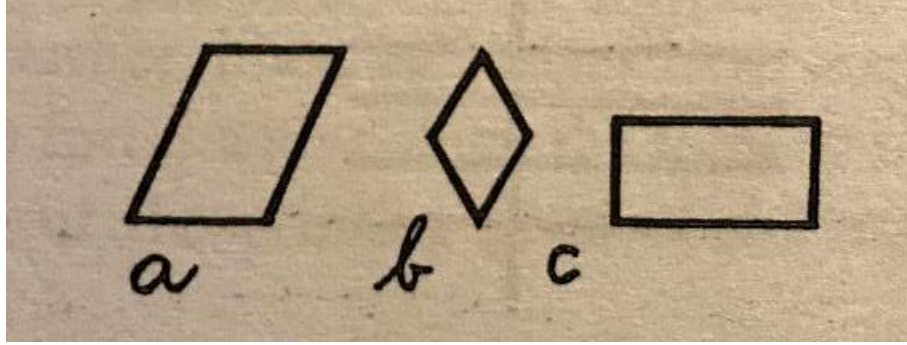
algısından kaynaklanan görsel bir fenomendir. Dinamiğin algılanmasında gözlemcinin öznelliğinin katkısı yadsınamasa da öncelikle nesnel görme duyusu hesaba katılır. Gelen uyarıları etraflarındaki biçimler ile karşılaştırmak ve en sade sonuçlarıyla düzenlemek ihtiyacı tüm canlılar için yaşamsaldır. Nesnel görme duyusu, canlıların gündelik hayatı sürdürebilmeleri için gelişen gözün fizyolojik yapısını da kapsar. Belli direksiyonlar üzerinde gözü dolaştıran ve ideal dengeyi bulmayı sağlayan sadelik kuralı görsel sanatlarda da çok önemlidir. Bu kurala göre, renkleri, biçim ve zemin ilişkilerini, hacimli veya derinlikli ve yüzeysel görünüşleri, tamamlanmışlığı ve yarım kalmışlığı, bütün ve parçayı, opaklığı ve saydamlığı, hareketi ve durağanlığı algılarız.

Tüm görsel nesnelere dinamiktir. Görsel algı, dinamiği oluşturan görsel güçleri deneyimlemekle oluşur. Henri Bergson'un dediği gibi, "biçim bizim için bir hareketin çizimi/desenidir"<sup>133</sup>. Ne hareket ne de durağanlık kapalı birer sistem değildir, dışarıdan gelen bir değişken ile sarsılmaya eğilimlidir; bu sarsılma, yeniden durağanlaşma sağlanana dek süren etkilere açıktır. Durağanlık için bile durulmuş, sona ermiş bir harekettir demek mümkündür. Buna göre yatay bir biçim, yatmış, yatma eylemini geride bırakmış bir biçimdir.

Her görsel nesnenin içinde kendine özgü bir yönelmiş tansiyon bulunmaktadır. İzleyici, bunları birer veri olarak algılar, tıpkı renk, ölçü, biçim ve diğer elemanlar gibi. Bazı durumlarda biçim gözlemciye olduğu gibi görünürken bazı durumlarda çarpıtılmış, zorlanmış, ezilmiş, uzatılmış, gerilmiş, buruşturulmuş, deforme edilmiş gibi görünebilir. Bu fenomeni açıklamak üzere Arnheim'in kullandığı örnek görsellerde: a ve b dörtgenleri, deforme olmuş birer dikdörtgen olarak algılanırken, c olağan bir dörtgen olarak algılanır; çünkü açılarının hiç değişmemiş olması ve genel kabule göre durması gerektiği gibi, dik kenarları 90 derecelik açı ile yukarı bakan yatay bir dörtgen yani dikdörtgen olması, onu "normal" kılmıştır.

---

<sup>133</sup> Bkz. (120), ARNHEIM, 412.



**Resim 53:** Şekiller, ARNHEIM, Rudolf (1997), *Art and Visual Perception*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London. (Sf 422)

Dik veya yatay durmak, hareketin sona erdiği, durağan bir pozisyonun alındığı anlamına gelebileceğinden Hollanda manzara resimlerinde yel değirmenlerinin kolları asimetrik çizilerek hareket vurgusu yapılmıştır. Bu görüntü bize değirmenin dönmekte olduğunu düşündürmektedir, oysa 90 derece açıyla dik veya tam diyagonal duran bir değirmenin rüzgârı akla getirmesi daha uzak bir ihtimaldir. Deformasyondan kaynaklanan tansiyonda, normalden yukarı veya aşağı doğru gerilim kabul edebilmek için bir normu sabit almak gerekir. Tıpkı bir parçayı dinlerken genel tonu içinde kalın veya ince notaları, inişleri ve çıkışları saptarken yaptığımız gibi. Bir sanatçı, bilinen bir biçimi temsil ettiği zaman, izleyicinin aklındaki norm imaj ile bu biçimin farklılaştığı oranda tansiyonu elde edebilir. Modigliani'nin uzun boyunlu portrelerinde dikkati çeken boyunlar duyarlılık yüklü bir ifade taşır. Ancak El Greco'nun figürlerindeki gökyüzüne doğru uzama etkisinin bütün kompozisyona hâkim olduğu görülür. Bu yüzden resmin bütününde maniyerist ve son derece trajik bir tavır hâkimdir, figürlerin de bu ortama uygun olarak uzamaları, dalgalanmaları doğaldır. Deformasyon, verili bir gerçek olarak o dünyanın bir parçası sayıldığı zaman dinamik etkinin kaybolması kaçınılmazdır. Yani eğer o dünyada her şey deforme ise hiçbir şey farklı, hareketli ve tansiyonlu görünmeyebilir. Referans verilen çerçeve içinde uzayan veya daralan figürün oranları, insan bedeni ile karşılaştırılmaksızın doğru kabul edilir, Giacometti'nin figürleri buna örnektir. Bu figürlerin etraflarındaki uzam tarafından inceltmiş oldukları yolundaki genel kabul, nesne ile mekân arasındaki ilişkiyi ortaya koyar.

Herhangi bir biçimin, rengin, hareketin içindeki dinamiğin varlığı içinde bulunduğu kompozisyonun genel dinamiğine göre hissedilir. Hatta yalnız başına görüldüğünde dinamik algılanan biçimler, bütün içerisindeki başka bir biçim tarafından engellenebilir veya kendileri bir engel görevi bile görebilirler. Kompozisyon, baskın bir dinamik izlek üzerinde organize edilir ve bu hareket tüm alana yayılır, bir kentteki ana dolaşım kanalları ile küçük cadde ve sokaklardaki hareketin akışının birbirine bağlı olması durumunda olduğu gibi. İzleyici bütünü aynı anda algılasa da resmin parçaları ayrı ayrı zamanlarda, üzerlerinde ayrı ayrı durularak yapılır. Parçalarda hareket olsa da bütünde durağan bir izlenim egemen olabilir ya da durağan parçalarla hareketli bir kompozisyon elde edilebilir. Arnheim, Hans Tahoma'nın resmindeki uçan figüre rağmen, figürün büyüklüğü ve açılarındaki kırılmaların resmin akışını durdurduğunu belirtir<sup>134</sup>. Oysa Marc Chagall'ın resminde uçan figürler yatay ve genel harekete uygun yerleştirilerek, yerçekimsiz bir ortamı ve tansiyonu aktarmaya hizmet eder.



**Resim 54:** Hans Tahoma, Illustraton form Quickborn.

<sup>134</sup> Bkz. (120), ARNHEIM, 433.



**Resim 55:** Marc Chagall, “Over the Town”, 45x56 cm., oil on canvas, 1918, Tretyakov Gallery, Moscow.

Hareketi anlatan görünüşler her zaman nesnelerin deforme olmuş halleri değildir. Çekilmiş, kesilmiş, yayılmış biçimlerin anlatımı dışında hareketi görsel imlerle anlatmanın farklı yolları bulunmaktadır: yön, iz, titreşim, bulanık görüntü, çoklu görüntü gibi uygulamalarla hareket ortaya konabilir. Harekete ilişkin bu uygulamanın, çevresindeki diğer durağan biçimlerden biraz da olsa farklılaşması gerekebilir. Resme egemen olan durağan atmosferin içinde akan sütü, yumuşak bir kuzey ışığı altında resmeden Vermeer’in *Süt Döken Kadın* tablosu, Barthes’ın “bulanık olan canlıdır” deyişine örnek gösterilebilir<sup>135</sup>. Bu resimdeki oluş hali ana figürden çok, onun dökmekte olduğu süttedir.

Görsel biçimlerin hareketi ifade etmeleri için her zaman deforme olmaları veya harekete ilişkin bir temsil taşımaları gerekmemektedir. Doğada olduğu gibi resim düzleminde de her şey hareket halindedir. Biçimler, temsil ettikleri içerikten bağımsız bir enerji taşırlar. Açıkları, kenarları, iç desenleri, renkleri, büyüklükleri gibi kendi

<sup>135</sup> Bkz. (55), BARTHES, 146.

özelliklerinin yanında, biçimin, kompozisyon içindeki konumu da yayılma ve çevresini etkileme gücünü etkiler. Bir biçimi yüzeyin alt tarafına yerleştirmek ile üst tarafına yerleştirmek arasında karşılaştırma yapıldığında akla hemen yer çekimi gelir. Benzer olarak sağ veya sol tarafa çizilen bir biçim ile tam ortaya çizilen bir biçim de denge algımızı harekete geçirecektir. Biçimlerin aralarındaki boşluk da dinamik karakter taşıyabilir. Bütünüyle kuralları keşfedilmemiş de olsa sadece biçim, renk, oran değil, nesnelerin komşuluklarının da dinamizme katkı sundukları bilinir. Figürlerin tekrarı ve geniş bir mekânda çok sayıda figürün bir araya gelmesi yeni bir dinamizm ortaya koyar. Kimi zaman bir nesne ve mekânın bir araya geliş biçimi, hareket ilişkisi doğurur. Nesnenin biraz altında gölgesinin görülmesinin, onun havada durduğu izlenimini vermesinde oluşan yerçekimine karşı güçten kaynaklanan gerilim örneğinde olduğu gibi.



**Resim 56:** Derya Ülker, “Tefrika 2”, 116x89 cm., tuval üzerine akrilik boya, 2012.



*Tefrika* serisinde yer alan bu resimde diyagonal bir eksen üzerine yerleştirilen insan yoğunluğu, zemindeki açık renge rağmen resmin ağırlıklı unsurudur. Onların aralarından geçmekte olduğu yüksek yapılar erimekte, gökyüzüne doğru buharlaşmaktadır. Bu iki geçiş anı arasında oluşan gerilimle resim, sağ üst köşeden sol alt köşeye ve sol alt köşeden yukarıya doğru sürüp giden bir döngünün içinde hareketlenir.

Dinamik, yalnızca kompozisyonun içeriğinde aranmamalıdır. Uzamın oranlarına göre oluşan gerilimle oluşan dinamik güç üzerine düşünülmüş ve onun etkisi, Rönesans'ta geometrik sistemler yoluyla kullanılmaya çalışılmıştır. Resim yüzeyinin belirlenmesinde bu geometrik sistemlere uygun olarak 3:2, 4:5, 5:8 gibi oranlarla statik-durağan nitelikli dikdörtgenler, irrasyonel sayılarla (kök 3, kök 5 gibi...) dinamik-hareketli nitelikli dikdörtgenler elde edilmiştir<sup>136</sup>. Kompozisyonun oranlarında gizlenen bu hareket, Rönesans dörtgeninin altın orana veya belli proporsiyonlara uygun dörtgenlerinden sapan, daha ince veya yatay Barok dikdörtgenler ile elde edilir. Bu dikdörtgenler, alışıldık orantının gerilmiş veya uzatılmış hali gibi göründüklerinden daha fazla tansiyon taşırlar.

Eski ustalar, görsel ilişkilerle oluşturulan dinamik alanı yaratmak için çoklu kaçış noktalarından, çoklu göz seviyelerinden yararlanmışlardır. Resim uzamının hareketsiz olduğu düşüncesini reddederek hareket olanaklarını araştırmışlardır. Bu araştırmalar sonucunda resim yüzeyinin, izleyiciye en yakın alanı olan alt bölümünün daha durağan olduğu, göz seviyesine en uzak alanı olan üst bölümünün ise dinamik bir potansiyel ile yüklü olduğu keşfedilmiştir. Bu alan genellikle melekler, bulutlar gibi hafif algılanan nesnelere, uçucu biçimlerin yeri olmuştur.

Çizgisel ilişkilerin, perspektifin mekanik kurallarından kurtulmasıyla yeni bir dinamik güç ortaya çıkmıştır. Çizgiler kendi karakterleri ile uzam içinde etken rol

<sup>136</sup> Bkz. (129), SAUSMAREZ, 32.

üstlenmeye başlamışlardır. Özellikle 19. yüzyılın başından bu yana imgenin, görsel gerçeklerin bir dökümü olduğu reddedilmiş; sanatçının yanında izleyici de tüm uzama ve onun içindeki akışa (flux) dair eylem ve tepkilere katılarak eserin bütünleyici bir parçası haline gelmiştir. 1910 yılında yayınlanan *Fütürist Manifesto* ile Amerikan aksiyon resminin esas meselesi de bu dönüşüm olmuştur<sup>137</sup>.



**Resim 57:** Umberto Boccioni, “The Street Enters the House”, 100x100,6 cm., oil on canvas, 1911, Sprengel Museum, Hanover.

1909’da ortaya çıkan teknolojiye, endüstriye, yıkıma ve hatta bu teknolojinin kullanılacağı savaşa dahi övgüler düzen, hayranlık besleyen Fütürizm akımı, İtalya’da gelişir. Akımda, dördüncü boyut olarak zaman kavramını mekâna dahil etme çabası, espasın sınırlarının zorlanması açısından önemlidir. 1911’de Boccioni, hareketin olduğu yerlerde kuvvetin çizgilerini görür. Biçim ile zeminin sınırları bir kez daha, başka bir boyutta eriyerek karışır. Biçimler planlarının zaman içerisindeki ardışık

<sup>137</sup> A. g. k., 48.

görüntülerine parçalanır. Her bir plan, bir derinlik ve zaman seviyesi olarak, bir makinenin parçaları gibi işlev görür, bütüne katkıda bulunurlar. Hareketin görüntüsü, tıpkı üç boyutlu bir kütlede olduğu gibi, bakış açısına göre değişebilir. Buna ek olarak, an be an nesnenin konumu değişir. Bu çifte gerekçe nedeniyle hareket, bir rölativite/görelilik olarak temsil edilebilir. Sinematik ve kronofotografik teknikte bu rahatlıkla okunabilir.

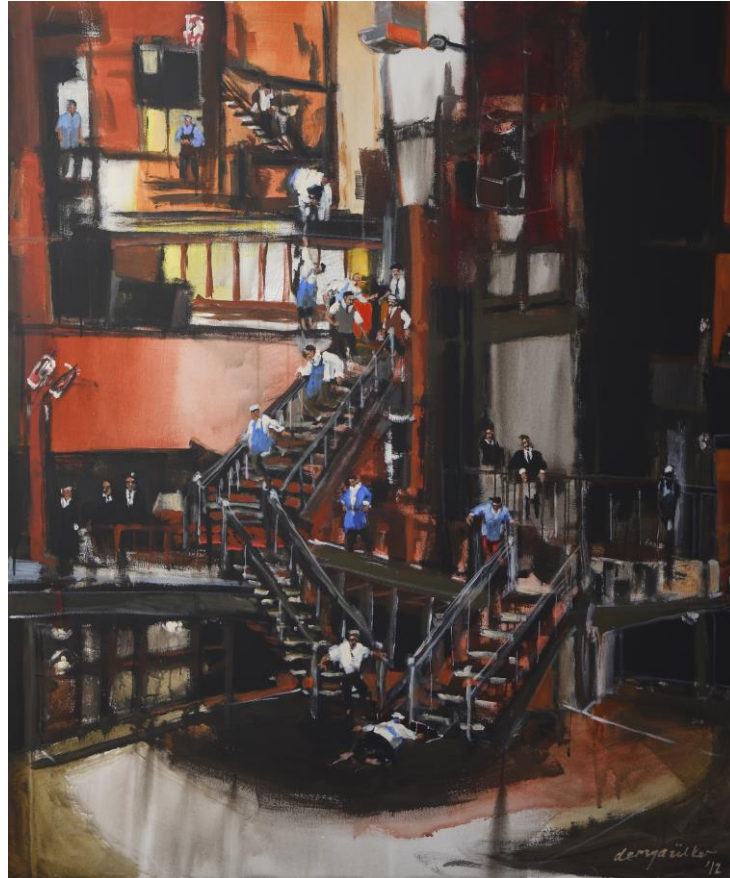
Birden fazla biçim, kompozisyonun içindeki konum ve ilişkileriyle uzamı etkileyen bir gerilim oluştururlar. Bu gerilimi biçimlerin büyüklük, karakter, renk gibi özellikleri etkileyecektir. Biçimin çevresi ile olan zıtlığı deformasyonda olduğu gibi renk unsurunda da hareketin ortaya çıkmasını sağlar. Özellikle tüm renklerde bu hareket, renk alanlarının sınırlarında bir titreşim biçiminde görülür.

Görsel dinamik ile hareketin aşağı yukarı aynı anlamlarda kullanıldığı okuyucunun dikkatini çekmiştir. Ancak eğer Arnheim'in aktardığı gibi Kandinsky'nin önerisine uyarsak “görsel dinamikten söz ederken, hareket sözcüğünü ne kadar az kullansak o kadar iyi[dir]”<sup>138</sup>. Wassily Kandinsky, yaygın olarak kullanılan hareket sözcüğünü, “tansiyon” sözcüğü ile değiştirmeyi önermiştir. Ona göre, aktif hareketi, tansiyon ve yön oluşturur. Görsel dinamikten söz ederken esasen “yönlenmiş tansiyon” kastedilir. Tansiyon, biçimlerin ve renklerin içinde gizlidir, yalnızca izleyicinin algısından kaynaklanan bir yanılsama olduğu söylenemez.

Tansiyonun biçimlerin içinde var olması ne demektir? Arnheim bu soruyu doğadaki biçimlerin gözlemlenmesi yoluyla yanıtlar. Mekanik veya doğal nesnelere bize hareketin akışı ile ilgili ipuçları verirler. Doğal nesnelere, güçlü bir görsel dinamik sergilerler çünkü onların biçimleri, onları ortaya çıkaran fiziksel güçlerin izleridir. Büyüme süreci, onların dinamik biçimlerinin adeta manifestosudur. Bir okyanus

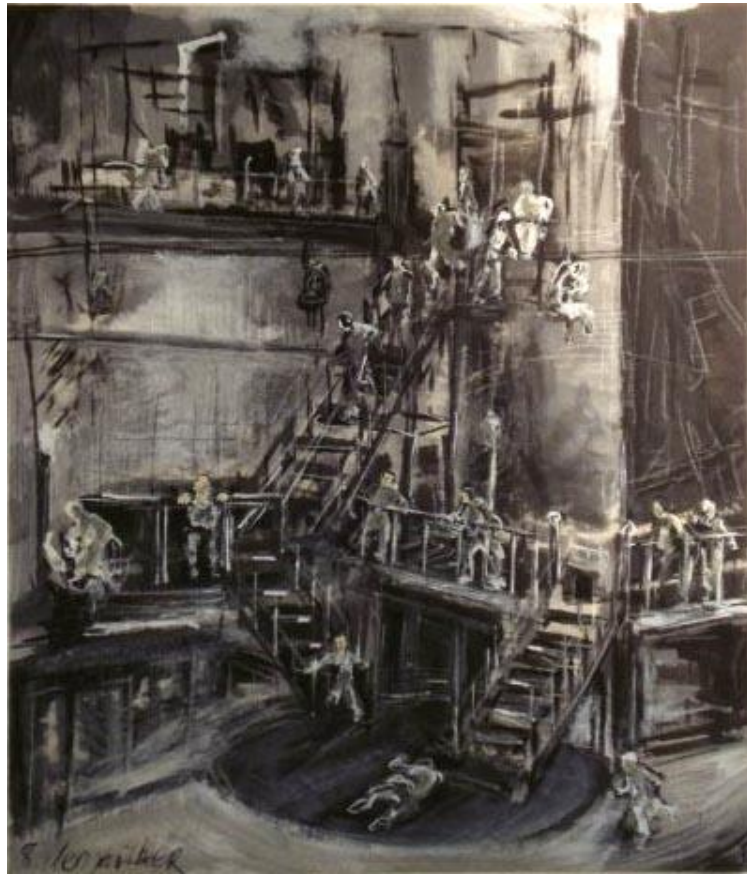
<sup>138</sup> Bkz. (120), ARNHEIM, 416.

dalgasının kıvrımını düşünelim, suyun gücü ve yerçekiminin karşı çekimi arasında kalan hareketin biçimindedir. Doğadaki biçimler, belli fiziksel güçlerin oluş izleridir. Görsel dinamik, devinim, akış gibi fiziksel harekete ait kavramlarla anlatılır. Örneğin, gotik mimarıktan söz edilirken “gökyüzüne doğru çekiliyormuş gibi” dendiğini duyarız veya aralıklı çizgilerin “kesik kesik” diye nitelendirildiğini. Fiziksel olarak hareket etmeyen resim, heykel ve mimari yapılardan söz ederken kullanılan bu metaforik dil, hareketin bir fiziksel güç olarak anlaşıldığını ortaya koyar. Gerçekten bir çekme veya kesme eylemi olmamasına karşın, bu eylemlerin sonucunda nesnede meydana gelecek değişimlerin görünüşüne gönderme yapılmaktadır. Tansiyon bu etki ile ortaya çıkan yeni biçimdeki uzamsal gerilimi anlatmaktadır.



**Resim 58:** Derya Ülker, “Sahne- 1920 Meyerhold Tiyatrosu’ndan Yorum”,  
140x116 cm., tuval üzerine akrilik boya, 2012.

*Sahne- 1920 Meyerhold Tiyatrosu'ndan Yorum* adlı resimde aktarılan andaki düşme olayı ile resmin yapılma tekniği örtüşür. Diğer resimlerden farklı olarak mekânda tek kat boya, akıtma tekniği ile uygulanmış, hem dikey kompozisyon hem de resimdeki konstrüksiyon ile yerçekimi vurgulanmaya çalışılmıştır. Resimdeki en büyük hareket aşağı doğru olan harekettir. Aynı resmin 2008 yılında yapılan eskizinde de yukarıdan aşağı doğru hareketin çizgisel olarak ifade edildiği görülür.



**Resim 59:** Derya Ülker, “Sahne- 1920 Meyerhold Tiyatrosu’ndan Yorum için Eskiz”, 80x100 cm., tuval üzerine akrilik boya ve kuru kalem, 2008.

Sanat eserleri doğadaki biçimlerden farklı olarak genellikle onları ortaya çıkaran fiziksel koşullarla, aynı güç ile yaratılmazlar. Örneğin spiral dönüş yapan bir barok heykelinin tam olarak bu hareketle oluşturulduğunu söyleyemeyiz, heykeltıraş büyük ihtimalle el ve kolları ile spiralden bambaşka güçler uygulamıştır. Elin hareketi,

kalem veya fırça dokunuşu olarak iz bırakabilir. Rönesans'tan sonra sanat eserinin bireysel bir yaratıcılık ürünü olarak kabul edilmesiyle, elin bu izleri, fırça darbeleri, tuşlar meşru ve hatta değerli birer eleman olarak korunmaya çalışılmıştır<sup>139</sup>. Üretim süreci, yaratım aşaması, biçimin kendisi kadar değer taşımaya başlamıştır. Van Gogh'un fırça vuruşları, Cezanne'ın katmanları, puantalistlerin ara renkleri elde etmek için ana renkleri noktalar halinde bırakmaları, üretim süreci ile izleyicinin sanat eserinin tamamlanmasında rol üstlenmesinin arasındaki köprü işlevini gören tekniklerdendir.



**Resim 60:** Piet Mondrian, “The Grey Tree”, 78,5x107,5 cm., oil on canvas, 1911, Gemeentemuseum Den Haag, The Hague.

Mondrian'ın ilk çizimlerine bakıldığında göğe doğru yükselen ve farklı kollardan ilerleyen ağaçların hareketini araştırdığı görülür. Natüralist bir duygu ile yaptığı bir ağaç etüdü olan 1911 tarihli *Gri Ağaç* resminde, dalların ritmi, atmosfer ile ilişkisi ve doğal tansiyonu izlenebilmektedir<sup>140</sup>. Kübizmden etkilenir, doğadan aldığı biçimleri yatay ve dikey çizgilere dönüştürür; ancak eserlerinin soyut sanat değil neo-

<sup>139</sup> A. g. k., 418.

<sup>140</sup> Umbro APOLLONIO, *I Maestri Del Colore*, No 74. Mondrian.

plastisizm akımına ait olduğunu savunur. Hatta soyuta yakın biçimlerini, figüratif çalışmalar olarak nitelendirir. Mondrian'ın çizimleri, Kandinsky'nin güçlü yön ve dinamizm arayışlarından farklı olarak eşit geometrik biçimlerle bir denge arar<sup>141</sup>. Theo van Doesburg ile kurdukları De Stijl grubu, kinetik sanatın kurucularından Naum Gabo ile çalışma dönemlerinden sonra 1942-43 yılında yaptığı *Broodway Boogie Woogie* resminde değişen üslubuna karşın dinamizmin hakimiyetini yitirmediği görülür.

Eserin oluşturulma süreci ile ilgili hareketten söz ederken sürece büyük bir önem atfeden Kentridge'e değinmek yerinde olur. Bakargiev ile yaptığı röportajda sanatçı, çizimin kendisi için bir akışkanlık olduğunu belirtir<sup>142</sup>. Çizimleri bir taraftan 20. yy Alman Ekspresyonistlerinden Max Beckman, Otto Dix ve diğerlerine benzerken öte yandan video enstalasyonlardan kara tahta üzerine tebeşirle çizime kadar farklı medyum ve teknikleri kullanan sanatçı, beyaz küp galerilere göre "kirli" görünen, silinip üst üste yapılan çizimlerle dolu kağıtlarını bir jukstapozisyon (yan yana dizim) olarak düşünür. Böylece oyun ve deneysellikle resim ve çizim alanındaki geleneklerin akıl önderliğinde kullanılmasını sorgular.

Televizyon gibi imajlardan oluşan yeni bir yazının görmeyi değiştirdiğinden söz eden Barthes, yeni teknolojiye zamanın ve hareketin de daha görünür olduğunu belirtir<sup>143</sup>. Televizyondaki biçimler, (tıpkı Kentridge'in resimlerindeki gibi) yok oluşlerini yitirmeden, kendini yeniden üreterek, tekrarlanarak, yer değiştirerek, birbirlerine bağlanıp oluşturularak üretim süreçlerini okunur kılar.

Tekrar ve yeniden üretim meselesi, performatiflik ve biyopolitika kavramı ile yine ele alınacaktır, ancak bunların teknolojiye bağlı yeni uygulamalar olmadıklarını

<sup>141</sup> Bkz. (129), SAUSMAREZ, 66.

<sup>142</sup> Don CAMERON - Carolyn CHRISTOV-BAKARGIEV - J.M. COETZEE, **William Kentridge**, 8-10.

<sup>143</sup> Bkz. (55), BARTHES, 150.

belirtmekte fayda var. Sürüler de insanın diğer bütün eylemleri gibi tekrarlanan şeyleri hedeflerler. Sürünün belirliliği ve eylemin tekrarlanması ile ilgili çok yalın bir hikâyeye, Arandaların atalarına ilişkin Avusturalya yerlilerinin ünlü bir kanguru hikâyesidir. Sürüler, ilkel topluluklar ve kitleler üzerine çalışan Canetti'nin anlatımıyla, Kanguru Ungutnika, henüz küçükken ailesiyle birlikte yola çıkar. Açık bir ovada yabani köpekler tarafından kovalanır, yakalanır ve öldürülür. Ancak bütünüyle yok edilmeyen derisi ve kemikleri duran Ungutnika, tekrar oluşur ve ayağa kalkarak kaçmaya başlar. Arkasından gelen köpekler bu kez onu bir tepede yakalarlar. Aynı şeyler tekrar eder ve Ungutnika çok uzak bir noktaya kadar kaçır. Kendisini kovalayan köpeklerle alay etmek için yarasa gibi tuhaf sesler çıkarır ve yeniden yakalanır, yeniden öldürülür. Sonra kendisini yeniden bir araya getirir fakat yeniden avlanır. Ungutnika'nın defalarca avlandığı bu topraklarda onun dirilişi ile ilgili işaretler durmaktadır<sup>144</sup>. Bu hikâyede aynı eylem tekrarlanmaktadır, aynı hayvan dört kez öldürülmüş ve yenmiş olur. Dört kez av yaşanmışsa da artış bir yanılsamadır. Aynı hayvan ölüp kemiklerinden yeniden doğmaktadır. Bir kişilik bu av bütün bir sürünün avıdır. Ancak tek bir ava göre eşsizdir. Bu mite, farklı kültürlerde rastlanır.

Üst üste çizimler, silmeler ve izler, Ungutnika'nın defalarca aynı eylemleri yaşaması gibi bir etki bırakır. Kentridge'in silme izleri, resminin anlamını tamamlar, çizimlerinin bir parçası olur. Bu katmanın değerini fark eden sanatçı, çizimlerindeki zamanın geçişine ait hissi buna borçlu olduğunu söyler; bu izleri Brechtyen tiyatrodaki belli unsurlar gibi bir sürecin bir parçası olarak kullanır. Onlara bakan göz, birer leke yerine işlevi olan bir unsur görür.

Sanat eserlerinin genellikle algılanan biçimler ile aynı güç ile yaratılmadıklarını belirtmiştik. Aynı güç ile yaratıldıklarında nasıl görsel sonuçlar elde edilebilir? Bu sorunun en kısa yanıtı dışavurumcu ifadedir. Fütüristler, hareket eden formun geçişinde hissedilen enerjileri, görsel diyagramlar olarak ifade etmeye çalışmışlardır. Severini, hareketin görünüş ve bilgiden oluşan bir sentez olduğunu

<sup>144</sup> Bkz. (79), CANETTI, 128.



belirtir. Ona göre hareket gerçekte ne ise odur, bir devamlılık, madde ile enerjinin bir sentezidir; bu estetik gerçeklik, tarifsiz bir sonsuzdur, hem görünüşün hem de bilginin gerçekliğine bağlıdır<sup>145</sup>. Hafızadaki görüntü ile çevresel faktörler gibi her türlü hissin toplamının plastik ifadesinden harekete ulaşılır. Hareket eden figürlere dayanan çizimler, verilen anlık tepkilerle ortaya çıkan işaretlerin (kontur, görsel hareket, vurgu, hissedilen kütle, biçimlerin hareketi gibi) akümülayonu ile sezgisel bir akış fragmanını yakalama girişimi olarak yapılır. Aksiyon resmi de buna örnek gösterilebilir. Sanatçının fiziksel hareketlerinin kaydı yoluyla ortaya çıkan biçimlerin veya renklerin içsel enerjilerinin görünür olduğu bu durumu Sausmarez, “organik imaj formasyonunun serbest akışı” olarak adlandırmaktadır<sup>146</sup>. Picasso'nun ışık resimlerinin hareketin birebir izi olduklarını söylemek mümkündür. Bir diğer örnek el yazısıdır. El yazısından yazanın hareketleri hakkında nasıl bir tahmin yürütülebilirse, bazı biçimlerin karakterlerinden de onun oluşturulma hızı ve koşulları okunabilir. Genellikle hızlı eskizlerde görülen bu durum, Twombly'nin sanatının temelini oluşturur.



**Resim 61:** Cy Twombly, Untitled, 48,2x63,5 cm., wax crayon, gouache and colored pencil on paper, 1954, Museum of Modern Art, New York.

<sup>145</sup> Bkz (129), SAUSMAREZ, 74.

<sup>146</sup> Bkz. (129), SAUSMAREZ, 72.

Cy Twombly'nin resimleri okunamayan bir yazı gibi belirsiz ve hızlı jestlerle yapılmıştır. Bu dolaysız ve metaforik dili okuyamadığımız için “karalama” olduğunu bile söyleyebiliriz. Bu resimler, Barthes'a göre izleyicisini, estetik klişeyi kat etmeye zorlar <sup>147</sup>. Yapıtın değeri de izleyicinin bu katılımından ve çalışmasından kaynaklanmaktadır. Bir çeşit kaligrafi gibi görünen bu biçimler, bir yazı veya içeriğe değil yalnızca yazı yazma eyleminin kendisine gönderme yapmaktadır. Yazıyı üreten bedenin hareketi ile elde edilmişlerdir.

Bir beden hareketi geçişli bir eylemin, bir sürecin tamamlayıcısıdır. Sonuçlanan nesneye ulaşma yolunda zamanı, hareketi, atmosferi, itkileri ve daha pek çok şeyi taşıyan bedenimizdir. Barthes, “Sanatçı ... bir etki yaratmak ister, ama aynı zamanda bunu istemez yarattığı etkileri zorunlu olarak yaratmak istememiştir.” demektedir; “(Japon) zeninde, nedensel mantığımızdaki bu ani kopuşa bir *satori* denir: Küçük, hatta gülünç, saçma sapan, tuhaf bir durum yüzünden özne radikal bir olumsuzluğa uyanır”<sup>148</sup>. Üretmek isteyen hareketle yalnızca hareket ayrı şeylerdir. İletişim kurmak için kullanılan yazı yalnızca bir jسته dönüştüğü zaman bir karalama halini aldığı zaman *satori* ortaya çıkar. Hedef ve eylem arasındaki bağ kopar, ortaya işlevsiz bir estetiğin çıkması potansiyeli açığa çıkar. Bu estetik, bir dönemin geçerli beden ahlakı ve beden eğitiminin, ayrıca hâkim estetiğinin geldiği nokta ile uzaklaştıkça, onu sorgulamayı sağlar ve “kusur” olarak nitelendirilen kendi özellikleriyle marjinalerin diline tercüman olur.

### 4.3. Ritim

Her çizgi ve biçimin, temsil ettiği içerikten bağımsız bir enerji taşıdığına değinilmişti. Bu enerjilerin ilişkilendirilmesiyle görsel kinetik elde edilir. Çizgilerin,

<sup>147</sup> Bkz. (55), BARTHES, 145.

<sup>148</sup> A. g. k., 147.

biçimlerin, yönlerin, renklerin tekrarı, görsel bir vuruş olarak algılandığında ise ortaya ritim kavramı çıkar. Tekrarlanan hareket bir gerilim üretir. Düzenli tekrar veya hareket-karşı hareket ile ortaya çıkan bu gerilime örnek olarak sarkacın yerçekimi karşısındaki hareketleri gösterilebilir<sup>149</sup>.

Organik büyümenin temelinde yer alan ritim, çeşitli kültürler için büyük önem taşır. Barthes, ritmin insanı hayvandan ayırdığını belirtirken Canetti, insanların ritim kavramını, hayvanların avlanma gibi kimi eylemlerini taklit etmelerinden, doğa gözlemlerinden yola çıkarak bulduklarını düşünür<sup>150</sup>. Demek ki Barthes'ın düşüncesini şöyle anlamak mümkündür: ritmi kasıtlı bir şekilde yeniden, bir düzen içerisinde üretebilen insan davranışı hayvandan ayrılır. Ritim ayak seslerinden doğan bir kavramdır; aynı zamanda dilin temelidir. Okumak da ilk olarak izleri, ayak izlerini okumakla başlar. Avlanmak, doymak ve çoğalmak isteyen insan, toplu eylemlerinde ritmik veya nabazan kitlenin heyecanını taşır. Ritim, daha da kalabalık algılanmayı ve sürekliliği sağlayan bir araçtır.

Levine'e göre ritim, estetik biçimlerle canlı deneyim biçimlerinin arasındaki bağın ne denli kuvvetli olduğunu göstermekte önemlidir. Ritim doğadaki canlıların yaşamı ile uyumlu görünür fakat aynı zamanda dayatılmış bir düzen olarak cezalandırıcı da olabilir. Belli koşullara göre yeniden düzenlenmiş yaşam ritmi, bir yandan toplumsal birliktelik yaratırken, öte yandan kontrol aracı olarak kullanılabilir. Zaman düzenlemeleri, özellikle yüz yüze gelemeyen insan gruplarını birbirine bağlar, tıpkı mekân gibi. İktidarca belirlenen sınırları aşmadan, haberleşme olanağı olmayan veya bir araya gelme pratikleri bulunmayan gruplar, ortak faaliyetlerde bulunamazlar. Ortak faaliyet, toplumun içinde atan hayatın ritmine katılmakla sağlanabilir. "İster bedenler ve ister işgücü ister sesler ve makineler üzerinde zamansal bir düzen kurmak olsun, ritmik biçim siyasi işlev anlamında ciddi bir potansiyele sahiptir"<sup>151</sup>. Özellikle geleneksel toplumlarda tekrara dayalı bir örgütlenme esastır. Günlük ve mevsimsel

<sup>149</sup> Bkz. (129), SAUSMAREZ, 69.

<sup>150</sup> Bkz. (79), CANETTI, 31.

<sup>151</sup> Bkz. (2), LEVINE, 79.

işler, tarım, periyodik işleyişi zorunlu kılar. Baker'e göre Eski Yunan'da düşünmeye vakti olmadan sürekli çalışan sınıf, geleneğin süregitmesini sağlar ve onlar için zaman bu akışa feda edilir<sup>152</sup>. Buna karşın, modern toplumlarda zaman kullanımı ve imgelemi düz bir çizgi üzerinde düşünülür. Bu ilerlemeci bir çizgidir. Her alanı kapsamı istenen bu çizginin inşası için kurumlar sürekli yeniden biçimlenir ve Levi-Strauss'un deyişiyle "sıcak toplumlar" haline gelir.

Canetti, egemenlerin dayattığı zaman ve ritim kavramını, Roma İmparatorluğundan bu yana alan Augustus adının kullanımını veya İsa'nın doğumu ile zamanın sıfırdan başlatılması örnekleriyle açıklar. Zaman belirlenmeden, hiçbir ortak insan faaliyeti düzenlenemez. Bunun bilincinde olan iktidarlar, kendi zaman anlayışlarını dayatır hatta zamanın kendileri ile başlamış olduğunun düşünülmesini isterler.

Tekrara dayalı zamansal düzenlemelerin, toplum hayatındaki kontrol işlevi, etkinliklerin süresini belirlemek, kişilerin davranışlarını programlamak üzere bedenleri alıştırmaktır. Tekrar, kültürün bir özelliğidir ve Barthes'a göre değişik bir zamansallığa erişim sağlar<sup>153</sup>. Bu, birçok düşünürün dillendirdiği bir konudur. Ancak içlerinden biri, Negri ilgi çekici bir biçimde bu düzeni, toplum hayatının içindeyken değil, hapisaneyken fark etmiştir. Negri üniversitedeki görevinden alındığı ve tüm sosyal ilişkilerden mahrum kalarak hapiste geçirdiği dönemde, bolca boş vaktinin olacağını ve içerde okuyup yazabileceğini, çalışabileceğini düşünmüştür. (*Machiavellian idea of time*) Ancak şaşırarak gündelik hayatın ritmi ve zaman yönetiminin, dış dünyada nasıl işliyorsa hapisanede de öyle işletilmeye çalışıldığını fark eder ve kapitalizmle yönetilen toplumların doğasını kavrar<sup>154</sup>. Bu zaman politikası içinde birbirinden farklı bireylerin –buna bağlı olarak çoklukları oluşturan kimliklerin– yeşermesi neredeyse olanaksızdır.

<sup>152</sup> Bkz. (3), BAKER, 259.

<sup>153</sup> Bkz. (55), BARTHES, 185.

<sup>154</sup> Guido RUIVENKAMP – Hilton ANDY (2017), **Perspectives on Commoning, Autonomist Principles and Practices**, 120.

Negri'nin bu gerçeği fark etmesinde 1960'larda kitlesel bir figür niteliğindeki işçi sınıfının yaşayan bir makine (biyomakine) olarak üretimin merkezinde yer almasının etkisi büyüktür. Bu kitle, bağımsız düşünce ve kendine özgü bir dilden yoksun sayılır. Sanıldığı gibi makineler arttıkça insanın harcamak zorunda olduğu emek azalmaz tersine daha çok çalışmak gerekir ve işçiler bir parti veya sendika üzerinden mücadele yürütmek yerine iş bırakma, grev gibi önlemler almaya başlarlar<sup>155</sup>. Bu sırada yaşanan göçlerle gelen genç ve güneyli işçiler, bilek gücüne dayalı işlerde çalışma haklarından yoksun kalırlar ve sokaklarda çalışmaya başlarlar. Böylece ekonomik bir veri, biyopolitik bir gerçeklik olarak hayata karışır. Bedeni iş yükü ile kötüye kullanma, sosyal yaşamı yozlaştırır. Antonio Negri ve Paolo Virno'nun yaşadığı 1970 İtalyan Devrimi, Operaismo<sup>156</sup> ve bu yaşananlar, *Fütürist Manifesto*'nun temelini atan dünyadır.

#### 4.4. Hareketi Görmede Öznellik

Hareket, fiziksel ve algısal olarak deneyimlenebilir. Retinaya düşen görüntü hareket hakkında genellikle doğru bir ipucu verir. Retinaya düşen görüntüden sonra stimulus devreye girer ve kimi zaman harekete ilişkin bilgiyi yanlış iletebilir. Öyle ki hareket bulunmamasına rağmen hissedilebilir, vertigo gibi kinestetik durumlar buna örnektir. Hareket halindeki figür, bulunduğu mekâna bağlı algılanır, buna göre çerçeveyi oluşturan mekân hareketsiz, ona bağımlı nesne ise hareketli görünür. Bağımlılık, figürün hareketli, zeminin durağan algılanması; sabit bir biçimin yanında değişken bir biçimin hareketli olarak algılanması, farklı boyutlardaki aynı iki biçimden küçük olanının daha hareketli görünmesi, gibi sonuçlar doğurabilir. Elbette gözlemcinin konumu, hareketi ve neye odaklandığı da önemlidir. Bu nedenle seyirci oturarak performansız izler, tasarlanan hareketin dışında kalan hareketler bertaraf edilir. Aynı işlevi, sinemada kadraj yerine getirir. Maya Deren'in *At Land* adlı videosunda,

<sup>155</sup> A. g. k., 117.

<sup>156</sup> İtalyan "işçicilik" akımı, yaşamın işe indirgenmesine karşıdır, işin yüceltilmesine ve sosyalist işçi etiğine paradokasal olarak karşıdırlar.

kadrajda eğimli duran bedeninin düşmekte olan veya bir yamaçta duran bir pozisyonda olduğunu görürüz; ancak kamera uzaklaştığında figürün yere bastığı görünür. Bu kadraj oyunu tüm video boyunca aralıklardan, boşluklardan gözlenen figür üzerinde tekrarlanır.



**Resim 62:** Maya Deren, “At Land”, 16 mm film transferred to video, black-and-white, silent, 15 min. 1944, Whitney Museum of American Art, New York.

Deleuze’e göre, “dinamik bir mekânın, dışsal bir konumdan değil, bu mekâna bağlı olan bir gözlemcinin bakış açısından tanımlanması gerekir”<sup>157</sup>. Hareket biçiminin çevresiyle ilişkisine bağlı olduğundan çerçeve hareketsiz durduğu sürece hareket etmeyen her nesne zaman dışı veya çerçeve ile bitişik görünür. Hareket eden bir çerçevede duran nesne ise zamansızdır veya harekete karşı aktif bir direniştir. Bir insan seli koşarken, onların arasında sabit duran bir insan, toplu hareketten ayrılması sayesinde görünür hale gelecektir. Aynı fenomen, herkesin hareket ettiği bir film karesi veya sahnede, duran bir oyuncu veya dansçı aracılığıyla da sağlanabilir. Müzikteki es (susma) gibi bir işlev gören bu figür, hareket etmesi gerekirken etmediği için şüphe uyandırır ve izleyicinin dikkatini çeker.

<sup>157</sup> Gilles DELEUZE, **Fark ve Tekrar**, Çev. Burcu Yalın – Emre Koyuncu, 51.

Hız hareketin bir unsuru olarak önem taşır. Göz dünyada artan hıza ve bu hızla karşılaştığı görüntülere, özellikle 17. ve 18. yüzyılların geometrik optiğinden, 19. yüzyılda hâkim olan fizyolojik optiğe geçiş yaşanırken adapte olmuştur.

“On dokuzuncu yüzyıl boyunca gözlemci, tanıdık olmayan, dağınık kent mekânlarında, gerek algı gerekse zaman açısından onu belirli bir bağlamdan koparan tren seyahatleri, telgraf kullanımı ve sınai üretimde, tipografik ve görsel bilgi akışlarının içinde giderek daha fazla işleve sahip olmak zorunda kaldı”<sup>158</sup>.

Bu yeni görünür dünya karşısında gözün kapasitesi hakkındaki bilgilerin yetersizliği ortaya çıkar. Görme ile ilgili bilimsel ve felsefi bilgilerin geliştirilmesi gereği doğar. Öznel görme incelenmeye başlar. Crary, bu dönemde, 1800’lerde *camera obscura*’nın bedensiz ilişkiler ağından çıkararak yeniden insan bedeninin içine yerleştirildiğini belirtir<sup>159</sup>. Art-imgeler<sup>160</sup>, iki odaklı görme, dikkat eşikleri gibi gözün fizyolojisinden kaynaklanan yanılsamalar, sanatçılar tarafından kullanılmaya başlanır. Sanat nesnesinin ontolojik sorgulanmasıyla zaman ve hareket, ayrıca bunlara bağlı olarak algı kavramlarıyla birlikte düşünülmesi sonucunda, El Lissitzky'nin *Proun Odaları*, Tatlin, Gabo, Pevsner ve Archipenko'nun kinetik işleri ortaya koyulur.

Malevich 1915 tarihli *Kübizm ve Fütürizmden Süprematizme* adlı denemesinde, biçim ve renk gibi elemanlardan oluşan kurgunun yanında, ağırlık, hız ve hareket kavramları üzerine kurulan yeni bir sanat önerir. Malevich zamanı temsilin dördüncü boyutu olarak kabul eder. Örneğin *Proun Odaları*’nda yalnızca hareket ile algılanabilecek olan betimlenir, sabit perspektif reddedilir, izleyicinin etkin olması

<sup>158</sup> Jonathan CRARY, **Gözlemcinin Teknikleri On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine**, Çev. Elif Daldeniz. 23.

<sup>159</sup> A. g. k., 29.

<sup>160</sup> Art imge [*Afterimage*], görsel imgenin, uyarım ortadan kalktıktan sonra da devam etmesidir.

beklenir<sup>161</sup>. Bundan sonra kavrayış gücü görsel algının, düşünce hazzın, kavramsallık plastik anlatımın önüne geçer.

Sausmarez'in görsel yanılsama fenomeni ile ilgili sorusu, görme eyleminin niteliğini ortaya koymaktadır: “Yanılsama, gördüğümüz ve deneyimlediğimiz şey ise görsel gerçeklik nedir?”<sup>162</sup>.

Görsel gerçeklik aslında görüldüğü düşünülen, beklenti dahilinde olan bir imajdır. Desen dersinde öğrencilerin karşılarında bulunan modeli veya nesnelere oluşan bir kompozisyonu görmekte, kâğıda aktarmakta yaşadığı güçlüğü biliriz. Görme, öğrenilen, gelişen, evrimleşen bir süreçtir. Gombrich'in yazdığı gibi insanlar izlenimci resimler karşısındaki ilk şok etkisini atlatıp bu görme biçimine alıştıktan sonra bulvarlarda bu alacalı ışıkları ve renklerin titreşimini sevinçle karışık bir şaşkınlıkla hissetmişlerdir<sup>163</sup>. İzlenimci görme, görmenin gelişim basamaklarından birisidir.

“Constable kuruyu değil ıslaklığı, konturların yerine atmosferi, kalıcı olanı değil, geçiciyi hedeflemiştir. Ya da peyzaj resimlerini toplayan bir kitaba yazdığı önsözde belirttiği gibi, ‘geçici olan zamanın kısacık bir anına, kalıcı, yalın ve nesnel nitelikte varlık kazandırmak’ için çaba harcamıştır”<sup>164</sup>. Anı resmetme hedefi, izlenimcilere giden geleneğin neden Constable'dan başlatıldığını açıklar. O kendi bakış açısını, o anın bir tanığı olarak ortaya koyarak nesnenin içine bir bakış açısını yerleştirmeyi mesele haline getirmiştir. Böylece doğa ile imgelemi, kendi süzgecinde birleştirmeyi başarır.

<sup>161</sup> Victor MARGOLIN, *Ütopya Mücadelesi 1917-1946 Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy*, Çev. M. Emr Uslu, 45-46.

<sup>162</sup> Bkz. (129), SAUSMAREZ, 69.[*what is optical reality if what we see and experience is illusion?*]

<sup>163</sup> Bkz. (126), GOMBRICH, 314.

<sup>164</sup> A.g. k., 367.



Dikkat edilirse bu görme biçimlerinde görme algısının yanında duygular devreye girmektedir. Hareket konusunun başında, görsel dinamiğe ilişkin biçimsel ve dışavurumcu yöntemlerin birbirinden net çizgilerle ayıramayacağına değinmiştik. Çünkü hızlı bir çizgi, yavaş bir çizgiden biçim ve gözlemcinin özneliği açısından ayrılır. Sanat tarihçisi Max J. Friedlander, bir sütunun, herhangi bir insan için ince bir çizgi olduğunu, ancak onun işlevini bilen bir mimar için acı çekmek, yük taşımak, destek olmak, güç sarf etmek anlamlarına geldiğini ve tansiyon, basınç gibi kavramları çağrıştırdığını söyler<sup>165</sup>.

Görmenin öznelleşmesi, Ulus Baker'in deyimiyle<sup>166</sup> “görmede Kopernikçi devrim”dir. *Saf Aklın Eleştirisi*'nin 1787 tarihli ikinci basımına yazdığı önsözde Kant,<sup>167</sup> bilgi nesnesi ile ikili bir ilişki önerir: nesneyi ve kavramı belirlemek, nesneyi ve kavramı edimsel kılmak; birincisi kuramsal ikincisi kılğısal us bilgisidir. Bugüne dek tüm bilginin kendini nesnelere uydurmaya çalıştığını söyleyen Kant, bu defa nesnelere kendini bilgiye uydurması yoluna işaret eder. Bu düşüncesi Kopernik'in gök cisimlerinin devinimi ile ilgili çözümünden ilham alır. “Gök cisimlerinin devinimlerini bütün bir yıldızlar kümesinin gözlemcinin çevresinde döndüğü varsayımı altında açıklamada iyi bir sonuç alamadığını görünce, Kopernik gözlemcinin kendisini döndürüp, buna karşı yıldızları dingin tuttuğu zaman daha başarılı olup olamayacağını araştırmıştı”<sup>168</sup>. Kopernikçi devrimle kastedilen evrenin merkezinin kavramsal olarak değişmesidir. Kant'a kadar nesnelere etrafında dönen öznel ve Platon'un iyi ideasının etrafında, yasalarını ona göre tasarlayan insanlar düzeni düşünülmüştü. Buna göre kurallara uygunluk ile doğruluk koşuttu ve “geometri bilmeyen giremez”di. Kant, Kopernikçi bir devrim yaparak özneyi merkeze yerleştirir. Bu yaklaşıma göre nesne ile öznenin ilişkisi yeniden tanımlanır.

<sup>165</sup> Bkz. (120), ARNHEIM, 448.

<sup>166</sup> Bkz. (26), BAKER, 152.

<sup>167</sup> Immanuel KANT, *Arı Usun Eleştirisi*, Çev. Aziz Yardımlı, önsöz.

<sup>168</sup> A. g. k., 25.

Crary, “Şeyler hakkında bize verili olan temsiller şeylerin kendisine uymaz, bu nesnelere görüntüler olarak bizim temsil tarzımıza uyar” der ve William Blake’in bunu daha basit bir biçimde ifade ettiğini belirtir: “Göz nasılsa, nesne de öyledir”<sup>169</sup>. Klasik dönemdeki görmenin, dolaylı ve algılanabilir bilginin yerini, belirsiz ve gözlemci özne dolayımıyla görme ve bilme alır.

Kapitalizmle, bedenlerin, öznelerin, nesnelere yersiz-yurtsuzlaşması, hareketli hale gelmesi, her şeyin piyasa koşullarında değiş-tokuş edilebilir hale gelmesi, birçok yapı ve kavramın yeniden tanımlanmasını gerekli kılmıştır. Schopenhauer ve Goethe, gözlemciye bir özerklik biçerken öznenin aynı zamanda iktidarın bir nesnesi olduğunu belirtirler. İnsan, Rönesans’taki gibi çizgisel bir perspektife göre sonsuzluğun ortasında bir merkeze sıkışmamakta, Descartes’in *cogito* tanımıyla sırtını kendi varlığına dayayarak bir kuşku da taşımaktadır. Perspektif yerine başka bir model gelişir, öznenin konumu belirsizleşir, özne makro ve mikro sonsuzluklar arasında bir derece haline gelir, bu derece edimsellik<sup>170</sup>. Herschel’in teleskopunun dünyasına artık Leeuwenhoek’un mikroskobu da dahil olmaktadır. Bu, bireylerin kalabalıklara ve mikro çokluklara bakışını değiştirir.

Modern sanat “nesnelere içine bakış açıları yerleştirme konusunda yetkin mekanizmalar üret”miştir<sup>171</sup>. Elbette bu arayış içinde olan başka dönem akımları da vardır, ancak bu dönemde fizyolojik keşiflerle öznellik iç içe geçmiştir. Harrison ve Wood, dışavurumun aşamalarını, “tasarımın duygusal elemanları” [*emotional elements of design*] olarak isimlendirir ve onları şöyle sıralarlar:

- İlk eleman çizginin ritmidir, formları belirlerken sanatçının hareketini de belgeler, böylece sanatçının hisleri bizimle iletişime geçer.

<sup>169</sup> Bkz. (158), CRARY, 83.

<sup>170</sup> Bkz. (26), BAKER, 43. Edimsellik, Spinoza’nın ifadesidir. “Birey artık bir derecedir, bu makro sonsuz ile mikro sonsuz arasında bir derecedir”.

<sup>171</sup> Bkz. (26), BAKER, 56.

- İkinci eleman, küttedir. Harekete karşı direnen bir cisme, günlük hayatta gördüğümüz katılara gönderme yapar.
- Üçüncü eleman uzamdır. İki karenin görüntüsü bir küpü temsil edebilir, burada birçok değışkene bağılı olarak algılama değışebilir.
- Dördüncü eleman, ışık ve gölgedir. Buna bağılı olarak biçim tamamen değışebilir.
- Beşinci eleman renktir, hem fiziksel hem de psikolojik etkilere sahiptir.
- Son olarak, başka bir eleman önerirler: kütle ve espasın birleşimi olan, gözün üzerinde gezindiğı düzlemi.<sup>172</sup>

Nesnel olmayan duygular da bakış açıları gibi nesneye eklenebilir. İsmail Tunalı buna yapıtın “irreel sfer”i demektedir. Esasen iki boyuttan ibaret, yüzeysel, sonlanmış, durağan bir nesne olduğı halde resimde uzam ve zamandan söz ediyor olmamızı bu irreel sfere borçluyuzdur. Bu tabakanın ne kadarı gözün fizyolojisinden, ne kadarı öznel algımızdan, ne kadarı sanatçının teknik ve biçimsel uygulamalarından ya da dışavurumlarından kaynaklanır? Bunu formüle etmek mümkün değildir. Zaten sanatın büyüsel ve oyunsu yanı da formel bir cevabı gerektirmez.

İsmail Tunalı, *Sanat Ontolojisi*'nde resmin irreel sferinden oluşan tabakaları sıralar: boya ile oluşan ön yapı, resmin içerdığı üç boyutlu uzay, nesne *sfer*'inde görülen hareket, harekette canlı renkle beslenen figürlerin canlılığı, hareketlerin canlılığında insanî-ruhî-iç tabaka, nadiren bireysel ide'ye ait özellikler (portrelerde görüldüğü gibi), resmedilen figürlerin ruh hali ve karakterleridir<sup>173</sup>. Figüratif bir sanatta hareketlerin canlılığında ve insanî-ruhî-iç tabakada, “*situation*”ların tutku ve niyetleri, eylemler görünür. Figürlerin hareket halinde olmaları, fizyogonmik özelliklerde değinildiğı gibi çok büyük hareketler ve uzayda yer değıştirmeler anlamına gelmek zorunda değildir. Figürün kendi ekseni etrafında hafif bir hareketi, ufak bir itki veya çoklu figürlerin eşitliğini de canlılık ve duygu doğurabilir. Annibal

<sup>172</sup> Charles HARRISON, Paul WOOD, Jason GAIGER, *Art in Theory 1815-1900*, 80-81.

<sup>173</sup> İsmail TUNALI, *Sanat Ontolojisi*, 146.

Caracci'nin *Domine quo vadis?* tablosunda İsa'nın bize doğru koşması hissinden söz eden Tunalı, bu hareketin ışık ve renk alanlarının değişimleri ile sağlandığını belirtir.



**Resim 63:** Annibale Carracci, “Domine quo vadis?”, 77,4x56,3 cm., oil on panel, 1601-1602, National Gallery, London.

Resmedilen figürün ruh halinin bir tabaka olarak algılanması ile bir performansçının ifadelerinin izleyici tarafından duyumsanması arasında bir bağlantı vardır. İkisi de bir empati düzleminden beslenir. Sinema teknolojisi de bu empati düzleminden, “ruh hali” olarak isimlendirilen tabakadan yararlanır; özel ses ve görüntü efektleriyle duyguları canlı tutmaya çalışır. Kimi zaman yanılısama olduğunu bildiğimiz halde ani bir ses veya görüntü ile irkiliriz, bedenimiz oradaki gerçekliğe göre tepki üretir. Sinemada ve edebiyatta, gerçeklik etkisi [*reality effect*] sayesinde bir

şeyin bizde bir duygu uyandırması, bizi irkiltmesi, güldürmesi, Spinozacı anlamda bedenimizin bir *affectio*'sudur.

Spinoza objektif dış etkenin bize benzemesi durumunda bedenimizin bu görüntüden daha fazla etkileneceğini söyler. Acı çeken bir köpeği gördüğümüzdeki etkilenme, acı çeken bir çekirgeyi gördüğümüzde oluşan etkilenmeye nazaran daha şiddetli olacaktır, der. Buradan hareketle insan bedenleri karşısında etkilere daha açık olmamız, çok sayıda insan bedeninin eylemi ve görüntüsü karşısında etkilenmemiz, ona daha büyük anlamlar yüklememiz doğaldır. *Tenteler* resminde büyük bir insan yoğunluğu geniş bir dış mekânda devinmekte, yer yer gölgeler içinde erimekte yer yer birbirlerinden ayrışmaktadırlar.



**Resim 64:** Derya Ülker, “Tenteler”, 150x170 cm., tuval üzerine akrilik boya, 2016.

#### 4.5. Kinestetik Beden İmajı

Bedenin kinestetik imajı tüm kinestetik biçimler gibi dinamik olduğundan hareket duyumuna sebep olur. Merleau-Ponty, bedenimizin bir duruş olarak görüldüğünü belirtir. Beden, nesnelere bu yönüyle ayrılır; çünkü nesnelere, biçimleri veya konumları dışında bir organik özellik arz edemezler. Beden ise aksan, denge, gerilim ve gevşeme, düşme ve duruş karşıtıllıkları ile oluşan hareketlerle birçok farklı biçim sunabilir. Dans disiplininde sanatçının ana malzemesi olan beden, izleyici tarafından hareket evrelerinin gerçekleştiği bir biçim olarak algılanır. Her bir postür, her bir duruş, hareketin bir evresi olarak algılanır. Arnheim'in belirttiği gibi, seyirci ile dansçının duyumsamalarının uyumu, kinestetik deneyimin dinamik doğasının anahtarıdır<sup>174</sup>. Burada kinestetik hareketin içeriği bedendir.

Bir beden hareketinin sıradan bir duruştan öte ifade taşıması ve onu seyirciye iletmesi, artistik performans için aranan bir özelliktir. Rudolph Laban, bir dans analizi sistemi, dans için çok değişkenli bir nota yazım sistemi geliştirmiştir. Bedenin dinamiğini, yer değiştirmesi, uzuvların eklemler üzerinde hareket etmesi, bu hareketin yönü, hızı, ağırlığı, süresi gibi temel fiziksel faktörlere göre ölçmeye çalışan Labanotasyon, insan davranışının en önemli unsuru olan çaba, dürtü, itki, içtepi, Laban'ın deyiimiyle *antrieb*'i dışarıda bırakmıştır. Halbuki itki hareketi yaratır, uzamdaki hareket ancak itki ile belirlenebilir. Laban'ın sistemini geliştiren Irmgard Bartenieff, efor-şekil analizini [*Effort-Shape Analysis*] anlatırken vücudun bir yerindeki jestüel yer değiştirmenin dar ve lokal bir itki ile merkezden vücuda yayıldığını belirtir. Daha sonra (gergin, esnek, direkt, endirekt hareketin yönüne göre), uzam, güç (şiddetli veya hassas), zaman (yavaş veya ani) gibi değişkenler devreye girer. Öğrenci dansı öğrenirken bu beden hareketlerini dışarıdan taklit etmekle yetinmez, onları yaratan itkileri anlayarak istenen etkiyi kendi bedeninde üretmeyi öğrenir. Burada, konuşma veya işaret dili gibi anlamı doğrudan aktaran bir süreç değil,

<sup>174</sup> Bkz. (120), ARNHEIM, 407.

jestlerle hareketin kodlarını ani olarak hissettiren bir dil, bir empati anı söz konusudur Arnheim'a göre<sup>175</sup>. Baker'in Spinoza'dan aktardığı gibi karşısında olduğumuz, üzerinde değişimler olduğunu gözlemlediğimiz beden bizim bedenimize ne kadar benziyorsa etkilenme, empati o düzeyde artar<sup>176</sup>.



**Resim 65:** Abidin Dino, “Mayıs 1968 desenleri”nden, 75x55 cm., kağıt üzerine mürekkep, 1968.

Duyumsamaların uyumu ve karşılıklı hissedilmesi, plastik sanatlardaki hareket ifadelerinin de ortaya çıkması için gereklidir. Abidin Dino'nun 1968'de Paris'te sokaklardaki hareketleri gözlemleyerek yaptığı *Mayıs 1968 Desenleri* adlı eskizlerinde dinamik ifade öne çıkar. Beden duruşlarından öznelere hissettiği heyecanı hissetmek mümkündür. Yönlendirilmiş tansiyon ve onda gizli hareketin ifade edilmesini, duyumsanması karşılar ve böylece “dinamik” ortaya çıkar. Bu hareketleri her zaman çok büyük değişimler, çok büyük devinimler olarak düşünmemek gerekir. Duyguların

<sup>175</sup> Bkz. (120), ARNHEIM, 408.

<sup>176</sup> Bkz. (26), BAKER, 209.

yüzdeki görünümünü inceleyen bir bilim olan fizyogonmi (physiognomics), soyut formlardan görünen yüzeylere doğru ilerleyen bir yöntemden yararlanır, yani dinamik ifadeden. Yüz ifadelerinin, içeriklerinden bağımsız olarak iki kutupta ele alındığına daha önce değinilmiş, biri hayranlık (*admiratio*) veya şiddetli bir duygu ile sabitlenmiş, diğeri bir ifade ve arzu (*desidera*) ile bir titreşim halinde görülen iki kutupta toplanan ifadelerden söz edilmişti. Bu iki kutbun ilkinin Kartezyen ikincisini Spinozacı olarak ele alan Baker, bu iki kutbun felsefedeki karşılığını Spinoza'nın *affect* kavramının iki farklı görünümünde bulur.

Fizyogonmik özelliklerin bu kadar belirleyici olması şaşılacak bir durum değildir, çünkü kendini korumak üzere çevreye tepki gösteren bir organizma tarafından geliştirilmiştir. Organizma, etrafındaki görüntülerin, ifadelerin ardındaki güç, yön, tansiyon ile ilgilidir. Doğada ve günlük hayatta ifadenin konumu birincil olduğuna göre eserde de ifade gücü, sanatçının en önemli iletişim aracıdır. Arnheim, sanat öğrencilerinin biçimsel özelliklerin yanında ifade ve onu oluşturan dinamikler ile eğitim görmelerinin yaratıcılıkları üzerinde olumlu etki yapabileceğini söyler<sup>177</sup>. Oturan bir figürün üçgen bir biçim içinde görülmesi gerektiğini söylemek biçime yapılan bir vurguyken, yere basan ancak yukarı doğru potansiyel bir enerji ile dolu olduğuna dikkat çekmek harekete yapılan bir vurgudur.

Kinestetik beden imajı birden çok biçim üzerinde gerçekleştiğinde biçimlerin eşitliğini ile bir tür kolektif hareket ortaya çıkar. Resimdeki unsurların tümü buna hizmet eder. Titreşim ve güç ile anlatılan hareket, temsil ve betimleme ile olduğu kadar dışavurum yoluyla da ortaya konulabilir ve algılanabilir. Yön ve hız ortaklıkları ile resimdeki tüm unsurların bir eşik atlama titreşimine ulaşması, bir resme nerdeyse organik bir güç verir. Bu eşitlik ile bir eşik anının ortaya çıkışı mümkün olur.

---

<sup>177</sup> Bkz. (120), ARNHEIM, 455.



## 5. DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: Çokluklara Özgü Hareket Olanakları

*İndirgenmesi mümkün olmayan  
çok sayıda güçten oluşan beden,  
bir çoğulluk halidir,  
onun birliği çoğul bir fenomenin,  
“baskın olan birliğidir.”<sup>178</sup>*

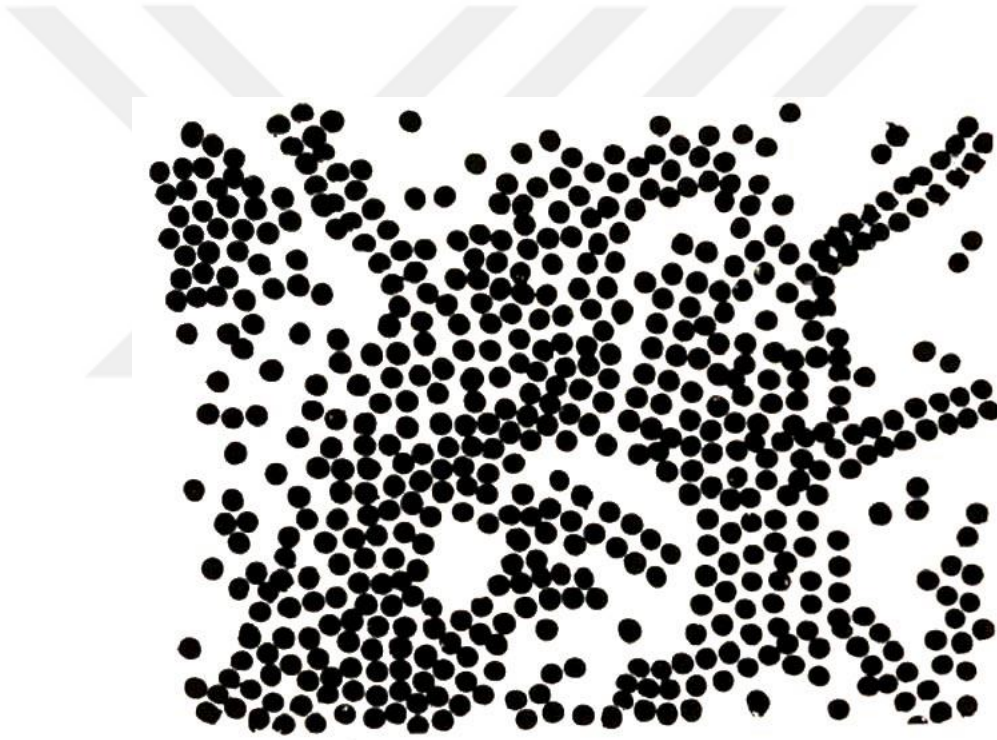
Çokluklara özgü hareket olanaklarına odaklanmadan önce görsel hareketin ve dinamiğin genel niteliklerini inceledik. Homojen olarak algılanmadan, kitleye ait birimlerden biri olarak sabitlenmeden, kendi tekilliklerini koruyarak eyleyen figürlerin çeşitliliği, görsel hareketin bir türü olarak bu başlığın altında incelenmiştir.



**Resim 66:** Derya Ülker, "Zaman Ayrılıyor", 80x100 cm., tuval üzerine kağıt ve akrilik boya, 2014.

<sup>178</sup> Bkz. (158), CRARY, 81. Epigraf, Gilles DELEUZE'e ait, *Öznel Görme Duyularının Ayrışması* adlı bölümden.

Kümeler halinde veya yaygın bir biçimde serbestçe kullanılan noktalar, buldukları alanı etkinleştiren gerilimler yaratırlar. Birim biçimlerin, oran ve yakınlık-uzaklık farkları ile koşut olarak tansiyona ait duyumsamada bir artış olur. Aşağıdaki görseli Sausmarez, kişisel hayal gücünü de devreye sokarak isyancıların askerler tarafından bastırılması diye yorumlar<sup>179</sup>. Görselde her bir nokta bir insanı temsil eder; hangisinin isyancıları, hangisinin askerleri simgelediği bu noktacıkların nasıl davrandıkları ile anlaşılabilir. Böylece boş alanlara göre sergiledikleri gruplaşma karakteri noktaların niteliğini ortaya koyan bir ölçüt olur. Bu örnek, biçimlerin uzamda nasıl davrandıkları ve nasıl algılandıkları ile ilgili bir ipucu sunar.



**Resim 67:** Gruplanmış noktalar. SAUSMAREZ, Maurice de (1976), **Basic Design: The Dynamics of Visual Form**, Studio Vista, London. (s.21)

Biçimlerin hareketleri, bir araya geldikleri zaman değişir mi? Kendi başlarına olan bireyler ile kolektif hâldeki bireylerin uzamdaki hareketleri farklı mıdır? Kalabalık tahayyüllerinden biri olan kitlelerle ilgili bölümde korku duvarının aşılması, cesaret, duyguların şiddetlenmesi, panik, deşarj gibi toplu duyguların bedenlere yaptığı

<sup>179</sup> Bkz. (129), SAUSMAREZ, 21.

etkilerden söz edilmişti. Gustave Le Bon, “geçici olarak oluşan kolektif zihniyet oldukça özel bir bütün çeşidini temsil eder” demektedir<sup>180</sup>. Ona göre bu bütün içerisindeki zihinsel birlik ve etkileşimle çoğalan, şiddetlenen duygular, jestler ve hareketler yoluyla bulaşır. Kolektif bireyin hareketleri, soyutlanmış bireyin hareketlerinden farklıdır.

Sokaklardaki bedenler nasıl hareket eder, nasıl imgeler ortaya koyar? 19. yüzyılın başlarında “modernitenin yeni sosyal formu olarak ortaya çıkan kent kalabalıkları,”<sup>181</sup> bir fenomen olarak entelektüellerin dikkatini çeker. Edebiyatta ve resim sanatında ele alınan kalabalıklara bakarak onların imgelerini ve onlara atfedilen toplum psikolojisini irdeleyebiliriz. Sonradan bu fenomen, değerleri sarsması, anonimliği sebebiyle korku kaynağı [*fear of mass*] haline gelir. Kalabalık, kendini izleyen bağımlı özneye bir macera gibi görünür. Kalabalığın içinde sürekli değişen biçimler, mekânın sürekli dönüştürülmesi, yön ve hız değiştiren hareketler, buğday tarlalarını hareket ettiren rüzgâr, ırmak, sel, dalgalar gibi doğal güçlerin etkilerine benzetilmiştir. Bu kalabalıkların içinde kaybolmamak için, onları tahlil edebilmek için, bir yükseklikten bakarak algılamak gerekir. Flaubert, estetik olarak büyüleyici olan kitleleri temsil edecek olan kişinin kendi bireyselliğine dayanan bir bakış açısına ihtiyacı olduğunu söyler. Sanatçı, kalabalık karşısında bu noktada konumlanır ve onu gözlemler. *Kentsoylu* adlı resimde bu yaklaşım görülebilir.

Baudelaire’in zaman tasası olmayan kent gezgini *Flâneur*<sup>182</sup>, Benjamin’e göre sığınağını kitlede arar<sup>183</sup>. *Flâneur*, kalabalıkları mesken tutan, onların içinde yaşayan, tutkuyla onları ve hareketlerini gözlemleyen, kalabalık içinde diyalektik olarak tekilliğini bulan, bu nedenle bu çeşitlilikten oluşan kaleydoskop, kendi dışındakine bir türlü doymayan bir ‘ben’ olarak tarif edilmiştir.

<sup>180</sup> Bkz. (93), LE BON, 104.

<sup>181</sup> Bkz. (172), HARRISON, WOOD, GAIGER, 812. [*the first evidence of the new social formation of modernity*]

<sup>182</sup> Bkz. (33), BAUDELAIRE, 34.

<sup>183</sup> Bkz. (13), BENJAMIN, 98.



**Resim 68:** Derya Ülker, “Kentsoylu I”, 100x80 cm, tuval üzerine karışık teknik, 2010.

Sanayi toplumlarındaki modern metropol ve endüstrinin müştereklerini [collectives] 1920’lerde Dziga Vertov ile Walther Ruttmann’ın kent senfonilerinde, makinalaşma ile gelen yeni kitle estetiğini, Siegfried Kracauer’in deyimıyla kitle süsü [mass ornament] anlayışının eğlence ve estetik alanındaki örneklerini de aynı çağda görebiliriz. Metropolde zamana bağlı ortak etkinlikler, gündelik akışlar, hız kalabalıklarla ilgili algıyı etkiler. Simmel’e göre metropole özgü bıkkınlığın altında yatan kaynak, farklılıklar karşısında kayıtsızlaşmadır. Bıkkın kimsenin gözünde *Aylak Adam* için olduğu gibi her şey aynı monotonluk ve griliktedir<sup>184</sup>. Simmel’in “bıkkın”ından farklı olarak *flâneur*, “kalabalığı seyre dalmış, çevresindeki düşünce girdabına karışmıştır kendi düşünceleriyle. Ölümün gölgeler ülkesinden yeni dönmüştür ve hayatın bütün kokularını, bütün cevherini zevkle içine çekmektedir. ...

<sup>184</sup> Georg SIMMEL, **Modern Kültürde Çatışma**, Çev. Tanıl Bora, Nazile Kalaycı, Elçin Gen, 91.

Nekahet dönemindeki bir hasta gibi, bir çocuk gibi sıradan görünen şeylere bile çok canlı bir ilgi duyma yeteneğine sahiptir ”<sup>185</sup>.

*Flâneur*, Edgar Allan Poe'nun öykülerinde de görülür. Poe, tam da Simmel'in belirttiği gibi bir hastalıktan yeni kalkmış, duyuları keskinleşmişken kentteki kalabalığın yaşamını gözlemler ve ona bir duygu, bir psikoloji atfeder. 1840'ta yayınlanan hikayesinde yazar, Londra'da bir otelin kafesinde, geniş kemerli bir pencereden dışarıyı izlediği süre boyunca pencerenin önünden geçip giden insan kalabalığını bir akış halinde betimler. Giyimlerini, tavırlarını, ait oldukları sınıfları ve meslek gruplarını, bir insan denizi oluşturan başlarını, kullandıkları nesnelere, karakterlerini, adım atışlarını, yaşlarını, dış görünüşlerinden anlaşılabilir özelliklerini anlatır. Etraflarındaki yoğun insan çokluğuna karşın bireyler, sanki onun ortasında yalnızmışçasına davranırlar. Hızla, diğer insanların arasından geçip giderler. Poe, bu iki yönlü insan nehrinin derinliklerinde, inanç farklarını, aralarındaki marjinaliteyi, kalabalıktaki bireylerin birbirlerine nasıl davrandıklarını da görür. Karanlık çöktükçe kalabalık artar, kalabalığın karakteri ve nesnel özellikleri değişmeye başlar. “Kıpır kıpır” hareket içinde, centilmenlerin kendilerinden sanıp selamladıkları yankesicileri fark eder. Kumarbazlar, züppeler, askerler, sarhoşlar, hamallar, katipler, kadınlar, kömürcüler, temizlikçiler, sokak şarkıcıları, işçiler, ilerleyen saatlere göre geçip giderek gürültü ve aşırı canlılık haline sebep olurlar. Hayat dolu bu gündelik sahnenin göze ve kulağa hitap eden etkileri betimlenir<sup>186</sup>. Bu hikayenin asıl kahramanı kalabalık değil, *Kalabalıkların Adamı*'dir. Bu yaşlı adam, hareketli ve yoğun kalabalık içinde boğulurcasına nefes alıp kendini kalabalığın içine fırlatır ve onları nerede bulursa oraya sürüklenir. Kalabalık seyredikçe yürüyüşü yavaşlar, yolunu kaybeder. Varlık sebebi kalabalıkların peşinden gitmek, onların içinde olmaktır. Tek başına kalmayı reddeden bu adam gece karanlığında ana cadde ıssızlaştığında sinema çıkışındaki kalabalığın içine kendini atmak için ara sokaklara dalar ve durmadan kalabalıkları arar.

<sup>185</sup> Bkz. (33), BAUDELAIRE, 208.

<sup>186</sup> Edgar Allan POE, **Bütün Hikâyeleri**, Çev. Dost Körpe, 302.

Poe'nun 1840'ta Londra'da gözlemlediği bu kalabalığın 1845'te içinde bulunduğu durumu, Engels'in yazmış olduğu *İngiltere'de Emekçi Sınıfın Durumu* adlı kitabından okumak mümkündür. Bugün pek alışık olmadığımız bir ölçüt koyarak “sınırlarına ulaşılmaksızın içinde dolaşılacak kadar büyük bir kent” olan Londra'yı anlatan Engels, dev merkezileşme ile iki buçuk milyon insanın bir noktada yığılması sonucu kentin gücünün yüz kat arttığını belirtir<sup>187</sup>. İnsan kalabalıkları, nesnelere kalabalığını da beraberinde getirir. Sayısız gemi, rıhtımlar, binlerce tekne, bu manzaraya hiç alışık olmayan insanlarda bir hayranlık uyandırır. İnsan kalabalığı, taşıt kuyrukları, teneke mahalleler, bu uygarlık yığını uğruna feda edilen birey ve yetenekler, ikinci sırada kalır. Bu kargaşada insanı isyan ettirici bir şey bulunduğunu söyleyen Engels, tıpkı Poe gibi, insanların sanki hiçbir ortak yönleri yokmuşçasına kendi yollarından yürümelerine dikkati çeker. “Yaban bir kayıtsızlık, herkesin özel çıkarı içinde kendisini duygusuzca yalıtması, bu insanlar sınırlı bir alanda üst üste yığıldığı ölçüde tiksindirici ve rahatsız edici bir hale geliyor”<sup>188</sup>. Baudelaire'in deyişiyle bu, bir “insan çölü”dür<sup>189</sup>. Barbarlık, kayıtsızlık ve kapitalizm, sefaleti de beraberinde getirir. Engels “bu çılgın dokunun hala bir arada durabilmesinden” hayrete düşer<sup>190</sup>. Çünkü bu toplum, açlıktan ölümlerin görüldüğü ancak bu gerçeğin örtbas edildiği bir toplumdur. Toplum, yapılan iş karşılığında emekçiye ne ödendiği, nasıl bir geçim olanağı sağlandığı ile değerlendirir. Bu ortamda isyan eden işçiler coşkuyla, inanç ve arzuyla isyan etmez, basitçe toplum düzeni böyle kurulmuş olduğu için, koşullar kendilerini oraya sürüklemiş olduğu için iş durdururlar, grev yaparlar. Sınıfsal çoklukları eyleme geçiren ve eylem tiplerini tarifleyen bizzat bu düzendir.

Bu iki metinde anlatılan kalabalıkların yaşadığı yer, büyümekte olan bir kenttir. Otuz yıl sonra, *Kalabalıkların Adamı*'nın yaşadığı bu kent Whistler'in resimlerine konu olacaktır. Onun resimlerinde kalabalıklar açıkça görülme de belli bir mesafedeki kent görünüşleri içinde gizlendikleri, insan eliyle inşa edilmiş yapılardan oluşan kent silüetinin içinden tek tek yükselen ışıklar sayesinde görülür.

<sup>187</sup> Friedrich ENGELS, *İngiltere'de Emekçi Sınıfın Durumu*, Çev. Yurdakul Fincancı, 69.

<sup>188</sup> A. g. k., 70.

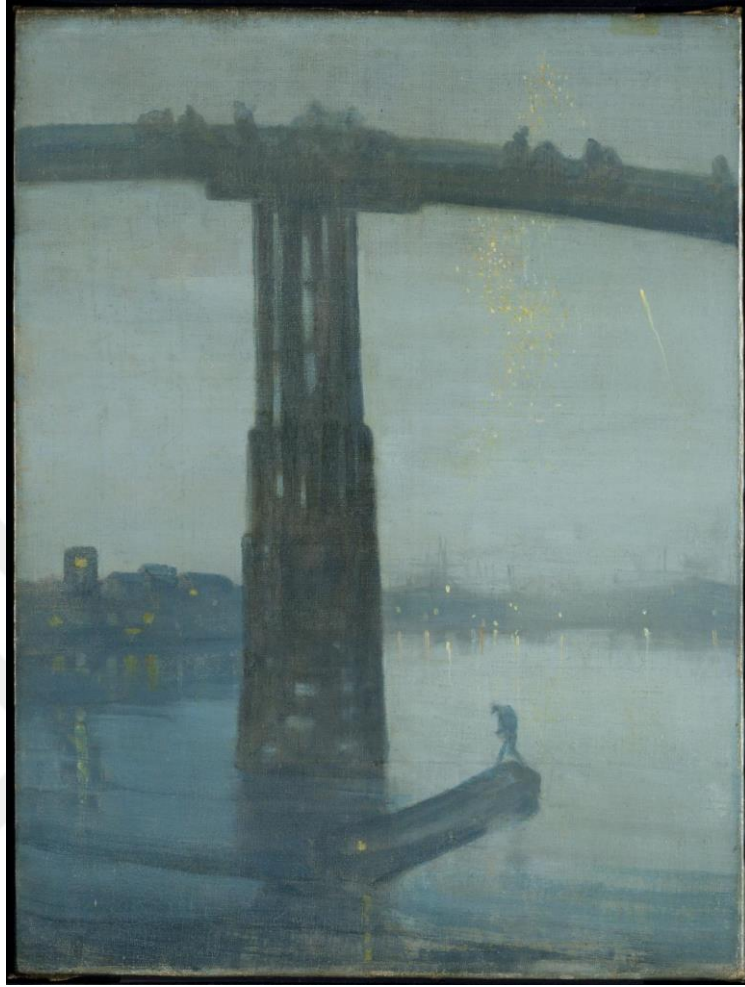
<sup>189</sup> Bkz. (33), BAUDELAIRE, 213.

<sup>190</sup> Bkz. (187), ENGELS, 71.

Whistler, kendine özgü bir renklendirme tekniği ile tek bir rengin tonlarını modüle eder. Resimleri yumuşak bir görünüme sahiptir, yüzeyleri nefes alır. Kentin ışıkları ve sanayi yapıları yanında küçük ölçekte kalan bir insan figürünü resmettiği tablosunda, figür iyice silikleşmiş, atmosferik perspektifle geri çekilmiş, resmi boydan boya kat eden kent silüetinin önünde neredeyse geçirendir.



**Resim 69:** James Abbott McNeill Whistler, “Nocturne: Blue and Silver- Chelsea”, 50x60,8 cm., oil on panel, 1871, Tate, London.



**Resim 70:** James Abbott McNeill Whistler, “Nocturne: Blue and Gold- Old Battersea Bridge”, 68,3x51,2 cm., oil on canvasl, 1872-75, Tate, London.

Ressam *Nocturne: Blue and Gold- Old Battersea Bridge* adlı resminde Thames’in üzerindeki yeni inşa edilen Alberti köprüsünü, *nocturne* diye adlandırmasından da anlaşılabilir bir zarafet ve güzellik duygusuyla, büyüklüğünü abartarak yansıtmıştır. Gündüz gürültülü olan nehir gecenin bu saatinde sessizdir. Bu resimde de yapıların büyüklüğü altında, kentin uçsuz bucaksızlığında, uzaktaki ışıklardan anlaşılan kalabalığının uzağında tek başına, kamburlaşmış bir figürün hareketi görülmektedir. Bu figür, hafifçe ilerleyen sandalın içinde küçük bir adım atmaktadır. Havai fişekler her neyi kutluyorsa, bu kutlama ona uzaktır. Kentin ve dev yapının yüceliği altında varlığı önemsizleşmiştir.



Sanayileşmenin getirdiği dev yapılaşma içinde küçük ölçekte kalan ancak çokluğuyla bir güç haline gelen insanların durumunu görselleştiren bu resimler, iş ve eylem arasındaki bağa vurgu yaparlar. Daha önce yasak kitlelerini anlatırken değinildiği gibi iş sahası aynı zamanda bir toplanma sahası olarak işlev görür, kutsal bir toplanma mekânına dönüşür.



**Resim 71:** Derya Ülker, İsimsiz, 130x160 cm., tuval üzerine akrilik boya, 2015.

Marx 1848'de yayınlanan Komünist Manifesto'da Avrupa'nın üzerinde dolaşan bir hayaletten, dağılık bir potansiyelden söz eder. Zeytinoğlu'nun vulgar dünya ile sanatın ürettiği gerçeklik arasında, sokağın pratiğinin öne çıktığını söylediği bu dönemde, teoriler sürekli çoğalır ve bütünleşmelere direnir<sup>191</sup>. 1900'lü yıllarda kitle üzerinden kurulmasıyla çalışılacak bir üst yapı olan kültür endüstrisine karşı direnecek

<sup>191</sup> Emre ZEYTİNOĞLU, *İktidarsızlığın İktidarı ve Sanat*, 22.

potansiyel, Zeytinoğlu'na göre, Marx'ın "hayalet" olarak adlandırdığı işçi sınıfının ta kendisidir<sup>192</sup>. Fransa'da 1871'de Paris Komünü ölümlerle son bulur ve bu kıyım yeni gerilimlere yol açar. Dünya huzursuz bir devinim içerisindedir. Bu devinim, kalabalıkların hareketlerinden kaynaklanır. İnsanlar hakları için artık sokağa çıkarlar; buna göre yaşam mekânları, kentler yeniden yapılandırılır. Whistler'ın resimlerine konu olan kentler bu kentlerdir. Komünden bir yıl sonra 1872'de Gustave Le Bon, kendinden önce defalarca söylenmiş şeyleri yazdığı kitabında tekrar eder: Kitle davranışları, psişik bir patolojiden kaynaklanır, halüsinasyon, taklit veya özdeş uyarılmalarla etkilenme yoluyla çok sayıda bireyin aynı davranışları eşzamanlı olarak sergilemelerine ve müşterekleşmelerine yol açabilir. Tarihte bunun gibi salgınlar görülmüştür, komün de bunlardan biridir, tıbbi ve biyolojik bir patolojinin görünümüdür.



**Resim 72:** Derya Ülker, İsimless, 130x160 cm., tuval üzerine akrilik boya, 2015.

<sup>192</sup> A. g. k., 58.

*Kalabalık: Popüler Akıl Üzerine bir Çalışma* kitabındaki *Kalabalıkların Çağı* adlı bölümde [*The Crowd: A Study of the Popular Mind - The Era of Crowds*] Le Bon, tarihin, insanların fikirlerinin, inançlarının ve kavramların, değişmesi ile değiştiğini öne sürer. Büyük imparatorlukların çöküşü başta bir politik transformasyon gibi görünür ancak bu dönüşümün gerisinde insanların görünmez fikirlerinin etkileri vardır. Le Bon'un yaşadığı yıllardaki büyük dönüşümün iki ana etkeni, modern çağın yıkıcı ve dönüştürücü gücü ile endüstriyel ve bilimsel gelişmeler olarak belirir. Artık toplumları, olayları, düzeni kalabalıkların gücü kontrol etmektedir. Yönetici sınıfa halkın dahil olmasıyla kalabalıkların hakkı kralın hakkından önce gelmektedir. Le Bon'a göre medeniyetler, kalabalıklar tarafından değil küçük zümreler tarafından kurulur; kalabalıklar onları yıkıp yok etmek için anlama kapasitesinden yoksun ve doğal bir yok etme gücüne sahip mikroplar gibi davranırlar. Çürüyen bir uygarlık, ölen bir bedeni yok eden mikroorganizmalar gibi, kitleler tarafından tamamen yıkılır. Bu onların ana işlevini açıklamaya yeterlidir. Ona göre, kalabalıkları kontrol altında tutacak bariyerlere sahip olunması gerekir<sup>193</sup>.

Bu görüşe paralel olarak Canetti'nin görünmez kitleler olarak ele aldığı cinler ve mikroorganizmalarla ilgili saptamasına değinilebilir. Ona göre:

“[bu görünmez kitlelerden] büyük oranda yok olanlar cinlerdir. Daha önceki sayılarına oranla, artık hiçbir yerde bildik biçimleriyle bulunmazlar; ama izlerini bırakmışlardır. Cinlerin küçük oldukları gerçeğini, cinlerin çok olduğu dönemde yaşayan Caesarius von Heisterbach çarpıcı örnekler vererek kanıtlamıştır. O zamandan beri insan figürünü anımsatabilecek bütün özelliklerini kaybetmiş ve çok daha küçülmüşlerdir. Çok değişmiş ve büyük sayılarda; *bakteriler* şeklinde, 19. yüzyılda yeniden ortaya çıkarlar. Ruhlar yerine, artık insanların bedenine saldırıyor; insan bedenleri için çok tehlikeli olabiliyorlardı. İnsanların yalnızca küçük bir azınlığı mikroskoba bakıp onları gözleriyle görmüşlerdir. ... Bunların zarar verme gücü ve çok küçük yerlerde devasa sayılarda toplanmaları kuşkusuz cinlerden devralınmıştır”<sup>194</sup>.

<sup>193</sup> Bkz. (172), HARRISON, WOOD, GAIGER, 813-814.

<sup>194</sup> Bkz. (79), CANETTI, 48-49.

Kitlelerin özellikle deşarj halinde yıkıcılığından söz edilir: talan, yağma, eşyaya zarar verme, kırma, gürültü çıkarma, mesafelerin ihlalinin bir yüzüdür. Diğer bir yüzü ise sınırların ihlalidir. Uzamsal sınırların aşılması, mesafelerin yok olması, kişinin diğer bedenlere temas ettiği, özel alanına girildiği, özgürlüğünü yitirdiği duygusunu ona yaşatabilir. Ancak öte yandan kitle içindeki birey, kişiliğinin ve özgürlüğünün sınırlarını aşmakla özgürleşir. İradesini kitlenin iradesi ile karıştırması mümkün hale gelir. Yas ve kutlama kitlelerinde acı ve neşeyi paylaşan insanlar, kapıların kapanmasını ve duygularıyla yalnız kalmayı arzu etmezler; duygularının sosyalleşmesini arzu ederler.

Foucault *Büyük Kapatılma*'da 17. yy Fransa'sında nüfusun kapatılan kısmına odaklanmış, akli dengesizlikler değil, sorumsuzluklar ve ahlaki düşüklükler nedeniyle kapatılan insanların, akıl hastalarının yanında işsizler, evsizler, dilenciler, engelliler, yaşlılar, adi hırsızlar, suçlular ve serseriler olduğunu açıklamıştır. Yine Foucault, *Deliliğin Tarihi*'nde sanatın ve deliliğin aynı anda icat edildiğinden söz eder. 18. yüzyılın sonunda akıl ile akıl dışının ayrılması sonucu delilik nasıl psikoloji bilimine havale edildiyse sanat da bir kurumsal denetime emanet edilmek istenmiştir.

Toplumsal hareketlerle sanatın tarihi iç içedir. Kolektif bir ritüel performans olarak ortaya çıkan "hoirat müzik" [*rough music*] bir halk geleneğidir. Bu bir kültürel performanstır ve topluca gerçekleştirilir. E.P. Thompson'a göre Britanya'ya özgü hoirat müzik geleneği, 17. yüzyıl sonlarında Avrupa'nın genelinde rastlanan *chaivari*'nin bir parçası olarak ortaya çıkar. Çeşitli gündelik aletler kullanılarak, değerleri altüst ederek, müstehcen sözlerle ve şamatayla yapılan bu müzikli performans, temsili bir kuklanın yakılmasıyla sona erer. Buradan 19. yüzyıla gelindiğinde, slogan, kukla yakma, tencere tava çalma gibi uygulamaların devam ettiği ancak formların giderek homojenleşmeye başladığı söylenebilir. Toplumsal hareketlerin ve sokak sanatının formları, kentsel kalabalıklarla özdeşleştirilen pankart ve afiş, bedenlerin belli biçimlerde yerleştirildiği geçit ve yürüyüşler şeklinde ortaya çıkar. Grindon'a göre insanı disipline ederek bedenleri kitle halinde düzenleyen askerî

yöntemler ve makineleştirilmiş hareketler, Frederick Taylor'ın Fordist üretim mantığını, çalışan öznelerin mikro-denetimini de kapsayacak şekilde genişlettiği 1911'de yayınlanan *Bilimsel Yöntemin İlkeleri* kitabında ifadesini bulur<sup>195</sup>. Giderek “serbest” zaman performansı da düzenlenir ve toplum bir fabrika gibi devamlı surette yönetilir. Grindon, sanayi mantığının ve makine metaforlarının tüm kültüre etki ettiğini belirtir ve Corbusier'in, evin mimarisini “yaşamak için bir makine” olarak tanımlamasını buna örnek gösterir<sup>196</sup>.

İşlevden, toplumsal iş bölümünden azade bir sanatı ilan ederek modern estetiği kuran romantikler, 20. yüzyılın avangardının da temelini atmışlardır. Bu sanat, akıl yoluyla kavranamaz. Aydınlanma düşüncesine, endüstriyel devrimin yıkıcılığına muhalefet eden romantizm ve modern sanatın temelleri, Schiller'in *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar*'ı ile Schelling'in düşünceleri üzerine kurulmuştur. Romantizmin 1968 devrimlerine kadar sürdüğü söylenir. Rönesans'ın doğayı ve ideyi koyduğu yerde romantikler için insanın iradesi vardır. “Sanat doğayı göstermez, insan doğasını gösterir”<sup>197</sup>. Bu bilgiler, doğanın taklidini ve temsilini, mimetik geleneği reddeden 19. yüzyıl sonu modernistlerinin mekânının neden metropol olduğunu anlamamıza yardımcı olur. 1960'larda Sitüasyonistlerin amacı ise, bütün kent hayatını, gündelik hayatı, arzuların ve aşkın güdülediği bir oyuna dönüştürmektir<sup>198</sup>. 1968'de barikatlara çıkarlar, “Çalışmaya Son, Tutkulara Özgürlük!” derler.

Antonio Negri ve Michael Hardt, 2004 tarihli çalışmaları olan *Çokluk*'ta yaşadığımız dünyanın sanayi toplumuyla şekillenmiş dünyadan farklı olup olmadığını sorgularlar. 1960'lı yıllar, zorlu koşulların, savaşların, ırkçılığın, hak ihlallerinin altında ezilen bireylerin eyleme geçtiği, sesini duyurmak isteyen birçok bireyin, sivil hareketler ile öğrenci hareketleri içinde ayaklandığı bir dönemdir. 1960'da ABD'de

<sup>195</sup> Gavin GRINDON, Çev. Birkan Taş, **Sürrealizm, Dada ve Çalışmanın Reddi: Radikal Avangardda Özerklik, Eylemcilik ve Toplumsal Katılım**, Aylin KURYEL, Begüm Özden FIRAT, **Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik** içinde, 70-72.

<sup>196</sup> A. g. k., 73.

<sup>197</sup> Ali ARTUN, **Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi**, 108.

<sup>198</sup> A. g. k, 113.

başlayan siyahların sivil hakları hareketi, 1965-68 arası savaş protestoları, Japonya’da, Almanya’da ve özellikle kitleselleşen öğrenim sonucunda kalabalıklaşan Fransa’daki üniversite öğrencileri hareketleri ile İspanya’da, İtalya’da farklı ulusal bağlamlarla ve mantıklarla ayaklanmalar başlamıştır. Bu ayaklanmaların ortak noktası, farklı bir siyaset arayışına ve kolektiviteye vurgu yapmalarıdır<sup>199</sup>. Kolektivite, özgürlük ile birlikte düşünülmelidir. Hatta bu özgürlük anlayışı, kendi kimliğine göre ani kararlarla hareket kabiliyeti bulunan, söz hakkının paylaşıldığı, hiyerarşik olmayan, aidiyet duygusu ile şekillenen yapılar içerisinde bir yönetici gücün harekete “el koyması”ndan korkan yeni bir çokluk öngörür. El koyma kavramını, Sitüasyonistler geliştirmiştir. Lavabre ve Rey’e göre hareket kendini yönetebilir, onun dinamiğini bir stratejiye tabi kılan, yani ona el koyan bir irade tanınmaz; ortak payda içinde bu iradenin erimesi beklenir<sup>200</sup>. Rimbaud’nun 1871’de “*ben bir başkasıdır*” deyişi yeniden gündeme gelir, bu sefer “biz” her türlü otorite ve hiyerarşinin reddini öngörür.



**Resim 73:** Alfredo Jaar, “The Fire Next Time”, twenty-two light boxes with black and white transparencies, 1989, The High Museum of Art, Atlanta.

1968 hareketi karşı-kültürün doğuşu ve ona bağlı tartışmaların da alevlendiği yıllar olmuştur. Bu yıllarda “17 Mayıs’tan itibaren Paris’te Güzel Sanatlar Atölyesi

<sup>199</sup> Temel DEMİRER, Marie-Claire LAVABRE, Pierre NAHON, Sibel ÖZBUDUN, Yves PAGES, Henri REY, **Sokakta ve Duvarda 1968**, 22. (Lavabre ve Rey’in yazısından)

<sup>200</sup> A. g. k., 27.

tarafından üretilmekte ve bir halk eğitim aracı olarak algılan[an] ... ilk kez serigrafi tekniğinden yararlanılarak üretilen afişler, duvar gazetesi niteliğindedir ve tartışmaları kışkırtır”<sup>201</sup>.

Bir hareket ancak olup bittikten sonra anlamına ve bütünselliğine kavuşur, tıpkı tamamı izlenmiş ve içselleştirilmiş bir performans gibi. İlk algı ile sonraki izlenimler aynı olmayabilir. Kalabalıklar bir araya gelip harekette bulduklarında, bir izlek yoktur. Belli bir yöntem izlenmez, an be an yaşananlarla o hareketin modeli ortaya çıkar. Bazen kalabalıklar değişimi hisseder ve onu tamamlayana kadar durmazlar. 1968 olayları rüzgârı dindikten sonra eleştirilen bir hareket olmuştur. Alfredo Jaar'ın 1989'da yaptığı, Paris Modern Sanat Müzesi'nde ARC'de sergilenen *They Loved It So Much, the Revolution* adlı işinde 1968 olayları, içeriden ve dışardan iki farklı bakış açısıyla, diyalektik olarak ele alınır. Işıklı kutular içinde '68 olaylarının fragman görüntüleri sergilenir. Jonsson bu ayrı ayrı paketleme işini, bir tarih yazımına veya bir tüketim nesnesinin ambalajlanmasına benzetir<sup>202</sup>. Uzaktan bakılan kutularda rasyonel bir bakış açısı vardır, daha yakından bakanda ise mesafe kaybolur. Devrim gerçekleşmediyse de insanların hayat görüşlerini değiştiren bu olaylar, insanların kültürel alanda fikir üretmelerini sağlar. Herbert Marcuse'un "baskıcı tolerans" kavramı ile açıkladığı bu durum, halkın istediklerini söyleyebildiği ama sürekli domine edildiği durumun ta kendisidir. Jaar'ın sergilediği kutuların yerleşimi de buna uygundur. İlk bakışta tesadüfi görünen bu yerleşimde her olay, her kare birbirine bağlıdır ve sert açılarla monte edilen kutular bir hamle yapılırsa düşecek gibi durur. Bu düzenlemede de Jonsson'un işaret ettiği baskıcı tolerans amaçlanmıştır<sup>203</sup>.

François Lyotard'ın dediği gibi büyük anlatıların sonunun geldiği, küçük mücadelelerin, küçük ütopyaların, bireysel fikirlerin önem kazandığı bir dünyada Jaar, 1968'deki dünyadan belli fragmanları, parçalanmış görüntüleri sergiler. Küçük anlatılar, büyük yapıları esnetir. Anlatımı öne çıkaran bu hareketler, stratejilerden uzak

<sup>201</sup> A. g. k., 37.

<sup>202</sup> Bkz. (54), JONSSON, 127. .

<sup>203</sup> A. g. k., 129.

durur. Christian Scholl, “20. yüzyıl sonunda zirve göstericileri ‘siz plan yapıyorsunuz, bizse tarih yazıyoruz’ dediklerinde, tarihle dolayimsız bir ilişkinin yeniden belirdiği izlenimine kapıldık” demektedir<sup>204</sup>. Böylece hesaplananın yerini jestler, gerçekliğin yerini ütopyalar, birliklerin yerini çokluklar alır.

Judith Butler, 2011 yılı eylül ayında kaleme aldığı yazısında, bir araya gelen bedenlere ve onların değişen hareketlerine dikkatimizi çeker. *Müttefik Bedenler ve Sokağın Siyaseti*, yaşam koşulları ağırlaşsa da gelişmesi hiç durmayan kalabalıklara yeni bir gözle bakar. Bedenleri kadar yaşam alanları üzerinde de hak iddia eden çokluklar, Negri ve Hardt’ın da belirttiği gibi “imparatorluk” karşısında bir umuttur. Bu tartışmaların odağında “müşterekler” kavramı yer almaktadır. Simmel’e göre kentin büyüklüğü ile doğru orantılı olarak bireyselleşme de artar, çünkü insan kendi kişiliğini ortaya koymak ister. Metropol karşısında bu güç bir iştir<sup>205</sup>. Kentin hızı ve enerjinin bir sınırının olması, nitel farklılıklara başvurmayı gerektirir, böylece yabancılaşma kaçınılmaz hale gelir. Bu görüşü Butler’ın müttefik bedenleri ile karşılaştırdığımızda Simmel’in tekilliklerin, Butler’ın ise tekilliklerle birlikte ortak bedensel tezahürün altını çizdiğini görürüz.

“Geçtiğimiz aylarda sokaklarda meydanlarda birbiri ardına kitlesel gösteriler düzenlendi ve çoğu kez farklı siyasi amaçlarla düzenlenen bu gösterilerin hepsinde benzer şeyler olduğunu gördük: bir araya gelen bedenler birlikte hareket edip birlikte konuştu ve kamusal alan ilan ettiği belli bir uzam üzerinde hak talebinde bulundu. ... kolektif eylemlerin alanı müşterek hale getirdiği, kaldırımları bir araya getirdiği, mimariyi canlandırıp düzenlediği de doğru”<sup>206</sup>.

<sup>204</sup> Bkz. (195) içinde Christian SCHOLL, **Bakunin’in Zavallı Kuzenleri: Sanat Yoluyla Taktiksel Müdahale**, Çev. Birkan Taş, 225.

<sup>205</sup> Bkz. (184), SIMMEL, 99.

<sup>206</sup> Bkz. (49), BUTLER, 28. (Metin 2011 yılının eylül ayında yazılmıştır.)





**Resim 74:** Derya Ülker, “Gri kompozisyon-diptik”, 10x20 cm., mdf üzerine akrilik boya, 2015.

Bir araya gelen bedenler, birlikte hareket edip kamusal alan üzerinde bir hak talebinde bulduklarında mekânın kamusal karakteri yeniden tanımlanır. Butler’a göre, sokak gösterilerinde ana fikir, mekânın kamusal karakterinin bir mücadele nesnesine dönüşmesidir. Maddî ortam olan mekân çoğul eylem aracılığıyla yeniden biçimlenir. Brecht de maddi ortamın etkin biçimde yeniden şekillendirilişinden ve yeniden işlevlendirilişinden söz eder. Yukarıdaki resimde açıkça tanımlanmamış gri renkle belirlenmiş mekânın, orada bulunan ve yer yer yoğunlaşan figürlerle anlamlandırıldığı görünür.

Bedenler bir araya gelerek etkileşime girerler. Bu etkileşim konuşma ve bilgi alışverişi dışında duyguların iletilmesini de içerir. İletişim halindeki taraflar arasında kaçınılmaz olarak Spinozacı anlamda duygulanımsal bir ilişki kurulur. “Gerçekte, tüm iletişim biçimleri, sembol, dil ve enformasyon üretimiyle duygulanım üretimini birleştirir”<sup>207</sup>. Duygular insanları harekete geçirir. Genellikle duyguların içeriden dışarıya etki ettiği düşünülür; bireyin içinde doğan bir duygu dışarıya yönelir. Kuryel ve Fırat’a göre “Sara Ahmed, bu ‘içerden dışarıya modeli’ni eleştirir. ... özne ile nesne

<sup>207</sup> Bkz. (44), HARDT, NEGRI, 123. (Georg Simmel, *Metropolis and Mental Life*’a bakılabilir.)

arasında veya öznelerin birbirleri arasında gerçekleşen karşılaşmalardan doğar. Duygulanımlar görüntülere, göstergelere ve kelimelere ‘yapışır’, sonra bedenler arasında dolaşıma girer ve belirli ‘duygulanımsal ekonomiler’ yaratırlar”<sup>208</sup>. Bu eleştiri, dışarıdan içeriye modelini de sorunlu bulur. Duygular gruplardan bireylere geçmez, tam ara bir noktadan, aralarındaki iletişim ağındaki bir aralıktan doğar.

Butler’ın 2011’deki konuşmasında söz ettiği eylemler, Seattle 99 ve takip eden zirve protestoları (Washington 2000, Prag 2000, Cenova 2001, Quebec 2001, Barcelona 2001, Gotenburg 2001 gibi) ve 2002-2003 yıllarındaki savaş karşıtı hareketlerde şenlikli/yaratıcı eylem biçimlerinin belirginleşmesi, *Sokakları Geri Al* eylemleri, Palyaçopatistler, Biyotik Fırın Tugayı, Beyaz Tulumlar, Arap Baharı ve İşgal [*Occupy*] hareketleridir<sup>209</sup>. Bu hareketler, kamusal alanı yeniden sahiplenir ve yeniden işlevlendirir. Hareketlerin öznesi olan çokluklar konuşulan dillere göre farklı adlar olsa da birçoğu güvencesiz, işsiz genç kuşaktır. “Tunus’ta bu kuşağa *hittistes* [duvara dayananlar], Mısır’da *şahap atileen* [işsiz gençlik], Yunanistan’da *700-avro kuşağı*, Japonya’da *freeter* [serbest çalışan anlamındaki *freelance* ile işçi anlamına gelen *arbeiter*’ın birleşimi], İspanya’da *mileuristas* [1000 avronun altında geliri olanlar] veya kendilerine verdikleri isimle *indignados* [öfkeli] deniyor”<sup>210</sup>. Bu hareketler, barınma, beslenme, sağlık, güvence gibi acil bedensel ihtiyaçların siyasetin merkezinde yer aldığını, meydana çıkan bedenler aracılığıyla ortaya koyar.

Bu çoklukların imgelerine yansıyan bir araya gelme mekânları, bir arada eyleme halleri, taşıdıkları potansiyeller, bir arada geçirdikleri zamanın niteliği ve özne olarak nitelikleri bu bölümde üç ara başlık altında ele alınacaktır.

<sup>208</sup> Bkz. (195) içinde Begüm Özden FIRAT, Aylin KURYEL, **Yaratıcılık İş Başında: Karşı-Gösteriler ve Duygulanımsal Kolektiviteler**, Çev. Elçin Gen, 254.

<sup>209</sup> A. g. k., 252.

<sup>210</sup> A. g. k., 252.

### 5.1. Yeni Olanakların Mekânı: Kent, Eşik Mekânları ve Resim Uzamı

Mekân, hareketi olanaklı kılan, ona imkân veren sınırlanmış bir alandır. Mekânın sınırları, fiziksel koşulların yanında duyular veya kavramlarla da belirlenebilir. Beden ve mekânın ilişkisini yönelmişlik ile kuran bu görüş, mekânın içerdiği varlıklara önem atfeder. Heidegger “*Varlık ve Zaman* adlı eserinde ... kartezyen mekânı eleştirir. ...onu bir etkileşim ve deneyim yeri olarak görür. ... Kartezyen mekânı eleştirmede hermeneutik-fenomenolojik bir anlayış geliştiren Heidegger ... varoluşsal mekânsallı(k)”tan söz eder<sup>211</sup>. Aynı şekilde bir yüzeyde temsil edilen mekânda, o resimsel mekânın renk ve biçim gibi kendi durağan hazır varlıklarının yanı sıra, eylemde olan ve onlara katılma yoluyla yüzeye sahne benzeri bir derinlik atfedilmesini sağlayan hermeneutik-fenomenolojik unsurları da algılar, dokunulamayan fakat algılanabilen derinliğine doğru çekildiğimizi hissedebiliriz. Bu nedenlerle mekân, zamanı da içerir. Düşünce kategorileri olarak zaman ve mekân maddesellikten yoksun, saf varlıklar olarak tasarlanabilirler. Bir şey mekânda basitçe var olmaz ama mekânı kendi içinden geliştirir; bir şey zaman içinde var olmaz, zamanı cisimleştirir.

Mekân, yapılandırılmış bir ilişkiler sistemi olarak karşılaşmalara biçim verir. Ancak tersi de mümkündür: bir araya gelerek mekânı dönüştüren bedenler, onu bir “tezahür sahası” haline getirirler. Arendt’e göre “Kelimenin en geniş anlamıyla bir tezahür sahası; yani başkaları bana nasıl görünüyorsa benim de onlara öyle görüldüğüm, insanların salt başka canlılar ya da cansız şeylerin var oldukları gibi olmadıkları, görünümelerini açık ve seçik kıldıkları bir mekân”dır<sup>212</sup>. Bu görüş, mekâna bir meta veya devlet idaresindeki bir alan olmanın ötesinde müşterek mekân olarak yaklaşır.

<sup>211</sup> Beyhan Bolak HİSARLIGİL, **Martin Heidegger’de “Mekân” Düşüncesi: Hermeneutik-Fenomenolojik Bir Yaklaşım**, 25.

<sup>212</sup> Hannah ARENDT, **İnsanlık Durumu**, Çev. Bahadır Sina Şener, 290.



**Resim 75:** Derya Ülker, "House of the Rising Sun", 116x140 cm., tuval üzerine akrilik boya, 2012.

Müşterek mekân, ortak bir dünya olarak düşünülebilir. “Müşterekleşme pratikleri tarafından üretilen mekânsal ilişkiler toplamı”<sup>213</sup> olarak müşterek mekân, özel veya kamusal nitelik taşıyabilir. Bu mekân dinamik, oluş halinde, Stavrides’in deyişiyle “gözenekli”dir<sup>214</sup>. Gözenekli ve performatif durum, türdeş olmayan toplulukların yani çoklukların buluşma zemini olması açısından elverişlidir. Müşterek mekân, birlikte yaşamın biçimlerinin üretildiği mekânsal düğüm noktalarından oluşur. Bu yönüyle, ağı yapılar oluşturan çokluklara benzer. *House of the Rising Sun* adlı resimde, özel alanları olan evlerinden çıkarak ortak alanda buluşan kalabalıklar görülür. İnsanların bir araya gelmeleri, özel alanlarını ihlal ettikleri anlamına gelmemektedir. Işık, bu ortak alandan yükselmektedir.

<sup>213</sup> Stavros STAVRIDES, *Müşterek Mekân Müşterekler Olarak Şehir*, Çev. Cenk Saraçoğlu, 16.

<sup>214</sup> A.g. k., 63.

İnsanlar sürekli hareket halindedirler. Bu hareketler fiziksel olabileceği gibi, sınıf, statü, duygu değişiklikleri ile ortaya çıkabilir. Ritüeller, gündelik akış, çalışma, göç, ibadet için toplu hareket bunların görünümleridir. Burada kimliklerin önüne geçen bir müştereklik söz konusudur. Bu topluluklar, belli ağırlara göre daha kısa ömürlü olsalar da eşitler topluluğunun nasıl olabileceğine ilişkin bir fikri canlandırmaya hizmet etmeleri bakımından önemlidirler.

Canetti, insanların kapalı kitlelerden açık kitlelere geçme arzusunun Fransız Devrimi'nden bu yana modern biçimini aldığını belirtir<sup>215</sup>. Bu tarihten itibaren kitleler dini niteliklerini kaybetmiş, biyolojik varlık kazanmaya başlamışlardır. Nüfus artışı ve göçlerle kitleler halinde yaşamaya alışılmış, savaşlar bile kitlesel olmaya başlamıştır. Özellikle haksızlığa uğradığını düşünen bir kitle veya karşıt kitlesi ile çarpışması devam eden bir kitle için dağılmak çok zordur. Onu dağıtmak isteyen iç ve dış güçler, en fazla daha da kuvvetlenmesine, yüreklenmesine yol açabilirler. Burada Ahmed'in söz ettiği gibi, insanlar arasındaki kültürel duygu iletimleri son derece yoğundur. Üstelik eskiden arenalarda toplanan kitleler kentlerde hareket etmeye başladıkları zaman, akışlarını kontrol etmek güçtür. Kapalı bir alanda toplanan bedenlerin sırtları dışarı, yüzleri merkeze dönüktür, duyguları homojenleşir. Oysa kentte ses ve görüntü ile iletilen duygularla aktarılan, beklenmeyen bir düzeye ve çeşitliliğe ulaşabilir. Canetti'ye göre kitleler büyümeye programlıdır.

---

<sup>215</sup> Bkz. (79), CANETTI, 21.



**Resim 76:** Gustave Caillebotte, “Paris Street; Rainy Day”, 212,2x276,2 cm., oil on canvas, 1877, Art Institute of Chicago, Chicago.

Kent, giderek daha büyük kalabalıklar halinde yaşayan, merkezlerde toplanan insanlar için yeni mekândır. Metropol insanının yeni izlenim mekânı bu kent manzaralarıdır. Bu ortamdaki birey ve öznellik sürekli bir müdahale altındadır, sayısız etkileşime açıktır. Kent meydanları veya ara sokakları bireyler için karşılaşma ve aynı zamanda gözlem mekânlarıdır. Gözleyen, iktidarın gözü olmaktadır. Bu çoklu gözlemin nesnesi olma durumu, diğer öznelerin gözlerinden ve sonsuz büyüklük kadar küçüklüklerden de kaynaklanmaktadır. “Seyredilecek bir manzara değil, seyreden bir manzara”<sup>216</sup> olarak ortak yaşama alanından benlik değil çokluk doğar. Baker’e göre, insan kendi benliğini, bedenini fark edilmez kılarak manzaralaştığında, insan-olmayan hale dönüştüğünde etrafında oluşan koruyucu çemberi yıktığında ancak bunun ötesinde bir “kendine ait oda” inşa edebildiğinde merkezini yeniden düşünebilecek, kendini yeniden yazar veya başka bir özne olarak tasarlayabilecektir. “*Kendine Ait Bir Oda*’ sözü yanlış anlaşılmalıdır - beklenen şey, bir odaya kapanmak değil, sokağın, meydanların ve mekânların sesleriyle, görüntüleriyle dalaşmaya

<sup>216</sup> Bkz. (3), BAKER, 376.

girişmektir”<sup>217</sup>. Caillebotte’nun 1877 tarihli resmindeki figürler, şemsiyelerin altında özel alanlarını, bireyselliklerini koruyarak tekilliklerini kazanmışlardır. Sırtını öznel bir yere dayayan tekillikler, çokluğu oluşturmaya adaydırlar.

Stavrıdes, “hareket halindeki toplulukların kendi mekânlarını, salyangozlar ve deniz kabukluları evlerini inşa etmekte kullandıkları maddeleri nasıl salgılıyorsa neredeyse öyle salgıla[dıklarını]” söyler<sup>218</sup>. Kamusal mekândan farklı olarak bu mekân, hem müşterek mekâna odaklı pratikler vasıtasıyla oluşur hem de herkese eşit derecede açıktır. Kimi zaman bu farklı kentlerdeki meydanlardan oluşan bir ağa da dönüşebilir. Ağ içerisindeki her bir mikro-meydanın kendi ifade araçları, sanatı, estetik anlayışı, rutinleri olabilir. Bunların şehrin kalanıyla iletişim içinde olmaya devam etmesi önemlidir. Deneyimin devamlılığı onun yersiz-yurtsuzlaşmasında yatar. Ancak bu yolla duygudaşlık içinde merkezleştirilmiş, sürekli yeniden tasarlanma halinde, hareket halinde ve toplumsal bağlar üreten bir yapı ortaya çıkabilir.

Stavrıdes, oluş halindeki bu toplulukların eylemlerinin alışageldiğimiz kategorilerle düşünülemeyeceğini belirtir<sup>219</sup>. Dans veya müzik, tıpkı hoyrat müzikte olduğu gibi bir anlam taşıyabilir. Kent işaretlemeleri, yeniden tescilleme, sokak sanatı, yersiz yurtsuzlaşan [*de-territorializing*] çokluk ve eylemlerin, o yere tutunmalarının, o yeri sahiplenmelerinin yolları haline gelebilir.

Hale Tenger’in 1999 tarihli video çalışması *Sınırlar/ Sınırlar’da* halat çekme oyunu oynayan çocuklar görülür. Üstteki monitörde kumsala çizilen bir iz, dalgaların gelip gidişi ile sürekli silinir. Saybaşılı’nın yorumuyla sınırın sürekli kontrol edilir, özne kendisini tehdit altında hisseder ve sınır her defasında yeniden tanımlansa da

<sup>217</sup> A. g. k., 398.

<sup>218</sup> Bkz. (213), STAVRIDES, 160.

<sup>219</sup> A. g. k., 166.

oyun kazanılmaz<sup>220</sup>. Saybaşılı, Deleuze ve Guattari'nin terminolojisiyle, sınır çizgisinin düz mekânı pürüzlü mekâna dönüştürdüğünü belirtir. Düz mekân göçebe mekân iken pürüzlü mekân yerleşik ve sabit mekândır. Yersiz yurtsuzlaşma hareketleri ve yeniden yerleşme ile, düz ve pürüzlü mekân pratikleri arasında sürekli bir dönüşüm gerçekleşir.



**Resim 77:** Hale Tenger, “Borders/Border”, 2- channel video installation, loop, 1999, Green Art Gallery, Dubai.

Sadece sınırlar veya meydanlar değil, kentin kıyı köşeleri de yeniden üretilebilir, eşik mekânları haline gelebilir. Bina araları, refüjler, apartman boşlukları, otoyolların kenarları, boş duvarlar, terk edilmiş binalar, sivil pratikler ile dönüştürülebilir. Özellikle eşik mekânları, geçiş, ayırım ve kontrol noktalarını barındırdığından insanların kontrolü yeniden ele almaları ve dayanışmaları için verilmiş bir şanstır. Stavrides bu mekânlardaki potansiyelin önemine vurgu yapar. Augé'nin “yok-yer” kavramından farklı olarak eşik mekânlarındaki kimlikler

<sup>220</sup> Nermin SAYBAŞILI, *Sınırlar ve Hayaletler, Görsel Kültürde Göç Hareketleri*, Çev. Bülent Doğan, 69.



dayatılmış kimlikler değil, gerçek ve su yüzüne çıkmış kimliklerdir; ayrıca bu mekânlar, özgürleştirici buluşma zeminleri olabilmeye yatkındır<sup>221</sup>.

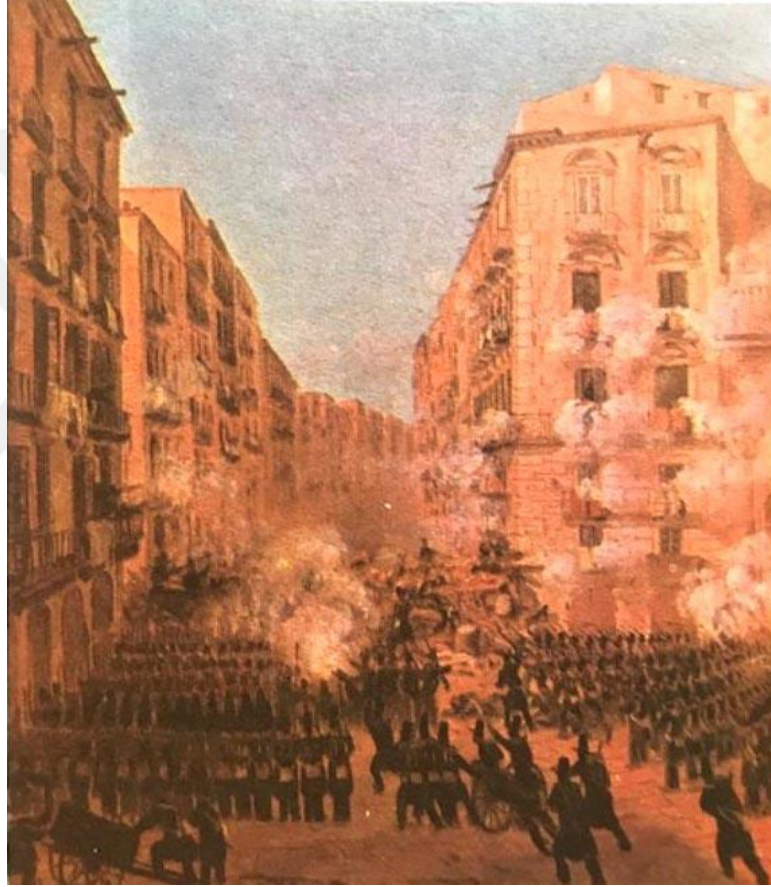
Kent hakkı, yalnızca orada yaşamayı değil, kendini ifade etmeyi, belli özelemleri gerçekleştirme, mekânı kendine ait kılmayı da kapsamalıdır. Gündelik doğaçlamalarla, bireysel güzergâhlarla, icat edilen taktiklerle çokluk kendine yeni bir kent haritası çıkarabilir. Hatta bu icatlar da işportacılar, pazarcılar, şoförler gibi gruplarca kullanılarak kolektif hale gelebilir, yaygınlaşıp yerleşebilir. Stavrides sürekli değiştirilen ve kullanılan, onarılan, zevk alınan, düşlere göre şekillenen bu kolektif eseri, *barikolaj* olarak isimlendirir. Böylece birbirinden farklı olan kentsel ve geleneksel topluluklar arasında bir geçişlilik sağlanır. Benjamin'in *Pasajlar*'ına atıfla, mekânda bir doğaçlama tutkusunun korunması gerektiğini söyler, çitleme karşısında köprü kurma faaliyetini önerir<sup>222</sup>. Bu faaliyet kimlikleri dönüştürür ve karşılaşma ihtimallerini artırır.

Kentleri şekillendirme fikrinin temelinde organik bir yapıya siyasi bir müdahale yatar. Sokağın ve kent hayatının ön koşulu olarak “dolaşım” sistemi organik metaforunun kullanılması tesadüf değildir. Stavrides, şehir planlama müdahalelerinin, en az onun kadar olan karmaşık insan bedenine müdahale gibi öngörülemeyen sonuçlar doğurabileceğini söyler. Organik ilişkilerle gelişen Paris'i, 1853-1859 yılları arasında geometrik müdahalelerle yeniden planlayan Haussmann, kenti bütünleştirmeyi, her noktaya doğrudan ulaşımı mümkün kılmayı ve çizgisel perspektifle kentin çeşitli bölgelerini görünür kılmayı hedefler. Benjamin'in stratejik güzelleştirme olarak adlandırdığı bu projenin kamusal mekânı düzenlemede doğurduğu sonuçları Stavrides şöyle sıralar: Toplumsal eşitsizliklerin bu yeni kamusal sahnesi, herkese açık bir mekân yanılması arkasında, zenginlerin kendini ve refahlarını gösterme performanslarının karşısında koşullarını, sefaletlerini gizleyemeyen yoksulların dışlanması anlamına gelir. Törenselleşmiş bir mekân olan bulvarlar, farklı ve anonim

<sup>221</sup> Bkz. (213), STAVRIDES, 229.

<sup>222</sup> A. g. k., 152.

olabilen kalabalıkların yerine depolitize edilmiş, sürekli ilerleme idealinde ve bir akış halinde olan bir toplumu ortaya çıkarır. Trafik ve yaya akışlarının birbirlerinden ayrılmasıyla, etkin bir dolaşım sağlanır, araçların hızları artar, kıvrımlı sokaklardaki karşılaşmalar azalmaya başlar, özgünlükler ortadan kalkarken yerini Frisby'nin ifadesiyle “soyut bir kitleye ait olan geometrik insan”ın düz caddelerine bırakır<sup>223</sup>.



**Resim 78:** Filippo Palizzi, “15 Mayıs 1848 Barikadı”. Devrimler ve Kültür Tarihi Ansiklopedisi, Gelişim Yayınları, 1975, İstanbul. (s.185)

Bu noktada sokakların bireyler, kitleler ya da topluluklar tarafından sahiplenilmesi tartışmaya açılır. Bu sahiplenme kamusal mı, cemaatsel mi, müşterek mi olacaktır? İtalya’da Mussolini rejiminin yaptığı kentsel müdahalelerin yayaların

<sup>223</sup> A. g. k., 130-135.

hareketinden çok rejimin geçit törenleri ve resmi gösteriler için hazırlanmış birer sahne niteliğinde olduğu söylenir. Pasajların ve kuk kıvrımlı sokakların yerini sonunda anıtlar yer alan perspektifler halinde görülen bulvarlara bırakması metropollerin ayırt edici özellikleridir. Baudelaire, Haussmann'ın bu geometrik disiplininin, Manet, Degas, Pissarro, Seurat gibi modernistlerin eserlerindeki aidiyet kaybının ortamı olduğunu belirtir<sup>224</sup>.



**Resim 79:** Camille Pissarro, "Boulevard Montmartre", 74x92,8 cm., oil on canvas, 1897, Hermitage Museum, St. Petersburg.

İktidarın düzenlemeleri karşısında çoğul eylem, devingen, yenilenebilir, düzensiz, sistemleştirilemeyecek bir performatif gücün ve ortak iradenin ürünüdür. Butler'a göre mekânın çoğul eylem aracılığıyla yaratılması, farklı kimliklere ait bedenlerin arasında gerçekleşen performatif bir süreçtir. Bunun görünür olması için insanların birbiri, kamusal alanda bulunmayan ötekiler (eylem içinde

<sup>224</sup> Bkz. (33), BAUDELAIRE, 53. (Ali Artun'un sunuş yazısından)

bulunmayanalar), fotoğraf ve görsel- işitsel medya üzerinden seyirciler tarafından izlenmesi gerekir. Kameralarla çekilen görüntüler aracılığıyla, duygular, jestler, davranış ve dil kodları aktararak performatif süreç devam ettirilir, başka mecraların da birer performatif mekân olması sağlanır.



**Resim 80:** Vladimirov Javacheff Christo and Marie Denat Jaanne-Claude , “Wrapped Reichstag”, 1995, Berlin.

Kamusal mekânın anlamına etki edecek eylem ve jestler, mekâna ilişkin imgeleri yönlendirme potansiyeli taşır. İmgelerdeki değişim, kentsel hafızayı değiştirir. Bu değişim tahrifat olarak ortaya çıktığında hafıza şokları yaşanır. Christo'nun paketlediği Berlin'deki Reichstag binası tahrifat örneklerinden biridir. Kentsel kolektif hafızada, Weimar Cumhuriyeti'nin 1918'de ilan edildiği mekân olarak yer eden bina, paketlenildiğinde çarpık bir imgeye dönüşmüştür. Kentte yaşayanların alışık olduğu imgenin yerini alan bu örtülü nesne bir anıt olarak

görünmeye başlamıştır. Stavrides'in Huyssen'den aktardığı gibi<sup>225</sup> “anıtsallık” hafıza ile unutmaya arasındaki ilişkiye işaret eder. Benjamin'in aura kavramını hatırlayarak binanın tarihsel aurası ile Christo'nun paketleme jestinin aurasının çatışma yaşadığı, bu nedenle ortaya sarsıcı bir imgenin çıktığı söylenebilir. (Benjamin, bina tahrifata uğrayınca birden görünür hale gelişine bilinçdışı optik der.) Perdeleme, Stavrides'e göre kolektif hafızayı kışkırtır<sup>226</sup>.



**Resim 81:** Fernando Traverso, “Bici”, stencil on wall, about 2000, one of the 350 in various cities.

Rancière, kolektif hafızayı “duyumsanabilir olanın paylaşımı”<sup>227</sup> olarak ele almıştır. Augé ise paylaşılan hafızanın performatif sonuçlarından söz eder. Bu iki yaklaşım da tahrifatın iki yönlü işleyebileceği, kamu ve müşterekler tarafından mekânın dönüştürülebileceğini akla getirir. Burada söz edilen kamuoyu, “Habermas'ın perspektifinden, bir anlayışa varıp bir değerler dünyası oluşturmayı hedefleyen

<sup>225</sup> Bkz. (213), STAVRIDES, 183.

<sup>226</sup> A. g. k., 188.

<sup>227</sup> A. g. k., 181.

iletişimsel bir eylem olarak kavranabilir”<sup>228</sup>. Stavrides tahrifatı, mekânsal biçimin, dokunun ve izlerin tahrifatı olarak üçe ayırır<sup>229</sup>. Tahrifat, alttaki görüntüyü tamamen kapatmadığı, onu hatırlatıp yine de sorguladığı zaman, kent imgelerinin anlamı derinleşir. Traverso’nun bisikleti, birisi tarafından o köşeye bırakılmış gerçek bir bisiklet gibi algılanan bir stencil’dir. Videla diktatörlüğü süresince kaybolan insanların anısına, anıt olmayan bir hatırlatma imgesidir. Hatta anıt yok olmuş olmayı da simgelediğinden sanatçı bisikletlerini anti-anıt olarak anar.

Müşterek mekân, klişeleşmiş imgelere karşı oluşturulan farklı bir imgeler kümesi olabilir mi? Düşünce-imgeleri aracılığıyla betimlendiği sürece, dil ve imge bağlantısı sağlandığında Kracauer’in yaptığı gibi gündelik yüzeyselliğe yeniden değer vermek mümkün hale gelir<sup>230</sup>. Zihinsel imgeler egemen ideolojinin mesajlarını taşıyabilir ama aynı zamanda ona direnen düşüncelerin aracı da olabilir. Bu imgeleri nasıl düşünebiliriz? Rancière, “duyumsanabilir olanın paylaşımı”ndan söz eder. Düşünce imgelerini paylaşmak Stavrides’ göre “müşterek içinde düşünme”ye en yakın pratik olabilir. Yine Rancière’in terminolojisiyle uyumsuzluk, geçerli paylaşımın altını oyarak “müşterek”i yeniden inşa eder.

Bir hareket başka bir hareketi, bir karşılaşma biçimini ve mekânını doğurur. Ağ toplumlarına özgü hareketler, genellikle internette kurulan sosyal ağlar olarak başlarlar. İnternetteki, kablosuz iletişim yollarındaki bu akış, kent meydanlarına, sokaklara, gerçek uzama yansır. Castells, siberuzam ve kent uzamının özelliklerini barındıran bu yeni uzama, “özerklik uzamı” der. Ona göre özerklik, disipline edici, denetleyici kurumsal düzene meydan okur ve dönüştürücü bir güçtür. “Özerklik uzamı ağlar oluşturan toplumsal hareketlerin yeni uzamsal biçimidir”<sup>231</sup>.

<sup>228</sup> Bkz. (44), HARDT, NEGRI, 277.

<sup>229</sup> Bkz. (213), STAVRIDES, 189.

<sup>230</sup> A. g. k., 205.

<sup>231</sup> Bkz. (113), CASTELLS, 192.

Stavrides'e göre kitle iletişim teknolojilerinin kent peyzajlarını şekillendirdiği düşüncesi, mutenalaştırma müdahalelerini açıklar. Az önce örnek verilen Mussolini rejiminin meydanlarında ve Haussmann'ın geniş bulvarlarındaki gibi, kitle iletişimi tek merkezden alıcıya doğru hareket eder. Oysa 2010'dan bu yana dünyanın çeşitli yerlerinde meydanlar, hareket halindeki çokluklara sahne olur. Çokluklar, meydanları iki farklı yöntemi melezleştirerek, karşılıklı etkileşime dayanan iletişim teknolojileri ve ortaklaşan eylemler vasıtasıyla sahiplenirler. İktidarın karşısında madun olan özneler, yeniden konumlanarak, iletişimsel medya aracılığıyla bilgi yaratarak ve yayarak kenti dönüştürürler.

“Sanat nesnesi kentin kendisi olur: Marcel Duchamp daha 1917'de New York'ta yeni biten Woolworth binasının bir 'hazır nesne' (*ready-made*) olduğunu ilan etmiştir; Arman ise 1961'de Manhattan'ın müthiş bir birikim olduğunu duyurmakla kalmaz, altına resmen imzasını atıverir”<sup>232</sup>.

Bu düşünce resim uzamının, bir kesitleme işlemi olduğu düşüncesine uygundur. Diderot'ya göre kompozisyon, tiyatro, sinema ve resim sanatında dikdörtgen bir kesit içerisinde insanın zihnindeki tabloyu parçalar halinde, temsile dayalı ve geometrik bir organizasyonla çizmesidir; bu sanatları *dipotrik* olarak isimlendirir. Bu sanat dallarının hepsinde, sahnede, tabloda ve çekimde, dikdörtgen kesitinde bir kompozisyon vardır. Bu kesitleme düşüncesine uygun olarak Barthes, “Brecht'in epik tiyatro sahnesi ve Eisenstein'daki çekim, tablodur; bunlar *kurulan sahnelerdir*” der<sup>233</sup>.

<sup>232</sup> Bkz. (33), BAUDELAIRE, 54. Ali Artun'un sunuş yazısından alınan bu cümlenin *The Power of the City, The City of the Power*'dan alındığı belirtilmiştir.

<sup>233</sup> Bkz. (55), BARTHES, 84.

## 5.2. Yeni Olanakların Zamanı: Şimdi, Eşik Anı, Hamile An Kavramı

Her şey sürekli hareket ve değişim halindedir. Daha önce de söz ettiğimiz gibi bu değişim algı aralığında, çok daha yavaş ya da hızlı olabilir. Sürecin hızına göre adaptasyon veya sıçrama, evrim veya devrim diye adlandırılabilen bu değişim, şimdiki anda olmaktadır. Şimdiki an öyle bir kavramdır ki onda önceki anların birikimi ve gelecek anların bilinci saklıdır, tam da bu nedenle kavranması güç bir fenomendir. Elle tutulamayan ve sürekli değişmekte olan bu kavramın sanatın şimdiki zamanı olarak, “modern” olarak bu kadar dönüşmesi de şaşırtıcı değildir. Şimdiki zaman sürekli geçmekte olduğu için, onu yaşayan ve ifade eden, kayıt altına alan bir öznenin aracılığına ihtiyaç duyar. Burada söz edilen anlatı, Butler’ın *İktidarın Psikik Yaşamı*’nda söz ettiği gibi öznenin ve yapının oluş sürecine ilişkin bir anlatıdır.

Zola, *Sanatta An [The Moment in Art]* başlıklı mektubunda arkadaşı Cezanne’a, bireysel işlere, sanatın ve ustalığın ötesinde hayatı yeniden yaratmaya duyduğu hayranlığı anlatır<sup>234</sup>. Bu mektup, salon sergilerine kabul edilmeyen izlenimci resimlerle ilgili tartışma üzerine 1866’da yazılmıştır ve 1891’de *La Révolte*’da yayınlanmıştır. Zola, resimde bir insanı aradığını yazar. Bir gerçeklik olarak doğa ve onu kişiselleştiren bir insan, ona göre resmin iki önemli unsurudur. Doğa ve gerçekliğin aksine insan faktörü sonsuz bir çeşitlilik sunar. İnsan tabiatından yoksun olan bir resmin fotoğraftan farkının kalmayacağını yazan Zola, duyguların, hislerin aktarılmasına önem verir. Sürekli değişen beden ve duygulara koşturarak insan ürünü olan sanatın da durmaksızın değiştiğini savunur. Vasat olandan kurtulmak, insanları kandırıp aşağılamadan onlara gerçek sanatı sunabilmek için duyguların, o anın hissini aktarılması gerektiğini söyler.

Resim uzamının bir kesitleme işlemi oluşu savı, mekân kadar zamanla da ilgilidir. Kesitleme işlemi, şimdiki anın hissini aktarmalıdır. Resimdeki unsurların

<sup>234</sup> Bkz. (172), HARRISON, WOOD, GAIGER, 552.



eşitmişleri ile elde edilen eşik anı, şimdiki anın dönüştürücü gücünün ortaya koyulduğu en belirgin anlardan biridir. Lessing'in *Laocoon*'da "hamile an" olarak adlandırdığı kavramı, Barthes yine aynı adla, bir sonraki anı beklemeksizin "mükemmel anların bir toplamından oluşan sürekli bir coşku" olarak tarif eder<sup>235</sup>.



**Resim 82:** Sergei Eisenstein, "Potemkin Zırhlısı" filminden 3 kare, "Bir aslan heykelinin Odessa bombalanırken ayaklanma hali". BAKER, Ulus (2014), **Sanat ve Arzu**, İletişim Yayınları, İstanbul. (s. 247)

Eisenstein hamile an kavramını eserlerinde temel alır ve onu işleyerek sürekli bir oluş anını canlı tutar. *Potemkin Zırhlısı* filminde bir aslan heykeli, Odessa bombalanırken uykusundan uyanır, sonra dikkat kesilir, en son da ayaklanmış bir halde görünür. Hatırlanacak olursa Baker'in iki kutup halinde ele aldığı hareket izlenimlerinden ikisini de kullanır: şiddetli bir duygunun donmuş ifadesi *admiratio* ve bu taşkın bir duygunun sürekli titreşimlerle ifadesi olan *desidera*. Heykeli ayağa kaldıran bu oluş, Eisensteinci anlamda bir "niteliksel sıçrama"dır. Baker, Hegel'den hareket ederek niteliksel sıçramanın aslında saf ve yeni bir niteliğin yaratılması anlamına geldiğini belirtir, "acının yükselen çizgisi" karşısında kolektif saf nitelik unsuruna dikkatimizi çeker. Öfke, şaşkınlık, ayağa kalkma, sevinç gibi birbirine dönüşen duygular ve onlara göre biçimlenen eylem niteliksel sıçramanın göstergesidir. Öfkeden sonra sevinç geldiğinde, niteliksel olarak tamamen farklı bir duyguya geçilmiş olur, bir eşik aşımı yaşanır<sup>236</sup>.

<sup>235</sup> Bkz. (55), BARTHES, 86.

<sup>236</sup> A. g. k., 247.

Bu kavram Eisentein sinemasında olduğu gibi Brecht tiyatrosunda da karşımıza çıkar.

“Hamile an, tam da bütün bu yoklukların (anılar, dersler, sözler) varlığıdır ve bu yoklukların ritmi Tarih’i aynı zamanda hem anlaşılır hem de arzu edilir kılar. Hamile an fikrini, Brecht’te, toplumsal gestus kavramında buluruz. Toplumsal gestus ... içinde bütün bir toplumsal durumu okuyabileceğiniz bir tavır ya da tavırların bütünüdür (ama hiçbir zaman el-kol hareketleri değildir)”<sup>237</sup>.

Ancak Barthes’a göre bütün gestuslar toplumsal değildir; örneğin bir dil, konuşan kişinin ötekilere karşı takındığı kimi tavırları belirttiğinde jestüel olabilir. Gestus, bir kesite hitap eder. Diderot ise şunu ekler: “bu, hamile anın, tablonun seçiminde yatmaktadır ... önemli olan tek şey *gestus*, yani hareketin eleştirel bir bakış açısıyla gösterilmesi ve bu hareketin ait olduğu zamana, toplumsal hilesinin apaçık olduğu bir metne kaydedilmesidir”<sup>238</sup>.

Bir geçiş anı, geçmiş, şimdiyi, gidilmekte olan yönü gösteren bir kesitle de ifade edilebilir. *Körlük* adlı resimde bir oluş anı, toplumsal jestlerle, rollerle, yapılarla, gruplaşmalarla, bu üç zaman içinde gösterilmeye çalışılmıştır. Resim adını José Saramago’nun *Körlük* adlı romanında alır, toplumsal gidişata eleştirel bir yaklaşımla bakar.

---

<sup>237</sup> A. g. k., 87.

<sup>238</sup> A. g. k., 89.



**Resim 83:** Derya Ülker, “Körlük-Blindness”, 60x100 cm., tuval üzerine akrilik boya, 2016.

Oluş anının canlı tutulması, şimdiki anın yaşanması ve ifade edilmesi, toplumsal jestlerin gerçekleştirilmesi, eylemin kendisi kadar öznenin durumunu da tanımlamaktadır. Schiller, *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup*'ta duymanın edilgin durumundan etkin durumuna geçişten söz eder ve bunun yalnızca estetik özgürlükle olabileceğini belirtir. Ona göre “duyusal insanı ussal yapmak için, onu önce estetik yapmaktan başka çıkar yol yoktur”<sup>239</sup>. Estetik, bir güzellik felsefesi değil, Schiller'den sonra geliştirilecek Spinozacı anlamla bir ahlâk meselesi olarak bir kez daha karşımıza çıkar. Estetik, dünya ile ilişkilene, yaşama biçimi olarak ele alınır. Schiller'e göre “gözlem (düşünme), insanı çeviren evrenle olan ilk özgür ilişkisidir”<sup>240</sup>. Bireyin içinde yaşadığı evren olan toplumla ve ortak yaşam mekânlarıyla kurduğu ilişkiyi de bu hassasiyetle ele almak mümkündür.

Hareket ve oluş kavramları, biçimi ve mekânı optik etkilerle yeniden betimler. Üst üste getirilen görüntülerle, mekânın, zaman karşısında sabit kalamayacağı

<sup>239</sup> Bkz. (68), SCHILLER, 112.

<sup>240</sup> A. g. k., 127.

düşüncesi, görsel olarak ifadesini bulur. Bu görüntülerde bir ritim veya titreşim hissetmek mümkündür. Hockney'in fotokolajlarında bu sürekli değişim, bir niteliksel sıçrama getirmese de sürekli bir ilerleme çizgisi üzerinde, anlatıcı özne tarafından yaşandığı gibi ifade edilmektedir.



**Resim 84:** David Hockney, “Pearblossom Highway”, 181,6x271,8 cm., chromogenic print, 1986, The J. Paul Getty Museum, California.

### 5.3. Çözülen Kitleler ve Kalabalıklar İçin Yeni Bir Beden, Yeni Bir Özne: Çokluğun Bedeni ve Arzu

“Ve tümü, bütün sesler, bütün amaçlar, bütün özlemler, bütün çileler, bütün hazlar, bütün iyi, bütün kötü şeyler, tümü birden dünyayı oluşturmaktaydı. Tümü birden oluşumların ırmağı, tümü birden yaşamın müziğiydi. Ve Siddhartha dikkatle bu ırmağa, bu binlerce sesli şarkıya kulak verdi mi, salt acılara, salt gülmelere kulaklarını tıkayıp ruhuyla tek bir sese bağlanmadı da Ben’iyle bu ses içinde yitip gitmeyerek bütün sesleri işitti mi, bütünü, birliği duymaya çalıştı mı, binlerce sesin bütün şarkısının bir tek sözcükten oluştuğunu görüyordu, bu sözcük de Om’du, mükemmelliği”<sup>241</sup>.

<sup>241</sup> Hermann HESSE, **Siddhartha**, Çev. Kâmuran Şipal, 133.

Siddhartha'da ele alınan ve yüce bir amaç olarak ortaya çıkan çokluk bütünsel bir nitelik taşır. Ancak bu bütünsellik ayrıksı tekliklerden ve onların arzularından, seslerinden, özelemlerinden, çilelerinden oluşur. Bu bakımdan Hesse'in çokluk anlayışı, Negri ve Hardt'ın çokluk kavramıyla örtüşür.

Çokluğun niteliğine ve diğer insan yoğunluklarından hangi özellikleriyle ayrıldığına değinmiştik. Halk ve kitlelerden farklı olarak çokluk, özdeş olmadıkları halde ortak hareket edebilme, birlikte eyleyebilme yetisine sahip tekliklerden oluşur. "Aktif bir toplumsal özne" olarak kabul edilen çokluk, nasıl ve neyle hareket edecektir? Çokluğun nasıl bir bedeni ve bu bedenin ne gibi hareket olanakları bulunmaktadır?

17. ve 18. yy'da çokluk kavramının yerini cumhuriyet kavramı alır. Hobbes'cu bir anlayışla mülkiyeti koruyan bu kavram, Negri ve Hardt'a göre yoksul çoğunluğu dışlar. Halk birleşiktir ve yoksul çokluk paradoksal bir biçimde dışlandığı halde halkı ayakta tutmaktadır<sup>242</sup>. Bu yaklaşıma karşı Machiavelli, insanların özünde eşit olduğunu ifade eder, Spinoza da bu görüşü bedene uyarlar. Beden ona göre hem ihtiyaçların yeri hem de gerçek anlamda kapasitesi bilinmeyen bir güç kaynağıdır<sup>243</sup>. Nihayet Marx, yoksulun başkaldırı gücünün toplumun merkezinde durduğunu açıklar. Böylece mutlak yoksulluk, ucu her olasılığa açık, akışkan bir durum haline gelir. Yoksullar, kapitalist dünya tarafından değer görmeseler de sürekli bir üretim halindedirler. Burada söz edilen üretim, her türlü insan etkinliğidir. Yalnızca bir ürün, artı değer, emek üretmenin ötesinde Sara Ahmed'e göre duyguların da üretimde yeri vardır. Ahmed, arzuların da üretime dahil olabileceğini, bu nedenle göçmenlerin, çalışma izinleri olmasa da, maddi üretime katılamasalar da topluma kültürel zenginlik kattıklarını, yeni bir yaşam kurma arzusu, canlılık ve umut duygularından kaynaklanan bir gayri maddi üretimde bulduklarını söyler. Bu üretim, bir potansiyele, yani geleceğe yapılan bir yatırıma dayanır.

<sup>242</sup> Michael HARDT, Antonio NEGRI, **Ortak Zenginlik**, Çev. Eflâ-Barış Yıldırım, 65.

<sup>243</sup> A. g. k., 66.

Çokkültürlülük içindeki bu ulusal yatırım paradoksu, ulusun ideal olarak korunması, Ahmed'in de ifade ettiği gibi<sup>244</sup> farklılığın narsizmi beslemesi tehlikesi olarak karşımıza çıkabilir. Bu durumda farklılık korunur, hatta yüceltilir, ortak bir nokta haline gelir. Ortak olan, müşterek, estetik bir yüce olarak<sup>245</sup> ortaya çıktığında çoklukların potansiyelleri beklenmedik bir biçimde tetiklenebilir. Negri'nin belirttiği gibi<sup>246</sup> sanat bütün bir topluma biyopolitik olarak ait olduğundan ortak payda, tekillikleri harekete geçirebilir ve dolaylı olarak çokluğa katkı sunar. Çokluk ile "uğraşan" tekillikler onun dilini, ilişkilerini geliştirir. Ellen Gallagher'ın 2004 tarihli *Exelento* aldı işinde, plastisinle yapılan peruklar ile ırksal kimlik, ayrışma, tektipleştirmeyi eleştirir. Sözlü dilin özelliklerini kullanmak için yinelemelerden yararlanır<sup>247</sup>.



**Resim 85:** Ellen Gallagher, "Exelento", 243,84x487,68 cm., ink, paper, plasticine and resin on canvas, 2004, The Broad, Los Angeles.

<sup>244</sup> Bkz. (96), AHMED, 174.

<sup>245</sup> Negri ANTONIO, *Art and Multitude, Nine Letters on Art*, 123.

<sup>246</sup> A. g. k., 97-98.

<sup>247</sup> Bkz. (56), WILSON, 152.

### 5.3.1. Bedenin Niteliği

Ranci re, “estetiği sanatsal radikallik ile siyasal radikallik arasındaki potansiyel ittifakın yeri olarak görür”<sup>248</sup>. Sanatın, bir aygıt olarak farklı görünürlükleri belirlediğini savunur, başka bir deyişle tüm sistem müdahalelerine rağmen nelerin görünür ve nelerin görünmez olacağını şekillendirebileceğini söyler. “Bedenler, imgeler, mekânlar ve zamanlar arasındaki ilişkilerin yeniden dağıtıldığı bir yerin işgal edilme tarzı olarak d ş n len ve uygulanan tek bir sanata yöneliş”ten<sup>249</sup> söz eder.

Örneğin Courbet’in resimlerinde toplumun çeşitli kesimlerinin pratikleri yansıtılır. Temsil edilen bu pratikler salt burjuva sınıfına ait değillerdir.



**Resim 86:** Gustave Courbet, “Bonjour, Monsieur Courbet”, 132x150,5 cm., oil on canvas, 1854, Fabre Museum, Montpellier.

<sup>248</sup> Bkz. (195), KURYEL, FIRAT, 15. (Kuryel ve Fırat’ın sunuş yazısından)

<sup>249</sup> Bkz. (8), RANCI RE, 26-27.

“Sanat pratiğini ortak olanla ilgili soruna bağlayan da, duyulur deneyimin sıradan formlarının askıya alındığı bir zaman-mekânın hem maddî hem de simgesel olarak kurulmasıdır. Sanatı siyasal kılan temel unsur, dünyanın düzenine dair aktardığı mesajlar ve duygular değildir. Toplumun yapılarını, toplumsal grupların çatışmalarını ve kimliklerini temsil etme tarzı da değildir. Tam da bu işlevlerle arasına koyduğu mesafe, tesis ettiği zaman ve mekân, bu zamanı şekillendirme ve bu mekânı doldurma tarzı, sanatı siyasal kılar”<sup>250</sup>.

Çokluk imgelerinde de bir görünürlük tuzağı bulunur. Koro ve tiyatro gibi büyük paylaşım formları, bir yandan çokluğu görünür kılarken, diğer yandan belli ilişkileri yeniden sergilemekte, ortak sözleri yeniden üretmektedir. Burada bedenlerin nasıl davranacağı, konumları, yakınlık-uzaklıkları önceden belirlidir. Rancière, sistematize edilmiş hareket olarak, Laban’ın bedenleri özgür kılmak için geliştirdiği hareket notasyonunun, sonradan Nazi gösterilerinin modeli olmakla sonuçlanan yazgısını örnek gösterir. 21. yy’da ise küresel kamuoyunun kendini görünür kılma olanaklarının sosyal medya ile artması, teknolojik gelişmelerle elde edilen görüntülerin çeşitlenmesi, performatif çoklukların artması ile sistematize edilmemiş çokluklar görünür hale gelmiştir. Performansın gücü ve tekilliklerin önemi, son derece akışkan formlarla ifade edilmeye çalışılmıştır. Fluxus, Process Art, Performans gibi yeni biçimler öne çıkmıştır.

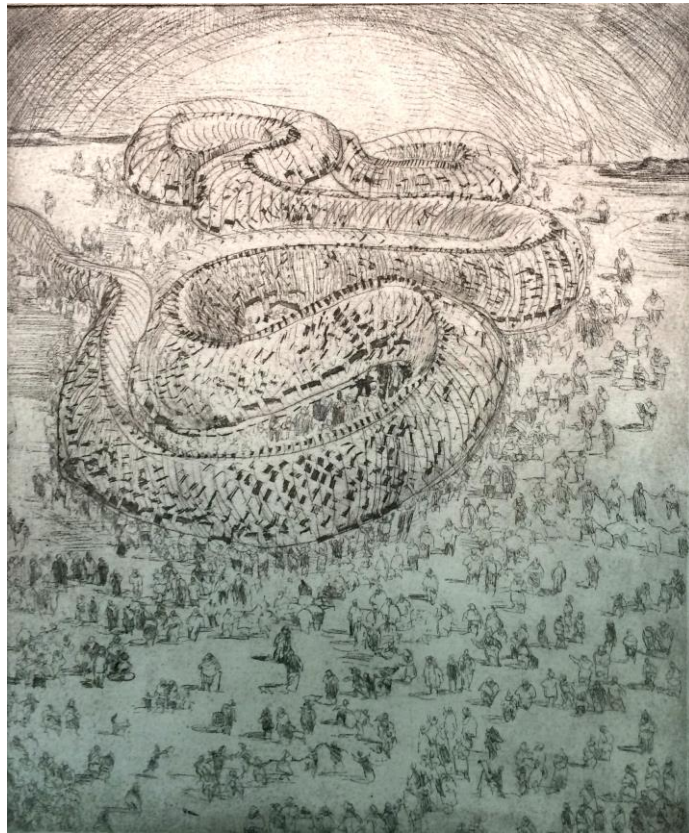
Beden ile estetiği ilişkilendiren bu tartışma, duyumsayan ve hareket eden beden niteliği üzerine düşünmek için bir başlangıç noktasıdır. Duygular genellikle kişileri tesir altına alan, rasyonalitenin önüne geçen şeyler olarak tarif edilir<sup>251</sup>. Halbuki duygular bedenlerin içinde bulunan değil, bedenlerin arasında dolaşan, ötekilerle ilişkileri belirleyen, eylemleri doğuran, eylemlerle ve eylemlerin tekrarlarıyla bedeni şekillendiren şeylerdir. Daha önce de belirtildiği gibi içten dışa ve dıştan içe duygu aktarımı söz konusu olabilir. Duygular beden yüzeyindedir; ürperti, titreme, tikslenme, hoşlanma gibi, temas dolayısıyla hissettiğimiz bir ara yüzün durumlarıdır. Ahmed bize bulaşma anlamına gelen *contagion* sözcüğünün

<sup>250</sup> A. g. k., 27.

<sup>251</sup> Bkz. (96), AHMED, 11.



kökünün Latince temas anlamına gelen *contact*'tan geldiğini hatırlatır ve kişiden kişiye geçen şeyin duygunun kendisi olduğunu söyler. Ortak hissiyat, tam olarak aynı şeyi hissetmek olmasa da ortak alanda aynı duygu nesnelерinin dolaşımında olduğunu gösterir. "Duygular sadece aramızda hareket etmese de sonuçta hareket halindedir. 'Emotion' ('duygu') kelimesinin Latince 'hareket etmek, dışarı çıkmak' anlamındaki *emovere* kelimesinden türediğini unutmamalıyız"<sup>252</sup>.



**Resim 87:** Derya Ülker, "Sistem", 24,5x20 cm., gravür, 2015.

Bedenler yan yana geldiklerinde sadece durmaz veya hareket etmez, aynı zamanda duygu alışverişi de yaparlar. Dokunulma korkusu ile ifade edilegelmiş kalabalıkları, dokunma korkusu ile ifade edilen başka bir varlık olan yılanla özdeşleştiren *Sistem* adlı baskı resim, bir arada olmanın getirdiği tedirginliğini ve

<sup>252</sup> A. g. k., 21.

tekillen fark etmeseler de sürekli yeniden ürettikleri sistemi görselleştirir. Ahmed, "duygular yoluyla ya da nesne ve ötekilere karşılık verme şeklimiz yoluyla sınırlar ve yüzeyler[in] meydana gel[diğini]" söyler<sup>253</sup>. Bununla, sosyal olanı inşa eden nesne olarak, bir sonuç nesnesi olarak duyguyu kastettiğini özellikle belirtir. Bir biçimin dokunularak şekillendirilmesi gibi temas yoluyla kamusal ve bireysel alanların sınırlarının, yüzeylerinin oluştuğunu söyleyen Ahmed'in görüşlerine paralel olarak Butler, "dünyayı maddeleştiren ve 'sınır, sabitlik ve yüzey'leri üreten şey normların tekrarıdır"<sup>254</sup> der. Ahmed'in görüşlerinin üzerine Butler'ın eklediği kavram performatifliktir. Duygu, beden aracılığıyla iletilebilen, içten dışa ve dıştan içe doğru gidebilen bir şey olduğuna göre bedenleri toplu olarak etkileme kapasitesine sahiptir. Bu yönüyle duygu, sosyal bir fenomen olarak bedenleri birleştirebilir, ayırabilir, onların hareket etmelerine sebep olabilir. Varılan bu sonuç, henüz biçimlenmemiş bir güç olarak çoklukların potansiyellerinin kaynağı olarak beden ve duygunun önemini ortaya koyar.

### 5.3.2. Bedenin Potansiyeli ve Performatifliği

Bedenin potansiyeli dendiğinde, bedenin içinde bir özellik olarak bulunan ve belli koşullarda açığa çıkan bir kapasiteden söz edilmemektedir. Ahmed'e göre beden potansiyeli, bireysel bedeninin sahip olduğu kapasite değil, bir bedenin başka bedenlere nasıl tesir ettiğiyle ilgili bir kavramdır. Ahmed, Deleuze'ün 'belirli bir temas, düzenleme ya da kombinasyon içinde bir bedenin ya da aklın neler yapabileceğini önceden bilemezsiniz' sözünü aktararak bu potansiyelin çok boyutluluğunu vurgular<sup>255</sup>. Bedenler arası potansiyel, onun "bulaşma" gücü, bu gücün öngörülemezliği, çoklukların tehdit edici görülmesinin sebeplerindedir.

---

<sup>253</sup> A. g. k., 20.

<sup>254</sup> A. g. k., 22.

<sup>255</sup> A. g. k., 229.

Çoklukların potansiyelleri yapıcı olmaktan çok yıkıcı görülmüştür. Kontrolsüz ve düzensiz hareket sergileyen çokluklar, aklın yerine anlık içgüdülerin, paniğin ve bunun gibi şiddetli ve bulaşıcı duyguların mecrası olarak düşünülmüştür. Tüm bunlar çoklukların ağısı bir öznenen çok bir nesne olarak algılanmalarına sebep olmuştur. Grup diye adlandırılan insan yoğunlukları, kamusal alanları kendilerine mal ederek belli taleplerle arz-ı endam etmeye başladıklarında, temsil edilen irade siyasi gövdeden çokluğun bedenine geçtiğinde, çokluklara ilişkin önyargıların, klişeleşmiş kabullerin tartışılması gündeme gelir.

Çokluklar kimdir? Çağın kalabalıklarının içinde düşünürlerle, yazarlarla, sanatçılarla karşılaşabiliriz; onların yazdıklarını, düşündüklerini, kayıtlardan, belgelerden yıllar sonra bulabiliriz. Ancak bir çokluğun o anki atmosferini anlayabilir, iç içe geçen arzuların oluştuğu yapıyı kavrayabilir miyiz? Çoklukların o anki, o meydandaki halleriyle resmini yapabilir miyiz?

Eugene Delacroix'nın ünlü *Halka Yol Gösteren Özgürlük* adlı tablosunda, Marianne, özgürlüğün ruhu olarak temsil edilir ve bir işçi ile bir burjuvayı barikatı aşmak için teşvik eder. İşçi ve burjuva, egemen gücün üstünde "ideal" olarak insanların iki farklı yarısını, iki kardeşi temsil eder. Sınıfsal değil, her insanı temsil eden bir anlayışın, ulusların kurulması için atılan bu tarihi adım, resimde içerdiği duygu yoğunluğu ile görülür. Renkler birleştirici bir işlevdedir. Bu kalabalık imgesi, tarihsel incelemeden daha derinde yatan hissi izleyiciye iletmektedir. Jonsson, Fransız Devrimi'nin Sansculottizm hareketini gerçekleştiren insanların o gün nasıl görüldüğünü anlatır. Kendi tarihlerini yazan, hikâyelerinde ana karakter olan bu insanlar, ideolojik itkilerle hareket ederler. Devrim, bu duygusal yoğunluk içinde insanüstü yaratıklar arasında bir mücadele gibi yansıtılır. Egemenler, kontrol edilemeyen, ölçülemeyen, durdurulamayan, kural tanımayan kalabalıkları çok başlı dev, ejderha gibi üstün güce sahip canavarlara benzetirler. Bu benzetme, onlara karşı uygulanan şiddeti meşru gösterir. Toplumsal hiyerarşinin tek alternatifi anarşiyemişçesine bir korku, çağın düşünürleri tarafından dile getirilir. Bu görüşlerin

ağırlık kazanmasıyla çoklukların insanlardan oluştuğu unutulmuş, onların hakları hiçe sayılmış olur. Çokluklarda anarşi yerine yeni bir toplumun kurulması umudunu görebilmek zaman alacaktır.

Performatif, *perform* (ifa etmek) ile *action* (eylem) kelimelerinin bağlanmasıyla oluşur<sup>256</sup>. Performatif olan, Butler'a göre sadece var olanı adlandırmaz, aynı zamanda onu geleceğe doğru üretmeye yarar. Performatifliğin zaman boyutu, geleceğin inşası üzerindeki etkisi kadar geçmişi tekrar edip, otoritesini oradan kurmasıyla da önemlidir. Performatif olan yenilenebilir, tekrar edilebilir hatta o zaman daha başarılı olur; çünkü bir daha gerçekleşme ihtimalini defalarca kanıtlamıştır.

Görsel alanda tekrar ve ritimle ortaya çıkan hareketten yukarıda söz edilmişti. Bu bölümde ise tekrarın performatif niteliği sayesinde öznedey meydana getirdiği değişiklik öne çıkıyor. Tekrarlara bakarak toplumu ve onun yaşadığı çağı anlamak mümkün oluyor. Levine'in belirttiği gibi "toplumsal ritimlerin heterojenliği ve dayanıklılığı bizi yeni bir tür sosyokültürel incelemeye davet ediyor ve bizden toplumsal manzarayı zamanda ileriye ve geriye doğru yayılan, çarpışan ritimlerle karakterize edilmiş olarak yeniden hayal etmemizi istiyor"<sup>257</sup>.

Performatifin doğasına ilişkin saptamaları detaylı olarak Judith Butler ve Athena Athanasiou'nun *Mülksüzleşme Siyasaldaki Performatif* adıyla Türkçe'ye çevrilen kitaplarındaki söyleşilerinde bulmak mümkün. Athanasiou, "siyasaldaki performatifin bütün meselesi budur: Normla olan mücadelenin kendisinin, karşı koymaya çalıştığı şeye dahil olması" der<sup>258</sup>. Normun yerleşik anlamı performatif olan yoluyla nasıl değişikliğe uğrar? Bir norm her zaman geçmişin tortusunu taşır mı? Bunlar daha çok siyasetin incelediği sorular. Ancak çokluğun performatifliğini,

<sup>256</sup> A. g. k., 145.

<sup>257</sup> Bkz. (2), LEVINE, 83.

<sup>258</sup> Judith BUTLER, Athena ATHANASIOU, *Mülksüzleşme Siyasaldaki Performatif*, Çev. Başak Ertür, 117.

kamusal mekânlarda toplanmalarını, toplumsal hareket pratiklerini ve bedenlerin bu hallerinin imgelerini kavrayabilmek için bu sorular üzerinde düşünmek gerekiyor. Böylece çoklukların performatifliğinin nasıl temsil edilebileceği, bu temsillerin egemen çokluk temsillerine nasıl alternatifler sunacağı keşfedilebilir.

Athanasiou, çokluğun performatifliğinden söz ederken “kalabalıkların agonistik bedenlerarasılığı ve şenlikliliği” diyor<sup>259</sup>. Şenlik sözcüğünün yazarın kastettiği *conviviality* kavramını tam karşılamadığını düşünen çeviren Başak Ertür notunda bu kelimelerin köklerini inceliyor. Birlikte yaşamak ancak dostane, canlı, eğlenceli yaşamak anlamındaki bu kelime, Türkçe’ye “şenlik” olarak Farsça’dan geçiyor. Şen ise meskûn, memur, abad yani, yerleşik, ikamet eden, kalabalık olan anlamlarına geliyor.

Toplumsal bir hareket ile duygulanmak, yani çoklukların hareketinin kaynağı olarak beden ve duygu meselesi, bir yoğunluk içerisinde, kolektif hareket ile hislerin, idrakın sınırlarının zorlanması, böylece normatif iktidar ilişkilerinin sorgulanması sonucunu doğurur mu? Somutlaştırırsak kapılmış olmak, adanmış olmak, motive olmak, bu yoğunluğun içerisinde hem cesareti ve haklılık duygusunu hem de yaralanma, şiddet görme ihtimalini artırabilir. Toplanmak ve yürümek, bedensel bir yorgunluk yaratır, ancak toplu yürüyüş bir mutluluğa da yol açabilir. Athanasiou’nun deyişiyle<sup>260</sup> “nefes almak” için, en temel yaşam hakları için toplanan sivil insanlara boğucu biber gazının atılması, bedensel ihtiyaçlar ile sistemin ihtiyaçlarının ve yöntemlerinin çelişmesini göstermesi bakımından ilginçtir. Öfke gibi duyguların kontrol edilmesi gerektiğinin sürekli vurgulandığı, tutku gibi duyguların kontrol edilememesinin dişilik veya ilkelikle ilişkilendirildiği, kendini bilmeyen ve ifade edemeyen “güruhların” sokaklarda irrasyonel davranışlar gösterdiğinin söylendiği bir ortam, tüm bu hareketleri görmezden gelen, onları siyasal olarak değersizleştiren bir ortamdır. Medeni olanın normalleştirme isteği, barbar olanı belli normlara uydurmakla

<sup>259</sup> A. g. k., 185.

<sup>260</sup> A. g. k., 187.

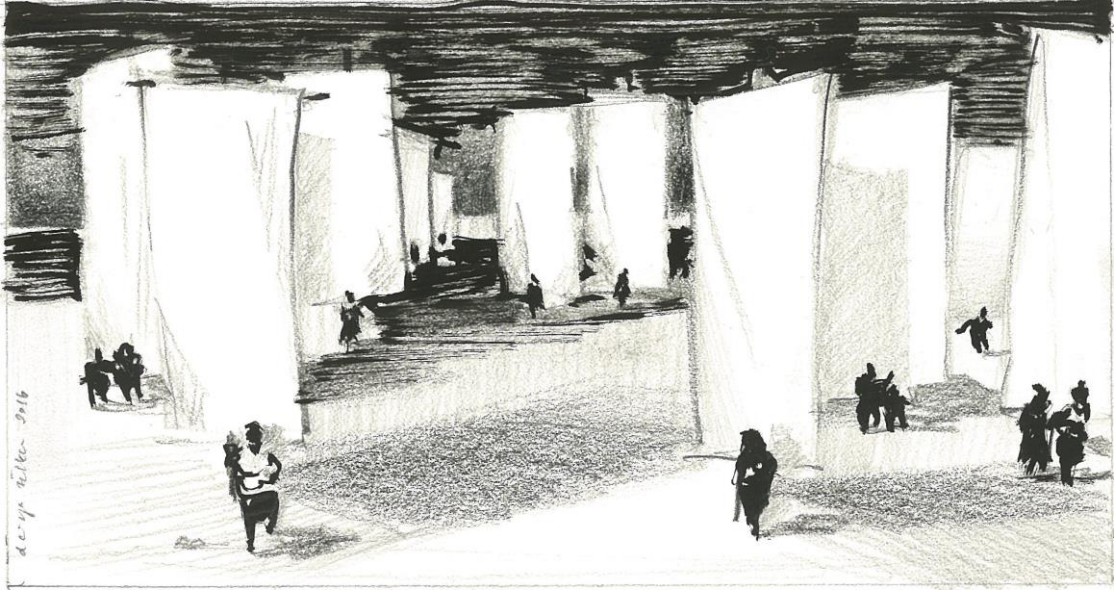
ilgilidir. Hukuken veya siyaseten karşılık bulamayan öfke, yılgınlık, çaresizlik, geleceğe dair umut taşımama, endişe, borç ödeyerek tükenme gibi duygular, normatif alanda değil, yaşam alanlarında görülebilir. Bunların görünür olmasını sağlayan çokluğun bedenine ve yaşadığı mekâna tekillik ve çokluk olarak sahip çıktığı toplanma anlarıdır. Bedenin performatifliği, bu meselenin düğümlendiği yerdir. Bir araya gelmiş bedenler, hareketin sınırını da belirler.

Çokluğun gücünü ve potansiyelini gören ilk kişi, Negri ve Hardt'a göre Spinoza'dır. Çokluğun elementi, toplumsal varlığın gücüdür. "Spinoza bize, postmodernlikte, etin bu canavarı başkalaşımını nasıl bir tehdit olarak değil bir olanak olarak, yani alternatif bir toplum yaratma olanağı olarak göreceğimizi gösterir" demektedirler<sup>261</sup>. Spinoza, birçok düşünürden farklı olarak çokluğu bir tehdit değil bir olanak olarak algılar.

2013 yılında dünyada yaşanan gelişmeler karşısında Butler ve Athanasiou'nun değindiği bu olanaklar, Ahmed'in 2015'te vurguladığı gibi sosyal medya ile çoğalır ve çeşitlenir. Kitlelerle ilgili çalışmalar, onları sokakta fiziksel olarak bir arada olan bedenler olarak kabul etme eğilimi yüzünden bu gelişmelerin gerisinde kalır. Kitle iletişim teknolojileri tek kaynaktan yayılarak ve kitleleri hedef alarak başarıya ulaşmaya çalışmıştır. Oysa fiziksel yakınlık olmaksızın birlikte hissetmeye ve eylemeye olanak tanıyan sosyal medya ya da diğer iletişim teknolojileri yoluyla, rizomatik çokluklar gibi yepyeni çokluklar ortaya çıkar. Bu çokluklar, arzu sahibi tekilliklerden oluşur, her birinin bedenleri ve hareket tarzlarıyla kendi ifade araçları vardır. *Flamalar* bu düşüncenin görselidir.

---

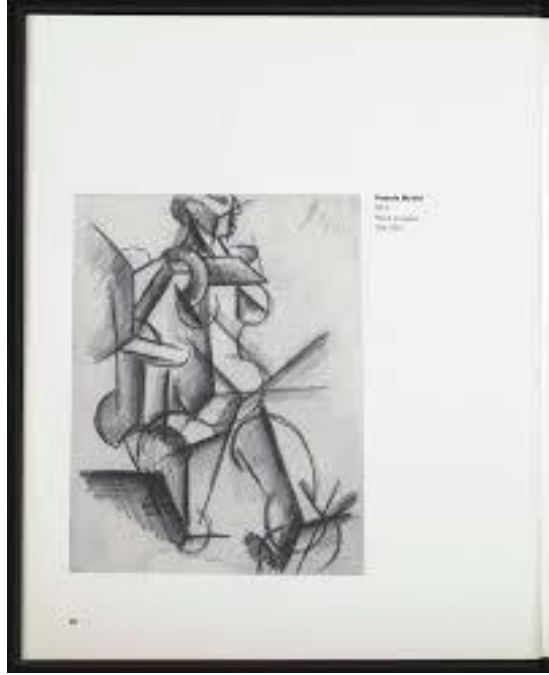
<sup>261</sup> Bkz. (44), HARDT, NEGRI, 212.



**Resim 88:** Derya Ülker, “Flamalar”, 10x19cm., kağıt üzerine keçeli ve kurşun kalem ile desen, 2016

Kitleler çağında bedeni, bir makine gibi ele alma eğilimi hakimdir. Makine estetiği düşüncesi, Rus konstrüktivistleri gibi pek çok sanatçıyı etkilemiştir. Beden anlayışını ve bedenlerin bir araya gelerek yaptıkları hareketlerde bir değişime sebep olan makine estetiği, Ali Artun’un yorumuyla sanatçıyı da işlevsizleştirmiş, onun işlevini makineye devretmiştir<sup>262</sup>. Ivan Kluin gibi bir çok konstrüktivist, bedenlerin makineleşmesinden etkilenmişlerdir. İşlevini makineye devreden sanatçı, işlevini makineye devreden insanla birlikte ortaya çıkar.

<sup>262</sup> Bkz. (197), ARTUN, 118.



**Resim 89:** İvan Kluin, “Female Model”, 26,67x21,59 cm., pencil on paper, 1914, The Museum of Modern Art, New York.

“Bir çağın tarihsel süreçte tuttuğu yer, o çağın kendi kendisi hakkındaki yargılardan ziyade yalın ve yüzeysel dışavurumlarının analiziyle daha isabetle belirlenebilir. Belli bir dönemin eğilimlerinin ifadesi olan bu yargılar, çağın bütününe ilişkin yeterince makul kanıtlar sunmaz. Yüzeysel dışavurumlar ise doğaları gereği bilinçsiz olduğu için mevcut durumun esas anlamına dolaysızca ulaşmayı sağlar. Diğer taraftan, bu dışavurumların yorumlanması mevcut durumun kavranmasına bağlıdır. Bir çağın esas anlamı ile yüzeysel dışavurumları karşılıklı olarak birbirini aydınlatır”<sup>263</sup>.

Kracauer’ın işaret ettiği bu estetik, kitle süsüdür. Kitle, süsün taşıyıcısıdır ve süs kendisi bir amaçtır. Bu figürler eğer normal bir topluluktaki insanlardan oluşsalardı, yer yer birbirlerinden ayrılır, diğer figürler ile bu kadar matematiksel bir ilişki içinde olmazlardı, yapıları belli geometrik biçimlere indirgenemezdi, son derece çeşitli ve renkli kompozisyonlar oluşturabilirlerdi. Oysa burada kendine ait bir ruhu olmayan, bir desenin oluşturulmasında bir yapı taşından başka hiçbir şey olmayan, sadece sayısal olarak bir anlam ifade eden insanlardan oluşan bir kitle görülür.

<sup>263</sup> Siegfried KRACAUER, **Kitle Süsü**, Çev. Orhan Kılıç Kracauer, 49.



Öznenen bağımsız ele alınan beden parçalarının matematiksel tekrarından alınan estetik haz, eğlence sektörüne ve resmi geçit gibi egemenlik gösterilerine yansır. Stadyumlarda yapılan kutlamalarda oluşturulan dev desenlerin içinde bir birim olarak işlev gören beden, sahnenin bütünü hakkında bilgi sahibi olmadığı için, çok küçük olduğunun bilincindedir; Fordist üretimdeki işçi ile aynı sürece tabidir. Toplumsal beden, askeri beden gibi disipline edilmektedir. Denebilir ki geçmekte olan geometrik beden, çokluğun bedeni değil, çokluk üzerinde bir egemenin biçim verdiği iktidarın bedenidir. Paralel çizgilerin, eşit aralıkların, düzenli tekrar eden renklerin bu deseni görünür kılmaktan başka bir amacı yoktur. Gözlemleyen ise panoptik bir göz, tepeden bakan, hava fotoğrafını çeken bir üst göz sayesinde yine onun bakış açısından başka bir yerden bakamayan öznelerdir.

Bu görsel, Taylorist balenin, Folies Bergère 1923 Londra temsilinde beden anlayışını, dansçıların hareketlerini, bedenlerin birbirlerine kilitlenerek makine parçaları gibi nasıl hareket ettiklerini gösterir.



**Resim 90:** Taylorist Bale: Folies Bergère'in Londra Temsili, 1923.

Bu sistem, farklılıklara olumlu bakamaz. Doğaya aykırı olan tarafı budur. Kitle süsünün yapısının mevcut durumun yapısını yansıttığını söyleyen Kracauer, “kapitalist üretim süreci, ilkesi saf doğadan çıkmadığı için, kendisine hem araç olacak hem de karşı koyacak doğal organizmaların zorunlu olarak yok eder” der<sup>264</sup>. Ona göre insanın makinelere hizmet edebilmesi için kitlenin bir parçası olması, biçimsel tüm farklılıklara kayıtsız kalan bir sistem karşısında dünyanın herhangi bir yerinde yaşayıp çalışabilecek işçi kitlelerinin bir parçası olabilmesi için bu “ayak uydurma” sınavını geçirmesi gerekir. “Kitle süsü gibi, kapitalist üretim süreci de kendi kendinin amacıdır”<sup>265</sup>. Sınırsız kâr uğruna üreten, değerini kendisi için üretmeyen, sınırsız büyüme hedefleyen bir düzenin rasyonalitesinin estetik refleksi budur.



**Resim 91:** Erdal İnci, “Stumblers”, video, 2015.

Erdal İnci'nin kendini aktararak tekrar eden figürlerinde döngüsel bir hareket görülür. Videolar da *loop*'lar halinde tekrar eder. Burada mekân-zaman kurgusu sentetik kübizmdeki gibi yeniden tasarlanarak bireyin mecazî olarak parçalanmasından kaynaklanan bir kitle süsü elde edilir.

<sup>264</sup> A. g. k., 51.

<sup>265</sup> A. g. k., 51.

İçerikten yoksun soyutlamalar ve endüstriyel tekrar içinde insanın yok olması geriye sadece bacakların, kolların, toplumu oluşturan parçaların kalması, kitle süsünün yanında Andy Warhol'un fabrikasyon üretimlerindeki tekrar meselesi ve Duchamp'ın hazır-nesnelere sanat ürünüyle sanayi ürünü arasında kurduğu gerilimli ilişkiyi de açıklar. Bugün ise maaşlı bir işe dahi sahip olamayan, beden ve zihin olarak farklı işlerde, uzmanlaşmadan, farklı işlevler arasında parçalanarak esnek ve güvencesiz çalışmak zorunda kalan, gelecekte bir emeklilik dahi umamayan çalışanlar ağı dünyayı sarmıştır. Bu insanlar tam olarak ne yaptıklarını bilememektedirler, iş gücü talebine göre göç yoluyla hareket etmektedirler.

### 5.3.3. Bedenin Kontrolü

Olanakların sahası olan çoklukların bedeni tehdit olarak görülmüş ve her zaman kontrol edilmek istenmiştir. İnsanın bedeninin parçalarından öte her hareketi, jesti üzerinde denetim öngören, işlevselleştirici bir disiplin ve iktidar kurmaya çalışan Fordizm, bu kontrolün en görünür yüzlerinden biridir. Belirlenmiş aktiviteler tüm hayatı içerir. Boş vakitlerin özgürlük anlamına geldiği düşünülmemelidir. Boş zaman, çalışmanın ve çalışan insanların toplumsal hayatlarının bir parçasıdır. İşlevden kurtuluyor gibi göründükleri bu anlarda gerçekleştirecekleri etkinlikler, gidecekleri güzergâhlar önceden belirlenmiştir. Kültür endüstrisi bu zamanın üzerinde yoğunlaşır, onu yönetmeye uğraşır. İşçi bedenini oluşturan hareket, işçinin yalnızca çalışması değil, sigara içip keyif yapabilmesi, mola verebilmesidir. Anlık bir boşta kalma, kullanılmakta olan bedenin bir an için işlevini yitirip boşa düşmesi, bedenin altüst olması, duygularını fark etmesi, işçi bedenini kuran şeydir. Bu yakalanma anı, eski işçi imgelerinden, çalışmaya, ilerlemeye inançla makineleşen insanın görüntüsünden daha gerçektir.

Mekanik ve sürekli olarak çalışan, kendi bedenine yabancılaşan, toplumdan uzaklaşan, yaratıcılığını kaybeden insan, tepki olarak işlevsizliği, aylaklığı dener.

Böylece *flâneur* kavramı ortaya çıkar. Bauman, *Akışkan Modernite*'de modern toplumdaki yeni bir kesintisiz hareketlilik kültürü olarak aylak ve turist hareketini inceler. Bauman'a göre "zemin bu insanların altından sık sık çekilmekte" ve onlar bir yaşam kurabilmek için müşterek mekânları yaratmaktadırlar. Turist, kitle kültürünün bir kahramanıdır, seyahat özgürlüğünü kullanır, kitle turizmi içinde kendi deneyimini satın alır. Aylak ise koşulların zorlamasıyla hareket halindedir, bazen işsiz, güvencesiz veya evsizdir, bazen daha düzenli bir hayat arayışındadır, topluma ait değildir. Kamusal alan onu dışlasa da müşterek mekânın icadında pay sahibidir<sup>266</sup>.



**Resim 92:** George Wesley Bellows, "Business Men's Class", 40,6x60,2 cm., lithograph on wove paper, Brooklyn Museum, Brooklyn.

Daha önce çalışma ve üretimin sadece maddi çıktılarla hesaplanamayacağını, göçmenlerin çalışmaları da arzu üretimine katkıda buldukları belirtilmişti. Meydandaki insanlar hem üretir hem de yaratırlar. Paolo Virno bu yeni durumu iş ile eylem arasındaki ayrım çizgisinin kaybolmasıyla ve emeği diğer insan etkinliklerinden ayıran herhangi bir şeyin kalmamasıyla açıklar. Heidegger'in "gevezelik eden ve kendini meraka kaptıran" insanın çalışmayacağı, "aylak" olacağı, dünya-atölyesini, dünya-gösterisine dönüştüreceği savına karşı Virno, "boş konuşmanın ve merakın,

<sup>266</sup> Bkz. (213), STAVRIDES, 225.

emeğin dışındaki boş zaman ve dinlenme alanlarıyla sınırlı kaldığı doğru mudur?” diye sormamız gerektiğini söyler<sup>267</sup>. Bedenin kontrolü ile ilgili bu iki yaklaşım, Dionysos ve Apollon ile temsil edilen iki kutup arasındaki gerilimi anımsatır. Çocukluklarla kurulmak istenen düzenin muhatabı, onu kendi arzularıyla esnetmek isteyen tekilliklerdir. Ranci re, Rousseau’nun “tiyatrodaki yalancı *mimesis*’in karşısına doğru *mimesis* (yani içsel ruhani ilkesiyle hareket eden, kendi birliğini terennüm eden eylem halindeki kent-devletin koreografisi)” sözünün, sanat politikasını istenmeyen bir noktaya sürüklediğini belirtir. Bütünsel ve koro yapısı ile sanat, topluluğun oluş tarzını eleştirmek bir yana, onu yeniden üretir hale gelir. Yine Ranci re’e göre, “20. yüzyılın ilk çeyreğinde eylem halindeki halkın korusu, yeni mekanik dünyanın fütürist ya da konstrüktivist senfonisi olarak ortaya çıkan bu formlar çok gerilerde” kalmıştır<sup>268</sup>. Toplulukları bütünleştirmek, onları sürüleştirmek, homojenleştirmek demektir. Sürü sözcüğü, birlikte yaşamayı, aynı hedeflere yönelmeyi, birlikte hareket edebilmeyi çağırır. “Almancada sürü karşılığı olan sözcük *Meute*’dur. Bu sözcük ortaçağ Latincesi’ndeki, hareket anlamına gelen *movita* sözcüğünden türemiştir. ... Eski Fransızcada *meute*’ün iki anlamı vardır: ‘İsyan ya da ayaklanma’ ve ‘av’. Bu anlamlarda insan unsuru hala ön plandadır ve sürü sözcüğü de burada kastedilen anlamı tam olarak vermektedir”<sup>269</sup>. Sürü esas olarak bir eylem birimidir ve dışavurumları somuttur.

Birlikte eylemenin bütünsel yaklaşımdan başka alternatifleri var mıdır? Başka bir birlikte hareket etme modeli geliştirilebilir mi? Bu soru, bedenler üzerinden iktidarı kurgulayan biyopolitikanın da temel sorusudur. Beden üzerindeki iktidar gündelik hayatta görülebilir. Sıradan hareket ve sokaktaki günlük bedenlerle ilgilenen sanatçılardan George Segal, Allan Kaprow ve Yvonne Rainer, beden üzerindeki bu iktidarı sorunlaştırarak işler üretmişlerdir. Beden, diğer bedenlere ve günlük hayattaki ritme, organik bir işbölümüne benzetilen toplum hayatının akışına ve mekâna bağlıdır. Bu bağlılıklar, bireyin öğrenebilme, kültüre uyum sağlayabilme, diğer bireylerle birlikte değişebilme potansiyelini üretir. Maya Bartel’in aktardığı bir örnekte,

<sup>267</sup> Paolo VIRNO, *Çokluğun Grameri*, Çev. Volkan Kocagül, Münevver Çelik, 102.

<sup>268</sup> Bkz. (52), RANCI RE, 52.

<sup>269</sup> Bkz. (79), CANETTI, 105-106.

performans sanatçısı Allan Kaprow, yaptığı bir özel gösterimde katılımcılardan, çöp adamlar çizerek gösterdiği hareketleri yapmalarını istemiştir. Böylece performansçılara dönüşen izleyiciler, onun çizimlerindeki hareketleri hayata geçirmişlerdir; gündelik hayattan alınan basit hareketler, jestler, haller ve ilişkiler, ortak bir dile işaret edecek şekilde yeniden üretilmiştir<sup>270</sup>.

Bu performans bize bedenlerin üzerindeki kontrol ile ilgili bir şeyler söylemektedir. Kaprow, bir dil üretmiş ve izleyiciler bu “programa” uyarak onu performe etmişlerdir. Bartel’in aktardığı gibi Foucault, disiplinin sosyal davranışlara belli biçimler verdiğini söyler: hücrenel yani mekân ile biçimlenen, organik yani etkinlikleri kodlanabilen, genetik yani evrilen, bağımlı yani çeşitli güçlerden etkilenen bir yapıdadır. Bunlara göre ortaya koyduğu biçimlendirme teknikleri, resim yapmaya oldukça benzer: tablolar çizer, hareketleri öngörür, yeni alıştırmalar dener, güçleri ve bedenleri düzenleyebilmek için olasılıklara göre taktikler geliştirir<sup>271</sup>.

Artun, *İkinci Sürrealist Manifesto*’da “sisteme son vermeyi bir kere olsun düşlemeyen birinin hak ettiği yer o kalabalıktır” dendiğini anımsatır<sup>272</sup>. Bu cümlede, avangardın şiddete gösterdiği ilgi ve aynı zamanda kalabalıkları nasıl gördüğünün ipucu saklıdır. Yıkıcı olanı yapıcı kılan söylem, yıkımla temsili değil ontolojik bir ilişki kuran romantik estetiğin söylemidir. Bu söylem, *Fütürist Manifesto*’da (1909), *Ekspresyonist Manifesto*’da (1918) yenilenmiştir. Süprematistlerin sıfır noktası, Maleviç’in soyut yücesi, beyaz karesi, hiçlikten yani dünyanın sonundan söz etmektedir. Bunlar yaşamın iyiye gitmediğinin, yanlış bir yaşam olduğunun göstergeleridir<sup>273</sup>. Yanlış yaşamın doğru yaşanamayacağına ilişkin Adorno’nun saptaması bu noktalara dayanmaktadır.

<sup>270</sup> Bkz. (21), BARTEL, 11.

<sup>271</sup> Bkz. (21), BARTEL, 40.

<sup>272</sup> Bkz. (197), ARTUN, 116.

<sup>273</sup> A. g. k., 201.

Bu tavrın karşısında yer alan Romantizm ise nesne ile özne arasında yaratıcı bir ilişki tesis eder. Romantizm, geçmişte yaşananları hatırlatarak insanları eyleme geçirir. Tam da bu nedenle bu akımın kullandığı imgeler, sürekli kullanılan bir görsel arşiv olur.



**Resim 93:** Eric Drooker, “Music Vs. Police”, 2000.

1999-2003 yılları arasında küreselleşme karşıtı mücadelelerde bu hareketin ruhu ile örtüşen bazı imgeler kullanılmış, tabandan estetik bir müdahale ile sokaklara biçim vermiş, insanların aklında çağın diğer imgeleriyle birlikte yer etmiştir. Thompson, Eric Drooker’ın, 1980’lerde New York’un aşağı Doğu Yakası semtinde bir mahallede, siyasi hareketlerle ilgili kazıma tekniğiyle eserler üretmeye başladığını söyler<sup>274</sup>. 1999’da yükselen küreselleşme karşıtı hareketlerle eserleri ilişkilidir. Onun resimleri Thompson’ göre “popüler-bildik olan ile mucizevi olanın tuhaf bir karışımı”dır<sup>275</sup>. Eserlerde umutlu bir atmosfer vardır, bu zafer geçmişte mi kazanılmıştır, geleceğe mi aittir bilinmez; tarihsel ve mitsel bir hava sezilir.

<sup>274</sup> Bkz. (195) içinde, **Romantizmin Yankısı: Eylemci Sanat ve Burjuva Hayat Deneyiminin Sınırları**, A.K. THOMPSON, Cev. Elçin Gen, 161.

<sup>275</sup> A. g. k., 163.

Thompson'un da belirttiği gibi “zamansız ve yersiz nesne romantizmin alâmet-i farikasıdır”<sup>276</sup>. Goya'nın *Üç Mayıs 1808 Katliamı* (1814) başlıklı resminde görülen, bir an sonra idam edilecek olan insanları, beyaz giysilerini, teslim olarak havaya kalkmış açık ellerini ve yüzlerini aydınlatan fener ışığı, tablodaki karanlık yaşantıya tezattır; hiç sönmeyecek bir hayatı, haklılığı, aydınlığı çağırır. Thompson'a göre bu resme gönderme yapan Drooker'ın resmi, aynı ışığı, kompozisyonun sol tarafındaki bir grup eylemcinin üzerinde toplar; sağ tarafta ise polis korteji vardır. “Polislerin arkasında, eylemcilerin çıkardığı seslerin titreşimleriyle sallanan bir sıra bina yer alır”<sup>277</sup>. Ayrıca hoyrat müzik festivallerinde olduğu gibi eylemcilerin ellerinde müzik aletleri görülmektedir.

#### 5.3.4. Tekilliklerden Oluşan Çokluğun Hareketi

Bu noktaya dek değinilen tartışmaların temelinde aynı soru vardır: İnsan nedir? İnsan, belli ihtiyaçları dolayısıyla toplumsal bir varlıktır. Toplum, nüfus, ulus, halk, Batılı, Avrupalı, köylü, kentli, işçi, mülteci, medeni, ilkel ve benzeri tanımlarla kimin siyasi özne olacağına yönelik saptamalara göre belirlenmiştir. Jonsson, Alfredo Jaar'ın işlerinde görülen bu çerçeveleme sorununun, belgeselin içine alma, dışında bırakma kararıyla birlikte alınan bir temsil etme kararı olduğunu söyler. Temsil edilmek ya da edilmemek, böylece politikanın ve estetiğin kesiştiği bir nokta olur. Çerçeve, görsel olarak temsil edilecek alanı sınırlar, onun dışında kalan temsilden yoksun kalır ve bizim için anlamsızlaşır.

İnsana ilişkin tanımlar, çoklukları da niteler. Negri ve Hardt çokluk kavramının izlerini, felsefi bir kavram olarak 17. yy'a Baruch Spinoza'ya kadar sürerler. Spinoza'ya göre çokluk, bir arada yaşayabilen bir toplulukta demokrasi ile sağlanabilir. Hardt ve Negri, çokluk kavramını bir topluluğun oluşumu için gerekli

<sup>276</sup> A. g. k., 169.

<sup>277</sup> A. g. k., 165.



ortak payda, iletişim, deneyim, hayaller, yaşam biçimi, duygular, dil, emek, bakım gibi tüm unsurlarıyla birlikte, açık ve katılımlı bir ağ olarak düşünürler. Demek ki çokluk, bütünlenemez, bütünsel bir biçimin içinde toplanamaz. Oliver Ressler, temsili bayrakla ifade etmiş, *There is Not a Flag* adlı serisinde yer alan işleriyle bayrağın çoklukların ve çerçevenin dışında bırakılanların genişliğine yetmeyeceği düşüncesini görselleştirmiştir.



**Resim 94:** Oliver Ressler, “There Is Not A Flag”, LED ışık kutusu, 184,4 x 72,2 cm., 2014 Fotoğrafı sanatçı çekmiştir.

Çokluk, kendini bedenlerin ortak hareketi ile gösterir. Bedenler, gündelik hareketlerinin dışında, toplumsal dönüşümlerde ortaya çıktıklarında *demos* olarak işlev görürler. Göç hareketlerinde, doğal afetlerde, iltica ve grev hallerinde, yaşam koşullarını olumsuz etkileyecek yapıların karşısında dururken olduğu gibi bir arada hareket ederler. Çokluğun bedeni ne bir canavar ne de bir korodur; nasıl bir beden olabileceğine dair Spinoza bize bir fikir verir. Spinoza’ya göre “insan bedeni, her biri kendi başına karmaşık bir bileşim olan birbirinden farklı bireylerin bir bileşimidir”<sup>278</sup>

<sup>278</sup> Bkz. (44), HARDT, NEGRI, 208.

ve tek bir beden olarak hareket edebilir. Çokluk, bir beden olsa da çokluğunu kaybetmeyecek, hiyerarşik organlara sahip bir bütün olmayacaktır.

Çokluğun, geleneksel olarak kategorilendirilemeyen bedeni, queer, kaotik, biçimsiz olarak nitelendirilebilir. Ayrıca taşıdığı yüksek potansiyel, bu bedenin tehlikeli bir canavar gibi görünmesine yol açabilir. Negri ve Hardt, 17. ve 18. yüzyıllardaki İngiliz kolonyal güçlerinin, denizcilerin ve kölelerin isyan dalgalarından söz ederken Herkülüs'in karşısındaki çok başlı Hydra canavarına gönderme yaptığını söylerler<sup>279</sup>.

Deleuze ve Guattari'nin organsız bedenden söz ederken onu sallanan bir yapıya benzettiğine değinilmişti. Bu yapı, bütünleşmemiş ama kopamamış, bağlı ama kendi başına da hareket edebilen bir yapıdır. Dolayısıyla her zaman umulmayan bir eylemde bulunma potansiyeline sahiptir; tekinsizdir. Bu yapıdan daha bilinmez olan diğer bir örnek rizomatik yapıdır. Onun bedenini hayal etmek dahi güçtür. Merkezi ve hiyerarşik ağaç yapısı ile yaygın olarak üreyen, ağ ilişkileri ve heterojenlik prensiplerine dayanan rizomu karşılaştırarak, organik bütünlüğe referans vermeyecek yeni bir düşünce modeli arayan Deleuze, bu ağ yapısı içinde nokta ve konumların değil, çizgilerin geçerli dil olduğunu söyler. Rizom, temsil mantığını baş aşağı çeviren, ayrılık değil yakınlık esasına dayanan, muadillik değil birlikte yaşamak ilişkisine yönelik, böylece hiçbirini diğerlerinden soyutlanamayan elemanlardan oluşan, hiyerarşi değil birleşim, eklemleme yoluyla işleyen bir sistemdir<sup>280</sup>. Organsız beden, yaşanamaz ve asla durmayan bir arzunun gücüne gönderme yapar. Deleuze "arzulayan makinenin ancak bozularak işlediğini" açıklar<sup>281</sup>.

Çokluğun bedeni, geleneksel bedenleri aşan bir biçimde üretim yapar, ancak bu güç kaotik değildir, toplumsal düzensizliğe yol açmaz. Ortak paydanın üretimi tam

<sup>279</sup> A. g. k., 232.

<sup>280</sup> John MARKS, **Modern European Thinkers, Gilles Deleuze, Vitalism and Multiplicity**, 45-46.

<sup>281</sup> François ZOURABICHVILI, **Deleuze Sözlüğü**, 136.

tersine gelecek ile ilgili yeni bir tasarım yapar, bir düzen öngörür. Ortak payda iletişim ile hem üretilir hem de üretir. Dil bunun en açık örneğidir: iletişim semboller, diller, fikir ve ilişkiler ile sağlanır ve bunların yenilerini üretir. Bu ikili işlev, üretilip aynı zamanda üreten olma, çokluğun potansiyeli hakkında bize bir fikir verebilir. Ekonomik üretim, toplumsal üretime dönüştüğünde, yani kullanıcılar, kamu hizmetlerinin ortak üreticileri olduklarında, tüm ürünlerin ortak olduğu fark edilir. Metropolde yaşamın zorlu koşulları, Negri'nin *Kamusal Alanın Yeniden Ele Geçirilmesi* yazısında belirttiği gibi işe gidiş, dönüş, uzun kuyruklar, beklemler, hepsi “metropol grevi” sayılmalıdır<sup>282</sup>.

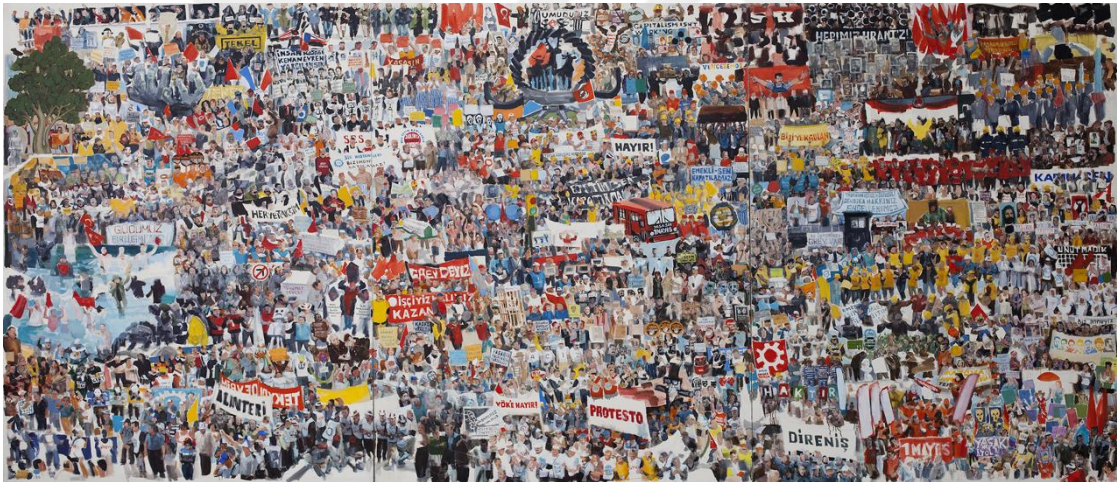


**Resim 95:** Isaak Brodsky, “Lenin at Putilov Factory at May 1917”, 280x555 cm., oil on canvas, 1929, State Historical Museum, Moscow.

1950’lerde protestolar, iki ana modelde gerçekleşir. İlki, geleneksel örgütlenme biçimiyle ve bir önderi merkeze alarak onun etrafında toplanan, farklılıkların ortak dava için göz ardı edildiği model; ikincisi ise birden çok grubun otonom olarak kendi mücadelesini yürüttüğü ve kendi farklılığını ifade ettiği modeldir. İkinci modelde mücadeleler birbirleriyle ağ modeliyle birleşirler. Negri ve Hardt, 1999 Seattle

<sup>282</sup> Bkz. (111), NEGRI, Der. Meral Özbek, 478.

protestolarının, o zamana dek birbirine zıt olduğu düşünölen grupları (sendikacıları, çevrecileri, anarşistleri, kilise gruplarını) bir merkez olmaksızın bir araya getirdiğini yazarlar<sup>283</sup>. Özdeş olmaları gerekmeksizin birlikte eyleyebilen bu gruplar, ortak bir payda ile tümlenmişlerdir. Burada, genel çıkar veya kamunun çıkarı yerine, ortak çıkar, toplumun ve onu oluşturan tekilliklerin yararı ön plandadır. Asıl önemli fark, bu yarar uğruna yöneten kamu adına devlet değil, çokluğun kendisidir; yönetim aracı bürokratik aygıtlar ile değil demokratik biçimlerdir. Isaak Brodsky'nin *Lenin at Putilov Factory at May 1917* adlı resmi bir lider etrafında toplanan topluluğu gösterirken Hakan Gürsoytrak'ın *Meydan* adlı resmi, çokluğa özgü otonom bir yönetim tablosunu ortaya koymakta, aynı zamanda da tarihsel bir gönderme yapmaktadır.



**Resim 96:** Hakan Gürsoytrak, “Meydan”, 220x495 cm., Tuval Üzerine Yağlıboya, 2014.

Küresel mücadele dalgası ile ortaya çıkan çokluklar, geleneksel bedenleri sarsıcı etkiler yapmışlardır. Seattle'daki ilk küresel protestoda Dünya Ticaret Örgütü (DTÖ) delegelerinin toplantılara katılmaları, açıklama yapmaları, tarım politikaları hakkında tüm insanlığı bağlayıcı kararlar almaları engellenmiş, bu protestolar manşetleri ele geçirmiştir. Bu hareketler diğerlerinden farklı olarak sempati toplamış,

<sup>283</sup> Bkz. (44), HARDT, NEGRI, 235.

herkesin paylaştığı ortak kaygıları dile getirmiştir. Negri ve Hardt'ın aktardığına göre, 17 Şubat 2003'te, *New York Times* dünyada iki süper güç olduğunu ilan eden başlıkla çıkar: "Amerika Birleşik Devletleri ve küresel kamuoyu"<sup>284</sup>. Çocukluk, temsilcilerin veya devletlerin ifade edemediklerini ifade etmiş olabilir; ancak o, süpergüçlerden farklıdır, onu herhangi bir süpergüçle bir tutmak bir anlamda onu tanımamaktır. Bu çocukluk, ortak paydada buluşan tekilliklerin renklerini taşır.



**Resim 97:** London anti-war protest banners institute for policy studies. new power in the street

Çocukların nasıl hareket edebileceklerini anlayabilmek için Beyaz Tulumlar<sup>285</sup> örneği incelenebilir. Bu aktivist grup, İtalya'da 1970'lerde belli binalarda kolektif bir yaşam ve kültür alanı oluşturmuş işçi çocuklarından oluşmaktadır.

<sup>284</sup> Bkz. (44), HARDT, NEGRI, 274. [*A New Power in the Streets*]

<sup>285</sup> A. g. k., 281- 283.

1990'lardan itibaren mavi işçi tulumları yerine beyaz tulumlar giyen bu gençler, toplumsal olaylarda rol alarak görünür hale gelmişlerdir. Zapatistaların karnavalesk, ironik yöntemlerini kullanmışlar, partiler düzenlemişler, eylemlerine toplum içinde görünmeyen bireyleri dahil etmişlerdir. Seattle'da 1999'daki DTÖ protestoları başladığında Amerikan futbolu başlıkları ve kamyonlardan bozma araçlarıyla protestolarını gerçekleştirirler ve bu görüntüyü tüm dünya izler. 2001'de Cenova'da G-8 Zirvesini protesto edenler arasında onlar da vardır, ancak bu sefer sadece barış içinde yürüdükleri halde kendilerine orantısız şiddet uygulayan polisin dikkat çekmesini sağlarlar, böylece uzun bir yargılama sürecini başlatırlar.

Son yıllarda işgal hareketleri yoluyla mekânın sahiplenilmesi, orada toplanan bedenler aracılığıyla iletilmek istenen mesajın sürekli yenilenmesi, özgürlüğün veya belli hakların pratikle elde edilebileceğinin kanıtı olmuştur. Çoklukların ortak paydaları ve performatifliği, “alışkanlık mefhumuna” dayanır. Gündelik hayatta sürekli yenilenen pratikler yani tekrarlar geriye ve ileriye dönük olarak çalışır ve alışkanlıkları oluşturur. Alışan kişi, özgür irade ile doğal akışın birleştiği bir alandır. Performatif süreç, diğer performanslarla etkileşime açıktır. Bu etkileşim, performansın sınırsız bir özgürlüğü olamayacağı anlamına gelir. Toplumdaki diğer performanslarla olduğu kadar geçmiş performanslarla da bağlı ve iletişim halinde olan özne ancak ötekilerle birlikte özgürdür. Bu bağlılık, bir ağ yapısı içerisinde türlü olanaklarla iletişimi ve işbirliğini mümkün kılan bir araçtır. Butler, “özgürlük insanın ruhunun bir köşesinden ya da doğasının bir boyutundan kaynaklanmaz, daha ziyade pratiği üzerinden ifadesini bulur” der<sup>286</sup>.

<sup>286</sup> Bkz. (258), BUTLER, ATHANASIOU, 190.



**Resim 98:** Francis Alÿs, “Zocalo”, Single screen DVD projection with soundtrack, dimensions variable, 12 hour duration Edition of 4, 1999.

Francys Alÿs, bir bayrak direğinin altında biriken bedenleri, değişen gün ışığının açısıyla değişen konumlarında fotoğraflamıştır. Bir simge olarak bayrak altında toplanma ile bedensel bir ihtiyaç olarak gölgeye sığınma arasında bağ kuran bu gündelik pratik, her iki anlama da açıktır. Ancak ilki, gündelik hayatta her zaman aciliyet taşımadığından, aciliyet taşıyan son derece basit olan ikinci pratiğin yanında ironik kalmaktadır. Öte yandan bu gündelik sahnede dahi bayrak direğinin dışında gölgesine sığınılabilir bir şey bulunmamaktadır. Ayrıca bayrağın altında toplanmak, belli törenler gereği, bedensel ihtiyaçlar dışında da gündelik bir pratik haline gelebilir.

## 6. BEŞİNCİ BÖLÜM: Çokluğun Hareketinin Resmi ve Eser Metni

Çokluk, tekilliklerin birlikte hareket etmeleriyle oluşan yeni bir özne olarak kent mekânını mesken tutar. 2000’li yıllarda, birbirine yakın zamanlarda dünyanın pek çok kentinde yeni çokluklar ortaya çıkmıştır. Bu çoklukların, bir aradaki bedenlerin fiziksel ve duygusal titreşimleri, “insan seli” diye adlandırılan akışı bize hareket kavramı ile ilgili yeni bir şey söyleyebilir mi? Onun imgeleri nasıl imgeler olabilir? Bu imgeler özellikle, nesneleştirici bir bakış açısının ürünü değilse, yerleşmiş kalıplar ile estetik söylemlere bir alternatif sunabiliyorsa, bu yeni estetik nasıl tarif edilebilir?

Bu eser metninde, imgeler, estetik anlayışı ile dönemlerin düşüncesinin paralelliği içinde yol alınmaya çalışılmıştır. İdeayı yansıtan sanat anlayışında imgeler etik göndermelerde bulunurken Aristotelesçi anlayış yansıtma ve temsil arasında geçiş sayılan mimesis kavramına dayanır. İnsan yoğunluklarını temsil edecek bir imge arayışı, çokluğun değişen anlamları ile bağlantılıdır. Temsil rejiminin dışında kalan veya onu esnetmeye çalışan ise Rancière’in tabiriyle “estetik sanat rejimi”dir. Estetik sanat rejimi, bu yönüyle çokluk imgelerine diğer rejimlerden daha uygundur.

İmgeler, gerçeklikleri yalnızca yansıtmazlar, onları zihinsel olarak da yaşatırlar. İmgesi var olan bir gerçeklik, yok sayılamaz. Tıpkı bir mekânı kendimize ait kılar gibi imgelerin üzerine de kendi sözumüzü eklemek, onu yeniden üretmek mümkündür. Böylece onları dönüştürür ve herkese ait kılabiliriz. Kitlelerin kültürel olarak denetlenmesi, simgeler yoluyla olur. Önceden değinilen ikili bir kavram olarak (toplumu yansıtan ve bir yandan da onu değiştirmeye çalışan tutumuyla) estetik, kültür endüstrisinin hedefi haline geldikten sonra imgelerin anlamlarını esnetmek zorlaşır. Artun, Lefebvre’nin bu durumu “etrafımız boşlukla sarılı, ama göstergelerle doldurulmuş bir boşluk bu” sözleriyle yorumladığını aktarır<sup>287</sup>.

<sup>287</sup> Ali ARTUN, *Sanat ve Siyaset* (Hal Foster’ın Kültürel Direniş yazısından Çev. Elçin Gen), 165.



Hareketli çokluk imgelerine yol açan toplumsal sorunlar, hak kayıpları, yerinden edilmeler genellikle estetik sayılmazlar ancak bir yenilik olanağı taşıdıkları kesindir. “Kaostan ortamlar ile ritimler doğar” diyen Baker<sup>288</sup>, her türlü ortamın her yerin diğerlerine göre hareketli olduğunu, zeminlerin sürekli kaydığını, bileşenlerin yeniden tanımlandığını söyler. Ona göre tüm zeminler titrektir, salınır durur. Ayrıca yaşayan her varlığın bulunduğu ortama ek olarak sahip olduğu bir algı, eylem, duygu ortamı da vardır. Bu ortam ritimden öte bir enerji taşır. Ritim iki ortam arasında bulunurken kaos ritmik olanın da ötesinde olan, onu dışlamayan ancak ondan da fazlasını kapsayan bir ortamdır. Ritmin üst kümesi olarak tarif edebileceğimiz bu durum, ritim ve tekrardan fazlasını içerir.

Buradan hareketle, resim yüzeyindeki karşıt güçlerle sağlanan hareket yeniden düşünülebilir. Resmin ağırlık noktalarına, tuvalin boyutlarına, temsil edilen nesnelere ve mekâna göre oluşan güç alanları, bir yeri zemin olarak algılamamızı, büyük bir dalganın gelmekte olduğunu anlamamızı, dinamik veya statik bir durumun iletilmesini sağlar. Örneğin Turner’ın resmindeki küçük karaltı halinde görülen geminin neden diyagonal durduğunu sorgulamayız, çünkü denizin fırtına ile kabardığını ve normal görünümünden farklı bir hale geldiğini, ufuk çizgisinin değiştiğini biliriz. Bu hareketin ortaya çıkışını hazırlayan ilk büyük kırılma, Rönesans ile Barok arasındaki geçiştir. Bu kırılmadan çok daha önce ustalar, yüzeyin oranlarına göre bir resmin statik veya dinamik karakterini hesaplarlar. Ayrıca resmin tabanına yaklaştıkça artan yer çekimi ve fizik kuralları, yukarıya çıktıkça yerini göksel anlamlara ve dünyevi koşulların üzerinde bir gerçekliğe bırakabilir. Bu anlamı içermeyen resimlerde bile kimi figürlerin, nesnelere bu kurallara göre betimlendiğini görebiliriz. Bu durumda, o mekânın düzenleyici güçlerine karşı başka bir güç ve onun hareketinden kaynaklanan tansiyon ortaya çıkar. Örneğin Marc Chagall’ın uçan figürleri, hem dalgalı biçimleri hem de yerçekimine karşı duruşları ile uçuyor gibi görünürler. Yerçekimsiz figürler, Kandinsky’nin soyut formlarında olduğu gibi hareket duygusunun yoğunlaşmasını sağlarlar.

<sup>288</sup> Bkz. (3), BAKER, 383.



**Resim 99:** Derya Ülker, “Zaman ayrılıyor ve Figürler Uçuyor”, 80x100 cm., tuval üzerine karışık teknik, 2015.

Resmin alt katmanlarının yukarıdaki katmanlara rağmen izlenebilir olması itme çekme ilişkisinde bir zıtlık ve dolayısıyla hareket doğurur. Derinliği elde etmede kullanılan süperpozelerin yani birbirini kapatan formlarla elde edilen derinlik ilişkilerinin, perspektifin, kolaj tekniğinin, resmin içerdiği zaman ve mekânın anlamını üretebilme gücü de vardır. Örneğin, en alt katmanda yer alan bir rengin, kendisini çevreleyen kapatan formlara karşın yine de en önde, en üstte algılanması mümkündür. Yukarıdaki resimde, çoklukların taşıdıkları pankartların, bayrakların zemin ile aynı renkte olmasının sebebi budur. Üstelik bu sözsüz, yazısız pankartlar, ortak zemini kendilerinden üste koymakla sözlerini çoktan söylemişlerdir. Aynı sonuç, başka bir yöntemle de elde edilebilir: perspektifi ortadan kaldırmak veya tersine çevirmek yüzey gerilimini artırır. Bu gerilimin son noktası tuval nesnesinin dönüşmeye başlamasıdır. Fontana'nın kesim tekniği, geometrik formlarla tekrar edilerek fiziksel anlamda boşluk elde edilebilir. Toplumı temsil etmede, onun hafızasını kurgulamada sembol haline gelen anıt gibi kült figürler bu yöntemle kompozisyondan çıkarılabilir. Geride bir

boşluk kalır. Bu boşluk, çokluğun kendini ifade etmesi için açılan alandır, aynı zamanda beden yoğunluklarına bir alternatif sunabilir.





**Resim 100-101-102:** Derya Ülker, “Anı(t) I-II-III”, 20x27cm., kağıt üzerine karışık teknik, 2017

Anı(t) I, II ve III adlı üç resmin yer aldığı cut-out serisi, kalabalıkların, yaşadıkları alana müdahaleleri üzerinedir. Bu serideki çokluklar, ortak bir irade ortaya koyarak, önceki nesiller tarafından dikilmiş bir anıtı çevreler. Dikilitaş, üçgen, küre gibi evrensel geçerliliği olan biçimlerin özellikle tercih edildiği bu boş alanlar, figürlerin titreşimine ve rengine aykırı düşen bir sadelik, geometri ve durağanlık sağlar. Cut-out tekniği ile resim yapılan yüzeyin ötesini gösteren boşluk, bir çağdaş espas uzamı olarak hem bu sadeleşmeyi hem de geçmişin izlerinin yeni anıtlar yükseltmekle silinemeyeceğini imler. Boşluk performatif yapıyı anımsatır. Yerleştirilen yeni biçim, eskisinden kalan boşluğu doldurmaz, başka bir söz söyler. Bu aralık, önceki kalabalıkları ve onların iradelerini gösteren bir zaman kırılması etkisi yaratır.

Resimde karşıt güçlerle sağlanan hareket, zıtlığın şiddetine bağlı olarak artar. Çokluğu resminde, yönlenmiş beden çokluklarının karşısında sabit duran veya onlardan farklı bir yönde ilerleyen bir tekillik, görsel gerilimi doğurur. *Ters Adam*, kendisini oluşturan çoklukların aksi yönüne koşmaya çalışan ve onları kapsayan bir figürdür. İçindeki koşunun yönünü tersine çevirmeye çalışır. Kendisini oluşturan

figürler tarafından durdurulmaya ve geri çağrılmaya çalışılsa da mücadele eder. Kendi içinde koşan adam, toplumsal yapıyı zorlayan çokluklar gibi, kendisini oluşturan unsurlardan yola çıkarak yeniden oluşur, parçalanıp toplanır, kendinden ve olduğu her şeyden öteye geçmeye çalışır. Bu beden koştukça kozmosundan kaosuna doğru ilerler. Tanınmaz hale gelir ve böylece yeniden tanımlanması için bir olanak doğar. Sürekli ilerlemeci bir çizginin gerilemeye sebep olduğu düşüncesiyle, gelişim tuzağı kavramı düşünülmüş ve resmedilmiştir<sup>289</sup>.



**Resim 103:** Derya Ülker, “Ters Adam/ Gelişim Tuzağı”, 140x116 cm., tuval üzerine akrilik boya, 2014.

<sup>289</sup> Resim, Barlas Özarıkça'nın *Ters Adam* adlı kitabının kapağı olarak basılmıştır, 2015, Encore Yayınları, İstanbul.

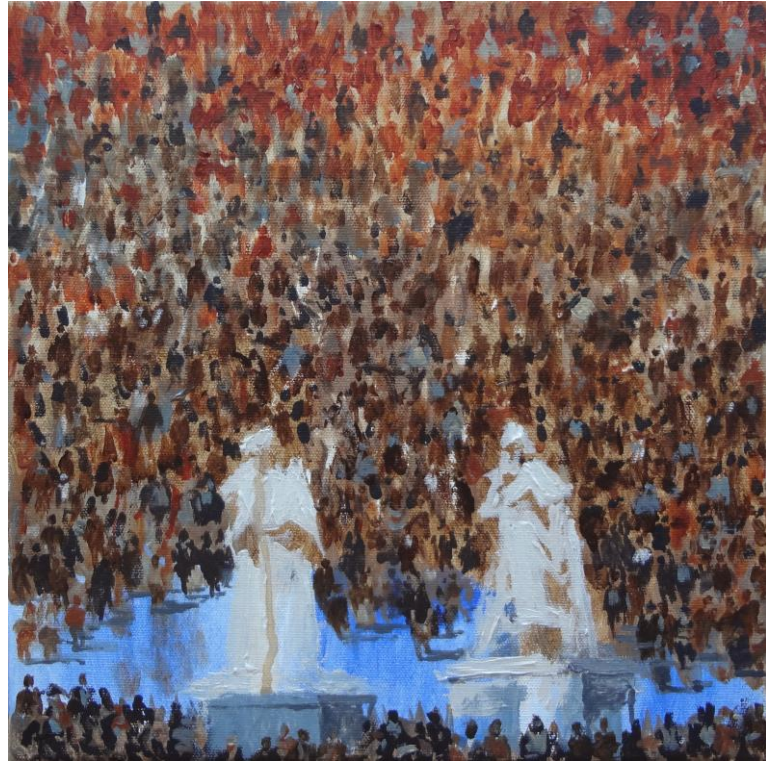


**Resim 104:** Derya Ülker, “Küçük Şeyler 5/ Göç”, 20x20 cm., tuval üzerine akrilik boya, 2016.

Karşıt güçlerle sağlanan dinamizm, biçimsel farklılıklar ile de sağlanabilir. Çoklukların içinde karşımıza çıkan heykeller, beyaz bir siluet haline gelmiş anıtlar, indirgenmiş kült imgeler, canlı olmayan birer figür niteliğinde zıtlık yaratırlar. Canlılık ile anıtların temsil ettiği eski değerler arasındaki çelişki aynı zamanda bir anlam karşıtlığı da kurar. Resimdeki karşıtlıklar tıpkı çoklukların içindeki tekilliklerin karşıtlıkları gibi bir uzlaşma zeminidir; birbirlerini eksiltmez, çatışmalar yaşandıkça yeni ilişkiler ve biçimler kurarlar; genel kanının aksine kutuplaşmaz, eklemelenirler. Kült imgelerinin eksiltilmesine, siluetleşen ve renksizleşen anıt heykeller ile başlanmıştır. Anıtlar ve heykeller geri plana çekildikçe resmin kalan kısmını kaplayan çokluklar dikkat çekmeye başlar. *Figürlü Kompozisyon* ile başlayan bu uygulama *Endemik* serisinde öne çıkar, mekânı kaplayan ve yeniden tanımlayan çoklukların gücünü ortaya koyar.

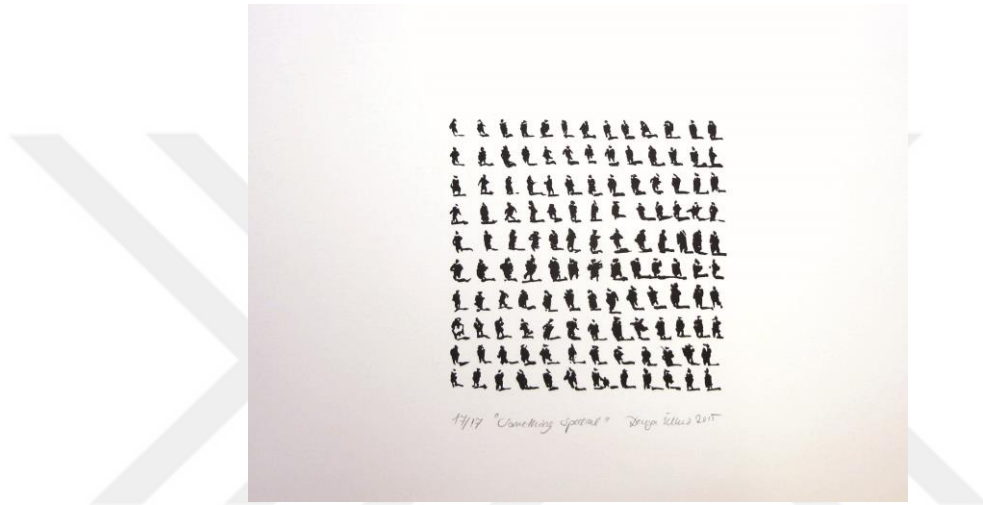


**Resim 105:** Derya Ülker, Figürlü Kompozisyon -1, 20x20cm., mdf üzerine akrilik boya, 2016



**Resim 106:** Derya Ülker, "Endemik", 30x30 cm., tuval üzerine akrilik boya, 2017.

Sürekli ilerlemek kadar problematik olan başka bir durum, düzen içerisinde aynı yerde durmaktır. Bu sabit yerleşimi ve yer tutma yoluyla kimlik olma meselesini görselleştiren, kentlerin üzerine oturtulduğu ızgara sisteme göre düzenlenen benzer figürler, mekâna ve birbirlerine eşit mesafeyle hapistirler. Bu ideal bütünsel duruş, her an en ufak bir hareketle bozulmaya mahkumdur.



**Resim 107:** Derya Ülker, “Something Spatial”, 30x40 cm., serigrafisi, 2015.

Serinin adı olan *Something Spatial*, bu düzenlemede kişiye özel bir şey olmadığını, öznelerin kimliklerinin önemsizliğini, tüm bu yerleşimin esasen mekânla ilgili olduğunu vurgulayan bir kelime oyunudur.

Ritim, eski ölçü birimlerinin yerini almıştır. Rancière’e göre “büyük yan yana dizimin yasası, artık ölçünün olmaması yalnızca ortak olanın olmasıdır. Bu ortak, bundan böyle gücünü sanata veren ölçsüzlük ya da kaostur” ve “Deleuze ve Guattari felsefe ya da sanatın gücünü kaosun üzerine gerili ağlarla tanımlarlar”<sup>290</sup>.

<sup>290</sup> Bkz. (58), RANCIÈRE, 49- 50.



Küçük ölçekteki figürlerin bir arada olmasından kaynaklanan titreşim, çoklukların hareketlerini aktarmaya uygundur. Bu organik topluluğun potansiyelinin açığa çıkması için figürlerin belli yoğunluklar halinde bir arada durmaları veya hareket ediyor olmaları gerekir. Bu figürler, belli bir mekânda toplanır ve o mekânda bu toplanmadan kaynaklanan bir gerilime yol açarlar. Bu gerilim hem uzamı esnetir hem de o andaki bir oluşa ilişkin bir beklentiye sebep olur. Yalnızca duran bedenler, daha önce söz edildiği gibi bedenlerin yüzeyleri arasında dolaşımda olan duygu atmosferinden etkilenirler. Bir yas veya şenlik topluluğunun içinde hissedilen kapsayıcı, bulaşıcı etki bir resmin irreal sfer'inde olduğu gibi, orada olduğu bedensel duyum aracılığıyla anlaşılabilir bir tabakadır. Bu tabakanın etkileri koro veya kitle gibi bütünsel formlarda tek bir söz, tek bir imge, tek bir hareket biçimi ile ifade edilebilirken çokluklarda sözler, duygular, hareket biçimleri ve bunlara bağlı olan imgeler büyük bir çeşitlilik gösterir.

Hareketlerin içeriklerinin anlaşılabilmesi ve ortaklaşabilmesi için öznel olanların hareket halinde olmaları gerekir. John Marks bu durum için Deleuze'ün *Negotiations*'ından esinle bir örnek verir: bir sörfçü gibi zaten yükselmekte olan bir dalgayı yakalamak mümkündür<sup>291</sup>. Olayın merkezi olmak yerine, herhangi bir yerden başlamak, hareketin yörüngesi üzerinde herhangi bir noktaya yerleşmek mümkündür. Çokluklar bu yöntemi kullanır, tekilliklerin birikmesiyle, yoğunlaşmasıyla, ağlar üzerinden mesafeleri aşmasıyla büyürler. Clarice Lispector “Dünyaya dahil olabilmem için bütün dünya dönüşüm geçirmeli”<sup>292</sup> der. Eğer bir birey dünyanın değişmekte olduğuna inanırsa, toplumsal alanda kendini gerçekleştirmek, ifade edebilmek için o yörüngede yer almaya arzu duyabilir. Bu arzu sayesinde çokluk tarafından bir farklılık olarak kapsanabilir veya tam aksine onun dışında kalabilir. Çokluk sadece farklı olmayı değil, değişebilmeyi de kapsayan performatif bir süreç geçirir, dönüştürücü bir güç taşır. Buna göre çoklukların nitelikleri, amaçları, hareketleri her an değişiklik gösterebilir. Aşağıdaki resimde, *Sultanahmet* meydanında toplanmış belirsiz tekilliklerden oluşan bir çokluğun toplu hareketi görülmektedir. Bu çokluğun

<sup>291</sup> Bkz. (280), MARKS, 14-15.

<sup>292</sup> Bkz. (44), HARDT, NEGRI, 368.

yapmakta olduğu eylem ve içinde bulunduğu zaman belli değildir, ancak sürekli bir oluş hali resme hakimdir.



**Resim 108:** Derya Ülker , “Sultanahmet”, 60x80 cm, tuval üzerine kolay ve akrilik boya, 2014.

Bir kalabalık, tek tek çalışılmış figürlerin bir araya getirilmesiyle temsil edilmez. Buna bağlı olarak çokluklar da, performatiflikleri, belirsiz ağ yapıları nedeniyle tekilikler halinde resmedilemezler. Bu yeni beden tamamen yeni bir fizyolojisi vardır. Çokluk sadece canlı bir et değil, aynı zamanda kavranması güç bir uzamsal dağılım gösteren bir ağ şeklinde düşünülebilir.

Ağ düşüncesinden önce, uluslar bir bütün olarak tahayyül edilirdi. İçindeki vatandaşların bir bağ ile toprağa, birbirlerine ve manevi değerlere bağlı bulunduğu bu birlik, sınırları belirli bir biçim olarak görülürdü. Örneğin Almanların *Gemeinschaft* dedikleri bir bütün, bedenler, kan ve topraktan oluşan vatani ifade eder. Bu varlık,

toplumun üzerinde bulunur; haklar ile öznelere onun tarafından onaylanmakla geçerlilik kazanır. Kamusal anayasal beden, iktidarın organik bedeniye; demokratik bir çokluk, siyasal bir beden olamaz, daha çok organik birliği reddeden sayısız tekil ete benzetilir. Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin deyişiyile: “Organsız beden arzu-üretimine sığır, onu kendine çeker ve sahiplenir. Organsız beden sanki bir eskrimcinin yastıklı ceketiymişçesine, organ-makineler ona yapışır; rakibinin üstüne yürüyen bir güreşçinin mayosunda şingirdayan madalyalar gibi üzerinde sallanırlar”<sup>293</sup>.

Çoklukların içindeki tekillikler, bir bir resmedilemezlerse onları nasıl resmetmek gerekir? Sausmarez'in de dediği gibi, kalabalık formun içindeki figürler, yumuşayıp eriyerek ona tabi olurlar. Kalabalığın yapısına ve ritmine uyum sağlayan unsurlara dönüşürler<sup>294</sup>. Bu yapıyı aktarırken, belli figürlerde detaylara yer verildikten sonra diğerlerini, Gombrich'in tabiriyle, “vesaire” ilkesi”ne emanet etmekte bir sakınca yoktur. Göz, biçimleri, belli bir tekrardan sonra, “vesaire” diyerek algılar ve eksikleri tamamlar. Constable'ın ve Monet'nin manzara resimlerinde kullandığı bu özellik, gözün tembelliğinin işlevsel hale getirilmesi olarak yorumlanabilir. Aynı ilkeyi açıklamak üzere Gombrich, Manet ve Frith'in derbi günü resimlerini karşılaştıran Whistler'in anlatısını aktarır. Bu anlatıda, gözün tamamlama yetisi ve kalabalıkların algısı ile ilgili ipuçları bulunmaktadır:

“..Frith de tıpkı Manet gibi durumu bildiğimizi hesaba katmakta, yansıtma ve belirsiz olanı tamamlama yeteneğimize güvenmektedir. Ayrıntıların çözümlenmesine girildiğinde, Frith'in resmindeki tribünü dolduran kalabalık, detaylar bakımından Manet'den olduğundan farklı değildir, yalnızca resimsel açıdan çok daha az ilginçtir. Çünkü dalgalanan bir kalabalığın hayat dolu atmosferini ve heyecanını yalnızca Manet'nin resmine yansıtabiliriz; bunun nedeni, Manet'nin titreşen biçimlerinin belirsizliği aracılığıyla bilinçli olarak birçok farklı yorumlama şekli ima etmesi ve resimdeki hareket eksikliğini, Hildebrandt'ın göz önünde tutmuş olmayacağı bir yoldan dengelemesidir”<sup>295</sup>.

<sup>293</sup> A. g. k., 175.

<sup>294</sup> Bkz. (129), SAUSMAREZ, 73.

<sup>295</sup> Bkz. (126), GOMBRICH, 211.



**Resim 109:** Edouard Manet, "At the Races", 25,4x14,6 cm., oil on wood, 1875, Permanent Collection National Gallery of Art, Washington, D.C.



**Resim 110:** William Powell Frith, "The Derby Day", 101,6x223,5 cm., oil on canvas, 1856-8, Tate , London.

Frith'in resminde kalabalık ön planda yer alırken, Manet'nin resminde koşan atların arkasında, o atmosferin içinde yer almaktadır. Frith, uzaktaki kalabalığı resmin ön planında detaylı ve yakın bir bakışla göstermiştir. Oysa Manet'nin resminde figürlere ilişkin bir betimleme olmaksızın, organik bir canlılık içerisinde koşu sahasının nerede bittiği, kalabalığın nerede başladığı okunabilmektedir. Bu öznel bir duyumdur; ancak kişiden kişiye değişebilen bir öznellik değil, veriye dayanan bir

öznellikten söz edildiği unutulmamalıdır. “Veri artık bir özneye verilmiş değil, özne veride oluşmuştur”<sup>296</sup>, bakış açısı mefhumunda olduğu gibi. Hume’a göre veri, duyulur olanın akışıdır. “Veri görünür şeylerin kümesi, görünümüne karşılık gelen varlıktır, o harekettir, değişimdir”<sup>297</sup>. Bu hareketli görünümler, deneyimlenerek duyumsanır.

Çoklukların içinde tekillikler tekrar etmektedir, ancak bir *idea*’nın tekrarı gibi aynıının tekrarı değil, tekillerin farklarının tekrarı söz konusudur. Tekrar nesnede hiçbir değişikliğe neden olmaz ancak onu seyreden zihinde bir değişikliğe yol açar. Ancak fark ile tekrar durumunda tekil olan kendi içeriğinden mahrum değildir. Yine ancak bu tekrar sayesinde alışkanlığın genelliğinden kurtulan bellek yeni olanı fark eder. Deleuze’ün dediği gibi “bellek belki de genelliğin içinde erimiş tekillikleri yeniden keşfeder”<sup>298</sup>. Hume, A, A, A tekrarının AB, AB, AB, A... tekrarı ile farkını açıklar. Tekrara alışan zihin, AB deneyimini bir kez yaşadıktan sonra B’yi bekleyecektir. Alışkanlık ve makinası davranış, deneyimle ve öznelikle esnemeye başlayacaktır. Böylece tekrar, nesnede değilse de zihinde bir değişikliğe yol açar. Homojen olanlar birbirleri içinde erirken onların diferansiyelleri, vakaları, farklılaşmaları, izlenim yoluyla ortaya çıkar. Bu duyum, tekrarı ve çoklukları geçmişten geleceğe giden bir köprünün içinde şimdiki ana bağlayan şeydir. “İmgelemdeki nitel izlenimlerden yola çıkarak, bellek tikel durumları ayrı ayrı yeniden kurar ve onları kendine ait ‘zaman mekânı’nda muhafaza eder”<sup>299</sup>.

<sup>296</sup> Gilles DELEUZE, **Ampirizm ve Öznellik**, Çev. Ece Nahum, 88.

<sup>297</sup> A. g. k., 88.

<sup>298</sup> Bkz. (157), DELEUZE, 27.

<sup>299</sup> A. g. k., 106-107: bu dünya temsil ve çözümlerin dünyası olmaktan çok hareketin ve soruların dünyasıdır. Bergson’un görüşleri, Deleuze’ün hareket kavramını bulmasını sağlamıştır.



**Resim 111:** Derya Ülker, “Gri kompozisyon-diptik II”, 116x116 cm., tuval üzerine akrilik boya, 2015.

*Gri kompozisyon* adlı resimde benzer figürler, aşağı yukarı aynı detaylarla, aynı büyüklüklerde resmedilmişlerdir. Birim biçimin tekrarı gibi görülen bu uygulama görsel bir ritim oluşturur; ancak daha yakından bakıldığında figürlerin birbirlerinden ayrılmalarını sağlayan ufak farklar dikkat çeker. Tekrardaki çok ufak farklar, nüanslar önem kazanır ve öne çıkar.

Tekrarın özel bir kullanımı, çok zamanlı ve çok bakış açısıyla sağlanan harekettir. Bakış açısı, nesnedense, ona bakan öznenin bulunduğu konuma gönderme yapar. Zaman, mekândan ayrı düşünülmediğinden bir görünüm, o ana ve o bakış açısına aittir. Kübistler bu tekniği görüntüleri üst üste, iç içe yerleştirerek kullanırlar. Aedward Muybridge ise mekânı sabit tutar, stroboskopik fotoğraflarını hareketin

akışına göre dizer ve insan ya da hayvan hareketinin diyagramlarını şeritler halinde ortaya koyar.

Resimlerde, stroboskopik görüntüler bir zaman derinliği elde etmek amacıyla kullanılmıştır. Munch'un *Bir Kadının Hayatı* adlı resmindeki gibi, aynı kadının uzun aralıklı görüntülerine yer verilebileceği gibi, Bruegel'in *Köy Düğünü* resmindeki gibi hareketin sürmekte olan hareketi göstermek için de aynı mekân içinde iki ayrı stroboskopik görüntü kullanılabilir. Tabakların bulunduğu tepsiyi taşıyan öndeki figürün ayaklarına bakıldığında, bir önceki adımın ve bir sonraki adımın bir arada verildiği, bu nedenle 3 ayağı varmışçasına resmedildiği görülür.



**Resim 112:** Pieter Bruegel the Elder, “The Peasant Wedding”, 114x164 cm., oil on panel, 1566-69, Kunsthistorisches Museum, Vienna.

*Irmak* isimli resimdeki figürler, Siddhartha'nın ömür boyu yaptığı yolculukların merkezindeki ırmağın kapladığı resim düzleminde dönüp dolaşan, farklı zamanlardaki figürlerdir. İzleyici aynı figürleri ırmağın kıyısında otururken, geçip giderken birden çok kez görür.



**Resim 113:** Derya Ülker, “Irmak/ Siddhartha”, 89x116 cm, tuval üzerine akrilik boya, 2016.

Tekrar olgusu alışkanlık ile ilişkilidir. Hume’un tezini aktaran Deleuze, “Tekrar, tekrarlayan nesnede hiçbir şey değiştirmez, ancak onu temaşa eden zihinde bir şeyleri değiştirir” demektedir<sup>300</sup>. Değişen zihin tekrara alışmakta, onunla ilgili bir beklentiye girmektedir. Vesaire ilkesinde, hareketin deformasyon veya ritim farklılıkları ile elde edilmesinde, bu bilgiden faydalanılır.

Sanat tarihinde, geleneksel resim janrları sınıflandırmasında *İncil* konulu resimler, en üstün kategori sayılan tarihi resimlerin alt başlığında ele alınır. Bu resimler, tarihi bir vakayı, *İncil*’den bir olayı veya bir efsaneyi konu edinebilirler. Flaman resminde geçmiş yaşantıları ve *İncil* konulu sahneleri ele alan bu janrın özel bir kategorisi bulunmaktadır. Bu anlatıları, kalabalık figür grupları ile aktaran (*Populated Areas*) dönemin ünlü temsilcilerinden biri Albrecht Altdorfer’dir. Altdorfer *Meryem ve Melekler* adlı tablosunda, yukarıda söz edilen vesaire ilkesinden

<sup>300</sup> Bkz. (157), DELEUZE, 105.



yararlanarak melek figürlerini parlak noktalara indirgemıştır. Sonsuz bir manzara içinde, önce kutsal atmosferi sunmuş sonra da izleyiciyi öndeki figürlerden arkadaki figürlere geçirerek noktacıklardan oluşan meleklerin ışığına inandırmıştır<sup>301</sup>.



**Resim 114:** Albrecht Altdorfer, “The Battle Alexander at Issus”, 158,4x120,3 cm., oil on panel, 1529, Alte Pinakothek, Munich.

Altdorfer’in İskender’in Pers Kralı Darius’a karşı zaferini anlatan bir başka resminde, her iki hükümdarın, olayın tüm detaylarıyla ele alınmış kalabalığın dışında, manzarada da ustalık görülmektedir. Yine figür çokluklarıyla tanınan Bruegel’de ise manzaranın belli eylemleri gerçekleştirmekte olan figürlerden daha ön plana çıktığı

<sup>301</sup> Bkz. (126), GOMBRICH, 211.

görülür. Altdorfer'in resmi ile Bruegel'in *The Suicide of Saul* resmini karşılaştırdığımızda bu görülür.



**Resim 115:** Pieter Bruegel, “The Procesion to Calvary”, 124x170 cm., oil on oak, 1564, Kunsthistorisches Museum, Vienna.

Figürlerin mekân içerisindeki konumları ve birbirlerine olan mesafeleri, Bruegel için etkinliklerinden daha önemlidir. Vöhringer, bu savını, Bruegel'in resimlerine koyduğu isimlerle kuvvetlendirir: “...’lı manzara” ismi, esas resmedilmek istenenin manzara olduğunun altını çizer<sup>302</sup>. Bu, Maniyerizme özgü tipik bir tavrıdır. Vöhringer'in aktardığına göre o yıllarda manzara resmi ayrı bir janr olarak tanınmamaktadır. Bruegel, figürlerine ve onların etkinliklerine kendinden önceki ressamlardan farklı olarak bir üst bakışla bakar. Resim mekânını geniş bir düzlem üzerinde kurgulayarak, aktardığı olayın tamamına hâkim olur. *Procession to Calvary* resminde (1564), karşılıklı iki grup arasında görsel tansiyon açığa çıkar. O kadar çok figür ve ilişki ağı vardır ki göz bu kalabalığın arasında ana karakterleri bulmakta zorlanır. Bu resimler *İncil*'den sahneler olmalarına karşın, Bruegel onların dünyevi

<sup>302</sup> Christian VÖHRINGER, *Masters of Netherlandish Art Pieter Bruegel*, 70.

yönünü vurgulamıştır. Bu seyirlik durumu, töreni izlemeye gelen insanların tamamını kapsayan bir bakışla gözlemler. Ana tema İsa'nın çarmıha gerilişi olmasına karşın diğer insanların ilişkileri, gerçekleşen ufak aksaklıklar, yavaşlamaları gibi etkenler dikkati dağıtır. Gündelik hayatın akışı, basit arzular, inançsızların günahları ile İsa'nın çarmıha gerilmesinin jukstapozisyonu dikkati çeker ve zıtlığın şiddetini artırır. Bu çelişkiye karşın, resmin ön tarafındaki ilk grup, konuya girişte bir *repoussoir* motifi gibi işlev görerek dini ve ağırbaşlı bir hava ile arkada olup biten tüm dünyevi "tantana"yı dengeler<sup>303</sup>. Bruegel sahneye öyle üst bir noktadan bakar ki idamın gerçekleştiği yer olan Golgotha bir tepe olarak görünmez, diğer yerleşim yerine açılan bir noktada, ufuk çizgisinde görülür.

*Overview landscapes* olarak adlandırılan bu yaklaşım, resmin yukarıdan bir bakış açısıyla manzaranın tamamına hâkim bir noktadan bakılarak yapılmasıdır. Üstten bakıldığında bir harita tabanına otururcasına açılan planimetrik espas, resmin en uzak ve yakın noktasının aynı düzlemde görülebilmesini sağlar; eğim ile bu açı artırılabilir. *Tefrika* serisinde yer alan *Eski Galata* adlı resimde bu bakış açısı, meydana yukarıdaki bir noktadan bakmakta ve her biri kendi halinde sokaktan geçmekte olan yürüyen figürleri bu bakış açısıyla birleştirmektedir. Böylece manzaranın yanında dikey görsel elemanlar olarak figürler de öne çıkmaktadır.

---

<sup>303</sup> A. g. k., 73.



**Resim 116:** Derya Ülker, "Tefrika 3-Eski Galata", 140x100, tuval üzerine akrilik boya, 2012.

İnsanların toplandığı alanların resmini bir janr olarak benimseyen Bruegel'in bu temada bakır gravür serileri bulunmaktadır. Hristiyanlıktaki yedi erdem anlatıldığı gravürlerinde, insan gruplarını farklı görünümlele ele aldığı görülür. Metanet'te (1559) ana figür, bir zincir ile zapt ettiği bir canavarın başında durur ve yanında bulunan sütun doğruluğunu, başında bulunan taş ise gücünü gösterir. Canavarlara ve hayvanlara karşı savaşan düzenli askerler ile köylüler resmin ön ve arka planında yatay ve dairesel biçimde ele alınmışlardır. Bu kalabalıklar, karşıt kitleler olarak birbirlerine karşı savaşmakta, savaş durumundaki bireylerinin hepsi ortak paydaya göre, ortak yönlerde hareket etmektedirler. Soldaki atlıların duruş ve yön düzenleri, aynı anda aynı hareketleri yapmak üzere eğitildiklerini ve saldırı anının

görsel gerilimini göstermektedir. Arka sağ tarafta kalabalık yoğunlaşmış, bireylerin arasındaki mesafe ortak amaçla neredeyse ortadan kalkmıştır. Öndeki figürlerde gerideki ritmik hareketin tersine parçalı bir eylem ve duruş gözlenmektedir. İkili çatışma durumu, çeşitli hayvanların asker ve köylüler tarafından öldürülme anlarının tasviriyle tekrarlanmaktadır.

Bu resimler taşıdıkları organik canlılığa karşın, bir meseleyi her yönüyle ele almak arzusunu iletmişinden ansiklopedik resim olarak nitelendirilmiştir. Tematik olarak bu resimlerde görülmesi gereken çok fazla ilişkisel durum vardır. Ancak bu ilişkiler ve aktarılan sahne, çağa ışık tutmak gibi bir belgesel kaygı gütmemekte, hiçbir şeyi tam olarak açıklamamakta ve sanatçının konu ile ilgili yaklaşımını, yaratıcı, oyuncu faaliyetini ortaya koymaktadır<sup>304</sup>. Bu oyunsuluk, pazar yerlerinin ve eşik mekânlarının doğasına uygundur. Bruegel'in zamanında karnavalesk görünüşler ve didaktik sunumlar yaygındır. Bu elemanların birbirlerine göndermelerini okuyabilmek için parçalı sahneleri bağlayabilen bir bakış açısı burada da işlevsel hale gelir. İzleyici okur gibi sahnelerin üzerinden tek tek geçer ve onların birlikte anlam ürettiklerini fark eder. Resmin bütününe aynı anda bakmak mümkün değilse de kompozisyonlardaki hareket ortaktır. Okr sarımsı toprak zemin, tüm elemanları ve hareketin akışını toparlar, üzerinde duran çoklukların görülmesini kolaylaştırır. Zemini neredeyse hiç boş göremeyiz, Vöhringer bunu Bruegel'in korkusuna [*horror vacui*] bağlayan yorumların olduğundan söz eder<sup>305</sup>.

---

<sup>304</sup> A. g. k., 40.

<sup>305</sup> A. g. k., 48-49.



**Resim 117:** Derya Ülker, “Sarı Sayfalar”, 160x120cm., tuval üzerine yağlıboya, 2009.

*Sarı Sayfalar* adlı resimde boş alanları değerlendirme, resimdeki detaylara karşın bütünlüğü sağlama, biçimleri vurgulayan bir zemin tercih etme endişeleriyle mekânda bir rengi ağırlıklı kullanma yoluna gidilmiştir. Aynı rengin yüzey üzerinde farklı noktalarda ortaya çıkması ile renk kullanımından kaynaklanan bir hareket elde edilebilir. Göz, benzer biçimler gibi benzer renkler arasında da doğrudan bir bağ görür. İzleyici birbirine yakın olan renk öğelerini birleştirir. Gözün motor hareketi ile taranan resim yüzeyi, belli direksiyonlara uyar ve bu renkler üzerinde, dinamik rotaya göre ilerler. Renk alanları, belli uzaklıklara rağmen birbirlerine bağlanırlar. Bazı renklerin tekrarlanmalarıyla, bazı renklerin de komşu renklerle eş zamanlı karşıtlıklar içerisinde kullanılmalarıyla, kendi dalga boylarından kaynaklanan hareket potansiyelleri daha yüksektir. Greenberg’in Matisse’in düşüncesine gönderme yaptığı

“çok mavi az maviden daha mavidir” sözünü anımsayabiliriz<sup>306</sup>. Renklerin yakın ve bir arada kullanılmasıyla elde edilen titreşime ise göz marifetiyle karıştırma [*mélange optique*] denir. İzlenimcilerin uyguladığı bu tekniğin ve modülasyonun, durağan bir nesneyi hareketli ve geçici gösterme gücü vardır.



**Resim 118:** Derya Ülker, “Tefrika 1”,140x200, tuval üzerine akrilik boya, 2012.

*Tefrika 1* resminde koyu alanlarda figürler yoğunlaşırken ışıklı ve doymuş renkli alanlarda, açık renkli alanlarda tek tek figürler betimlenmiştir. Böylece yoğunluğun içinde yer alarak görünmez hale getirilmiş tekillikler ile ilgili görsel ipuçları ortaya koyulmuştur. Tekrar eden tuşeler halinde kullanılan ana renkler, figürleri görsel olarak birbirine bağlamaktadır. Aynı teknik, *Emek* adlı resimde de kullanılmış, yayalara tahsis edilen alandaki sivil geçidi ortak renklerle birleştirmiştir.

<sup>306</sup> Karen WILKIN, *Color as Field- American Painting 1950-1975*, 22. [*more blue simply being, bluer than less blue one*]



**Resim 119:** Derya Ülker, “Emek”, 116x89 cm., tuval üzerine akrilik boya, 2015.

Renk, ışığın olduğu kadar anlamın da vurgusudur. "Tonalite, ... renklendirmenin bağımsız olarak etki yaratabilmesine, anlamları bütünüyle farklı nesnelere aynı renk verilerek veya maddi açıdan birlik oluşturan nesnelere renklerin aracılığı ile birbirinden ayırarak yardımcı olunabilir." <sup>307</sup> Cuyp'un koyun sürüsü, kendi başına ayrı bir kitle olarak görülmez, mekânla, gökyüzünün mavisi ve zemindeki kahverengi ile ilişkiye geçen ayrı koyunlardan oluşur. Büyük bir ön plan aracılığıyla derinlik devinimi güçlendirilebilir veya Vermeer'in yaptığı gibi, aralarında bir bağlantı bulunmayan nesnelere birbirlerinin önünü kesmeleri sağlanarak, sıkı bir optik bağ dokuyarak belirsizlik ve derinlik devinimi yaratılabilir.

<sup>307</sup> Bkz. (19), WÖLFFLIN, 235.





**Resim 120:** Aelbert Cuyp, “Herd of Sheep at Pasture”, 49,3x74,3 cm., oil on oak, 1645-1655, Stadel Museum, Frankfurt.

Resmedilen figürlerin, canlı olmaları, eylem halinde olmaları hareketi ortaya koymanın bir yoludur. Bu figürlerin içsel bir itki ile bedenleriyle eyleme geçiyor oluşlarını, o anki duruşlarından anlamak mümkündür. Jestler, belli beden duruşları, beden kendi iç gerilimleri, dış mekân ile oluşturduğu gerilim, denge gibi etkenler hareketi okumamızı kolaylaştırır. Bu durumda bedensel potansiyelin açığa çıktığı imgelerin kullanımından kaynaklanan hareket başka bir deyişle, kinestetik beden imajı ortaya çıkar. *Geziden Kareye* adlı resimde figürler, iki grup halinde karşı karşıya gelmiştir. Sağ tarafta ortak bir eylemde bulunan insanlar yoğunlaşmış, daha durağan bir izleyenler grubu daire biçiminde onların etrafını çevrelemiş, bu dairenin üst tarafında yan yana düzenli sıralanan grup hareketin olası yönünü kesmek için konum almıştır. Resmin sol alt köşesinde bir paravanın arkasında olanları izleyen bir baba ve çocuk bulunmakta, önde yer alan diğer figürler ile birlikte resme girişi sağlamaktadır. Sokakları aydınlatan süsler ve sokak lambaları, oluş anına şenlikli bir hava vermektedir.



**Resim 121:** Derya Ülker, "Geziden kareye", 58x58, Tuval üzerine Akrilik Boya, 2015.

Kalabalık figür toplulukları, izleyici için canlı bir sahne sunar. Düzensiz çokluklar, yönleri, çatışmaları, birbirlerine dönüşmeleri, içlerindeki tekilliklerin jestleri, arzuları, eylemleri ile resmedildiklerinde sürekli bir hareket resme egemen olur. Köylülerin düğün, hasat şenlikleri gibi kutlamalarına yer veren Bruegel'in resimlerinde bu hareketi görebiliriz. Köylülerin dansı (*Peasant Dance*) resminde, kilolu, hantal bedenler hareket halindedir. Resmin ön bölümünde sağdan sola doğru koşar adım giden figürün oranları doğru görünmese de dans, zıplama, aşırılık ve ritmik hareketler bu bedensel görünümü mazur gösterir. Kompozisyonda dans ve eğlencenin yanında, şiddet, gürültü, sarhoşluk ve kavga da yer alır. Arka tarafa doğru kalabalığın yoğunluğu artar. Arka planda oturan gelin ana karakter olmaktan çok uzaktır. Dansçılarla onları izleyenler olmak üzere iki ana gruptan söz edilebilir. Üçgen bir kompozisyon ve birçok bedenin duruşuyla, kaldırılmış bacakların açılarıyla ara yönleri belirlenmiş canlı bir şema üzerinde resim kurgulanmıştır. Hatta eskiz aşamasından kalma çizimler de görülebilmekte ve bu canlılığa hizmet etmektedir. Vöhringer bu

sahneye satıcıları izleyerek giren insanların içeri doğru çekileceklerini ve dansın ortasında tutuşan ellerin tekrarındaki görsel ritimde, müziğin ve dansın ritmini duyabileceklerini söyler<sup>308</sup>. Bu ritim, resmin tümüne egemen toprak rengi üzerinde tekrar eden renklerle de vurgulanır. Kırmızı, mavi ve beyaz, bir denge arayışı ile yüzeye dağıtılmıştır. Diğer resimlerinden farklı olarak Bruegel, burada özellikle insanlara odaklanır. Duruşları ve giyimleri ile bu figürler bir kimlik kazanırlar. Onların samimiyeti, yakın duruşları, müzik, ritim, hareket ile birçok topluluğun hatta ilkel toplulukların da ortak hafızasına, kutlama ve şölen çokluklarına gönderme yapar.



**Resim 122:** Pieter Bruegel, “The Wedding Dance in the Open Air”, 119x157 cm., oil on panel, 1566, Detroit Institute of Arts, Detroit.

Bedenin hareketinin resimdeki harekete yol açtığı başka bir durum, aksiyon resmidir. Resim yapan öznenin malzeme ve zaman ile ilişkisi sonucu, dinamik bir ifade ortaya konulabilir. Boyanın akması, dışavurumcu teknikler, fırça tuşlarındaki ve çizimlerdeki hızın ve katmanların izlenebilmesi, resmin yapıma sürecini içerir ve izleyene iletir. Aksiyon resminde bir performansın, bir bedensel hareketin sonucu

<sup>308</sup> Bkz. (302), VÖHRINGER, 112-113.

olarak ortaya çıkan biçim genellikle öngörülemmez. Resmin yapılma süreci aktarıldığında ortaya rastlantısal biçimlerin çıkabileceği ve bu uygulamanın tesadüfi sonuçlar doğurabileceği bilinir. Bu yapıtlarda sanatçı bir özne olarak öne çıkar. Bu yüzden dışavurumcu teknikler düşüncelerin, kavramların, bireysel tutumların sanatta tırmandığı bir dönemde sıklıkla kullanılmıştır. Gerçeküstücülerin, biçimden ve bilinçli eylemden arınmak için geliştirdikleri otomatist (frotaj ve dekalkomani gibi) teknikler buna örnek gösterilebilir.

Süreçten kaynaklanan dışavurumcu hareket, hareketi temsil etmez ancak temsil etme potansiyelini en üst derecede kullanır. Örnek vermek gerekirse hareketli bir nesnenin titreşimlerini yansıtmaya çalışmaz, nesnenin karşısında öznenin bulunduğu o anki bedensel durumu, hareketin gücünü resme aktarmaya çalışır. Sadece gözün hareket algısını veya motor işlevlerini devreye sokmakla yetinmez, aynı zamanda bedeninin motor [*engineering*] davranışlarıyla da onu üretir. Barthes, bu durumu “karalama yapan el” ile anlatır. Bu el, esnek, hafif ve bozulmuş bir çizgiyle sanatı yeniden tanımlar. Bu sanatın merkezi artık arzu nesnesi olan beden değil, bu arzunun öznesi olan bedendir<sup>309</sup>. Arzu nesnesi olan beden temsil edilebilirken, bu yeni beden taklit edilemez, tekrar temsil edilemez. Bu bir oranda toplum için marjinal olmasından da kaynaklanır. Bu bedenden çıkan çizgi, bir itki ve fark edilme ilişkisi ile, üretilir ve tüketilir<sup>310</sup>.

<sup>309</sup> Barthes burada *sujet* sözcüğünün hem nesne hem de özne anlamına gelen bir belirsizlik içerdiğini belirtir.

<sup>310</sup> Bkz. (55), BARTHES, 156.



**Resim 123:** Derya Ülker, "Müsvedde", 140x175cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2012.

Yapılma sürecinin izlerinin resmin yüzeyinde izlenmesi, zaman ve mekân kavramlarının anlamını derinleştirir. Yarı geçirgen malzemeler kullanmak, ilk katmanlardaki çizgileri ve fırça tuşlarını korumaya çalışmak, başka zamanlarda yapılmış çizimleri içeren kolajlara yer vermek gibi farklı süreçleri ortaya koyan yöntemlerle bu izler elde edilebilir. *Müsvedde* adlı resimde eskiz ve müsvedde kağıdı olarak kullanılan parşömen kağıtlar, mekânın oluşturulmasında kullanılmış; onun etkisini vurgulayabilmek için figürler benzer büyüklükte, benzer renklerde ve düşük yoğunlukta kullanılmışlardır. Bazı sanatçılar, yapım sürecini de bir performans olarak ortaya koyarlar. Örneğin Rebecca Horn, bedenine eklediği malzemeler ile çizimler üretir.



**Resim 124:** Derya Ülker, “Sinerji- 3”, 10x10cm., mdf üzerine karışık teknik, 2016.

Beden hareketinin kinestetik bir imge olarak veya resmin yapılma sürecini aktarmak üzere resme dahil olması, potansiyelin açığa çıkması, bu sırada rastlantısallığın devreye girmesi, başka bir deyişle doğaçlamaya yer açılması, performatif yapıyı ortaya koyar. Eğer hareket eden tek bir beden değil, bedenlerden oluşan bir çokluksa görsel hareket de buna bağlı olarak büyüyecektir. *Sinerji* adlı seride farklı zamanlarda yapılan çizimler, kolaj tekniğiyle kompozisyona eklenmiş, böylece bedenlerin hareketinin etkisi artırılmaya çalışılmıştır. Çünkü eylem halindeki bir çokluk, mekânı daha çok dönüştürebilir. Çokluk içinde yoğun yaşanan çeşitli duygular bedenden bedene geçer. Bunlar, belli jestler, sözler, şarkılar, ortak beden hareketleri ile ifade edilebilir. Örneğin taraftar grupları gibi yapılar bir anda aynı tepkiyi verebilirken diğer zamanlarda birbirlerinden farklı tepkiler geliştirebilirler. Ortak sloganlar yoluyla duyguları hep birlikte açığa vururlar. Bu uygulamalar eski ritüellerde de karşımıza çıkar. Bir sürecin birlikte yaşanması eşiksel bir deneyimdir. Deneyimler, “eyleme ve temaşa etme yoluyla”<sup>311</sup> toplumsal alışkanlıkları uyandırır, üretir ve dönüştürürler.

<sup>311</sup> Bkz. (157), DELEUZE, 109.

Fischer-Lichte, “Performatif bir estetik eşiklerden geçme sanatını ele alır”<sup>312</sup> demektedir. Performatif estetik, sanattaki sınır aşımına odaklanır, yasaları ve ezberleri değiştirmeye çalışır. Fischer-Lichte, “sahneleme hayatın kendisidir” derken sadece tiyatrodan söz etmez. Ona göre: “performatif bir estetik insanların ve şeylerin yanıltıcı görünüşleriyle veya hayatın faniliğiyle değil, onların tezahür etmeleriyle ve görünüşlerinin gelip geçişiyle ilgilidir. O, sahnelemeleri insan hayatının sembolü ve kopyası olarak değil, doğrudan hayatın kendisi ve aynı zamanda onun bir modeli olarak saptar. Metaforik anlamda değil, kelimenin tam anlamıyla her bir katılımcının kendi hayatı sahnelemede cereyan eder. Sanat, sahnelemede olduğundan daha derin bir şekilde başka hiçbir yerde hayatla bu kadar iç içe olamaz ve ona bu derece yaklaşamaz”<sup>313</sup>. Performatif estetik, oluş halinde olduğundan, her an yeniden tanımlandığından, “insanları kendileriyle ve dünyayla yeni bir ilişkiye girmeleri konusunda cesaretlendirir”<sup>314</sup>.

Deleuze, gerçek hareketlerden oluşan tiyatroyu anlatır. Tiyatroda temsilden önce hareketin kendisi ile akıllara dokunulmak istenir. Hareketi gerçekleştiren bir öznedir; bu özne ister çok büyük fiziksel aktiviteler yapsın ister jestlerde bulunsun, iki durumda da hareketi seyirciye aktarır<sup>315</sup>. Deleuze’e göre bu, felsefenin de araması gereken teatral yöntemdir. Felsefedeki stilin yeni bir eğilimde olduğunu söyleyen Spinoza, kavramlar [*concepts*] veya yeni düşünme biçimleri; algılar [*percepts*] veya yeni görme ve inşa biçimleri; hissetmek [*affect*] veya yeni hissetme biçimleri olarak üç ana kutupta bunları toplar. Ancak bu üçü ile bir şeyleri harekete geçirebileceğimizi söyler.

Çokluk ile ilgili tahayyüller korku, endişe, ilkelik, kırılgnlık, rasyonaliteden uzaklık gibi kavramlarla ele alınmış olsa da çoklukların içinde olduğumuz anlarda yaşadığımız deneyimlerle, hatırladığımız duygularla, onların bedenimizde oluşturduğu *affect*lerle, bu etkilerin ortaya çıkardığı hareketlerle düşünerek ilerlediğimiz zaman, bu kavramları esnetebilir, değiştirebiliriz. Toplumsal durum ile ilgili egemenlik ile anarşi arasındaki başka yöntemlere bakmamız, eski paradigmalardan kurtulmamız, çokluğu anlamamızı kolaylaştırır. Bir alternatif olarak Bakhtin’in karnaval kavramına

<sup>312</sup> Erika FISCHER- LICHT, **Performatif Estetik**, Çev. Tufan Acil, 345.

<sup>313</sup> A. g. k., 346.

<sup>314</sup> A. g. k., 349.

<sup>315</sup> Bkz. (157), DELEUZE, 30-31.

bakılacak olursa inanılmaz olanı gerçeğe dönüştüren, çok sesli ve çok merkezli anlatımlara dayanan, tekilliklerin hepsine kendini özgürce ifade olanağı sunan, dilsel ve iletişimsel bir ağ yapısı yaratılmasına olanak sağlayan bir yaklaşımla karşılaşılır. Küreselleşme karşıtı protesto hareketlerinin teatral karakterleri, maskeleri, kuklaları, kostümleri, karnaval kavramıyla açıklanabilir. Bunun yanında gelişen ortak dilleri, şarkıları, atmosferleri kadar örgütlenme yöntemleri bakımından da performatif ve karnavalesktirler. Burada “hareket halindeki çokluk, yeni öznellikler ve yeni diller yaratan bir anlatı gibidir”<sup>316</sup>.

Toplumsal hareketlerin yanı sıra uluslararası göç hareketleri ile yeni bir akış ortaya çıkmıştır. Akış, çok sayıda tekilliğin, birbirine belli ağlarla bağlı olarak hareketinden kaynaklanır. Bu tekillikler belli bir mesafeden bakıldığında anonimleşen göçmen bireylerdir; yerlerinden edilmekte, kimi zaman yeniden yerleştirilmekte, kimi zaman da sürekli hareket halinde kalmaktadırlar. Saybaşılı, *Sınırlar ve Hayaletler*'de sürekli hareket ve akış sonucu bilinen coğrafyanın esnediğini yazar. Göçmenler, mülteciler, sığınmacılar; tampon bölgeler, askerden arındırılmış bölgeler, gettolar, sınır alanları gibi çeşitli bölgelerin ortaya çıkmasını sağlayarak, dünyayı yeniden şekillendirirler<sup>317</sup>. Göç hareketi, etrafındaki doğayı biçimlendiren bir akış gücü gibi etki eder. Doğal olarak bir hareket başka hareketlere yol açabilir. Sınırların inşası ile yer ve yurda bağlı kimlikler de inşa edilir. Bunun dışında kalan yurttaşları “hayalet” metaforuyla anan Saybaşılı, onların mekânlara musallat olduklarını söyler<sup>318</sup>. Musallat olan, herhangi bir ziyaretçi değildir, turist gibi geçici değildir, diğer kimliklerden son derece farklıdır ve mekânı altüst eder.

Mekâna göre küçük ölçekte kalan, anonimleşen göçmen imgesinin hareketi çokluklarla yansıtılabileceği gibi, tekillik ile de ifade edilebilir. Tekil olan da değişme gücü barındırır, ihtimallere açıktır, tek başına hamile anlar, eşik durumları yaşayabilir. Gülsün Karamustafa'nın çocuk yelekleriyle yaptığı çalışması *Kuryeler* (1991), savaş

<sup>316</sup> Bkz. (44), HARDT, NEGRI, 229.

<sup>317</sup> Bkz. (220), SAYBAŞILI, 31.

<sup>318</sup> A. g. k., 77.



döneminde Balkanlar'da yersiz-yurtsuzlaştırılmış, belli bir yere ait olmayan insanların izlerinden ilham alır<sup>319</sup>.



**Resim 125:** Gülsün Karamustafa, “Kuryeler”, 1991.

Görsel kültür alanında çalışan Saybaşı, dolaşımda olan görsel malzemenin kuramlaştırılmasında görünürlük/görünmezlik meselesinden söz eder. Ona göre “görünürlük çok sorunlu bir alandır ve Görsel Kültür incelemelerinin nesnesi tam da görünürlük ile toplumsal iktidarın kesişme noktalarında ortaya çıkan kendiliklerdir; yani görselliktir”<sup>320</sup>. Hareket halinde olmaları sebebiyle iktidar karşısındaki tanımları, dolayısıyla kimlikleri belirsizleşen göçmenlerden söz ederken “hayalet” metaforunu kullanır. Yeni göç dalgalarının yarattığı hareketler üzerinde yoğunlaşan göçmenleri, “türbülans” kavramı ile açıklar. Türbülans öngörülemez bir akışla ilerleyen, çok yönlü bir göç yörüngeleri ağını ifade eder<sup>321</sup>. Onların hareketleri, öngörülemez ve görünmezdir. Çoğu zaman kayıt dışı olan bu hareketi ve ağları görünür kılmak üzere teknolojik, elektronik olanaklar, kameralar, ısı ölçer aletler, kızılötesi ışık, x-ışınları

<sup>319</sup> A. g. k., 78.

<sup>320</sup> A. g. k., 219.

<sup>321</sup> A. g. k., 224.

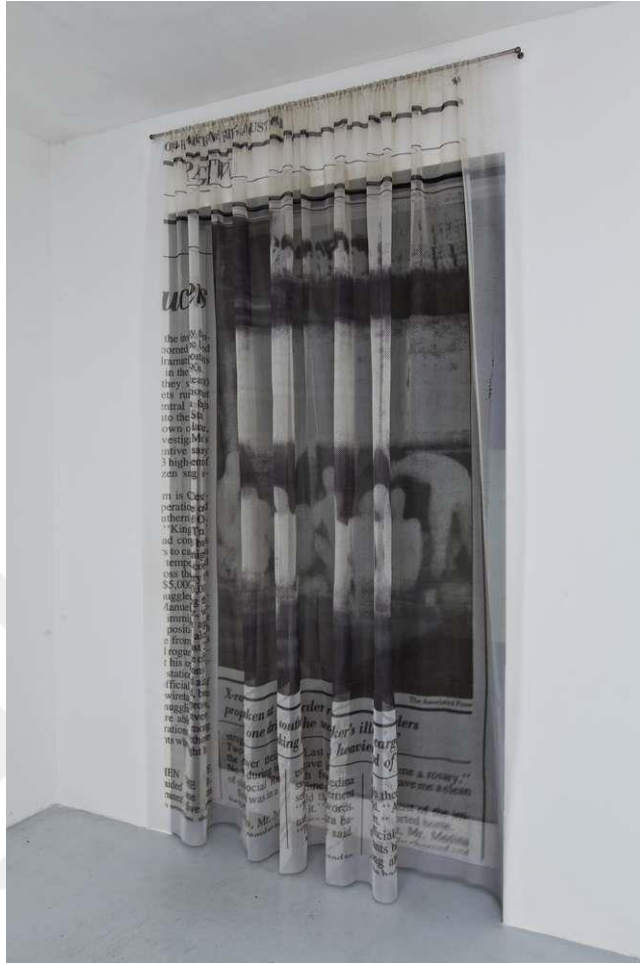
geliştirilmiştir. Ancak Saybaşılı'ya göre burada, “görüntü almak neticede hayalet yakalamaya tekabül [eder]”<sup>322</sup>. Yani doğasında büyük bir çelişki barındırır.



**Resim 126:** Liman gümrüğünde x-ışını görüntüsü, The Guardian, 12 Ekim 2005.

İngiliz kanalındaki bir liman gümrüğünde durdurulan kamyonun gizli bölmelerine sığınmış yasadışı göçmenleri gösteren x-ışını görüntüsünü, galeriyi ikiye bölen bir perde üzerinde sergileyen Mona Hatoum'un *Her Duvar Bir Kapı* (*Every Wall a Door*) sergisindeki işi, tam da bu görünürlük meselesine değinir. Bu göçmenler ısıya duyarlı kamerayla görüntülenmişlerdir. Ancak yüzleri, giysileri görülmez. Kimlikleri belirsizdir, hayalet gibi beyaz tuhaf biçimlerde görünürler. Sınırdan geçtiklerine göre, bu “hayaletler”, şu anda “içeride” bulunan herhangi biri olabilirler. Hayaletlerin dolaştığını gösteren bu fotoğraf, tedirginliği, ötekine duyulan tepkiyi besler.

<sup>322</sup> A. g. k., 242.



**Resim 127:** Mona Hatoum, “Every Door a Wall”, 200 cm. x variable length, inkjet print on viole, 2003.

Görünürlük meselesinin ele alan diğer bir sanatçı, Şilili Alfredo Jaar’dır. 1994’teki Ruanda Soykırımı’nı konu alan Jaar’ın “yapıtlarının hiçbirinde, katliam gerçekliğini kanıtlayan tek bir görsel belge yoktur. *Gerçek Resimler* adındaki enstalasyon kara kutulardan yapılmıştır. Bu kutulardan hiçbirinde katledilmiş bir Tutsi görüntüsü bulamazsınız; kutu kapalıdır, görüntü görünmez. Görünür olan tek şey, kutunun içindeki saklı şeyi betimleyen metindir. Yani ilk görüşte, bu enstalasyonlar da kelimelerin tanıklığını, görüntülü tanıklığın karşısına koyar. Fakat bu benzerlik temel bir farkı gözlerden saklamaktadır: Kelimeler burada her tür sesten koparılmıştır, bizzat kelimeler görsel öğeler olarak kullanılmıştır. O halde, kelimeleri görüntünün görünür formunun karşısına koymak değildir söz konusu olan; sözlü olanla görsel olanı birbirine bağlayan sıradan rejimi –yani resmi haber sisteminin kullandığı- bozmasındandır”<sup>323</sup>.

<sup>323</sup> Bkz. (52), RANCIÈRE, 88.

Hareket halindeki çoklukların imgeleri ile ilgili önemli bir örnek Anita Groener'dir. Onun figürlerinde de aynı görünürlük/görünmezlik çelişkisi bulunur. Sanatçının güncel gazetelerden aldığı bu figürler, siyah silüetler halinde üç boyutlu olarak karşımızdadırlar. Ancak onların bilgisine tam anlamıyla sahip olamayız, anonimdirler ve köksüzdürler. Ağ toplumundaki anonim birey kavramında olduğu gibi görünmez, silüet halinde ifade edilir, kendileriyle ilgili dış bilgilerle yetinilir. Bu figürler göçmen olduklarından ağsı yapılarla birbirlerine bağlıdırlar. Enstalasyonlarında görülen dallar ve taşınabilir köklerle yersiz-yurtsuzlukları vurgulanır, mekâna zayıf bağlarla bağlı olduklarının altı çizilir.



**Resim 128-129:** Anita Groener, “The Past is a Foreign Country- Citizen”,  
installation, Butler Gallery, Kilkenny, Ireland 2016.

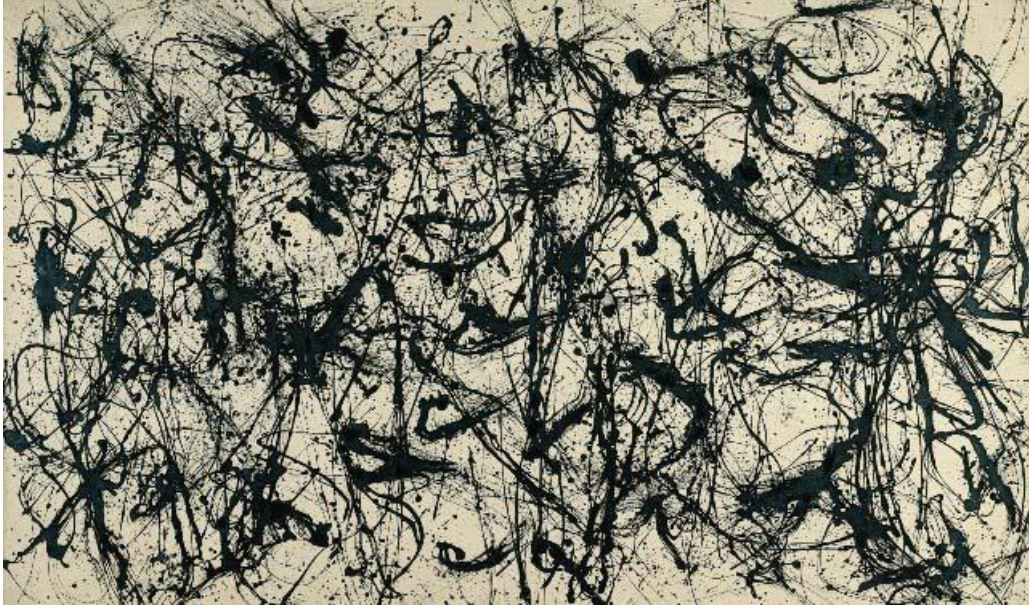
Lefebvre, kıra karşı gelişen kentin, çokluklar tarafından oluşturulduğunu, onlar tarafından yapılandırıldığını söyler. Lefebvre'in *urban* kavramı, şehre dair her şeyi içerir<sup>324</sup>. Bu anlamıyla kent kavramı, bizi şehir planlamaya ilişkin eski çerçevenin ötesini düşünmeye çağırır. Kent, kendi başına bir şey değildir, ancak içindeki sosyal ilişkilerle ve bir araya gelen insanlarla bir anlam ifade eder. Kent pasif bir alan da değildir. Lefebvre'nin dediği gibi “kent birleştirir ve pekiştirir” [*urban consolidates*]<sup>325</sup>. Kent, bir araya gelmek isteyen insanlara genişleme potansiyeli taşıyan bir zemin sunar ve yatay ilişkilerden örülür. Çokluklar kent meydanlarında yoğunlaşır, orada hareket eder, birbirlerine bağlanır, görsel ve duygusal ortaklıklar kurarlar. Kent birleştirir, bütün karşılaşmaların, bütün olayların, mekânıdır ve bunların hepsi onu tanımlar. Yoğunluk karşılaşmaları artırır, karşılaşmalar da yoğunlukları, böylece çok duyulu, çok algılı bir ilişkiler ağı yaratır. Akışkan bir yüzeyde kaleydoskop hareketlerine benzer bir yapı sergilerler. Öznellik ve görelilik bu mekânın bir parçasıdır. Tüm bu nedenlerle, doğrudan kent hakkı ile ilgili olmasa da bütün hareketler kentte doğar, yapılır ve onu dönüştürür.

Bir kent, kaotiktir, tekrarlardan oluşur, yoğun ve karmaşık bir yapıdadır, bağımsız kinetik enerjilerden oluşur. Merrifield kentteki bu kaosu, Jackson Pollock'un büyük akıtma [*dripping*] resimlerine benzetir. Özellikle 1947-1950 yılları arasında yaptığı büyük resimleri, izleyene sonsuz bir genişleme kapasitesi hissettirir, çerçevesini aşma ve büyüme eğilimi taşır. Merrifield, bu özelliklerin günümüzdeki kentlerin özelliklerine benzediklerini belirtir. Resimlerdeki dinamizm güçlüdür. Pollock'un kendi ifadesiyle “burada bir merkez yoktur, bir başlangıç, bir orta ve bir son yoktur”<sup>326</sup>. Belki, yoğunluklar ve periferileşen yerler vardır ancak çoklukların veya kentin hareketinin yörüngesine bir noktadan katılmak, onun içinde olmak için yeterlidir.

<sup>324</sup> Andy MERRIFIELD, *The Urban Question under Planetary Urbanization*, 912.

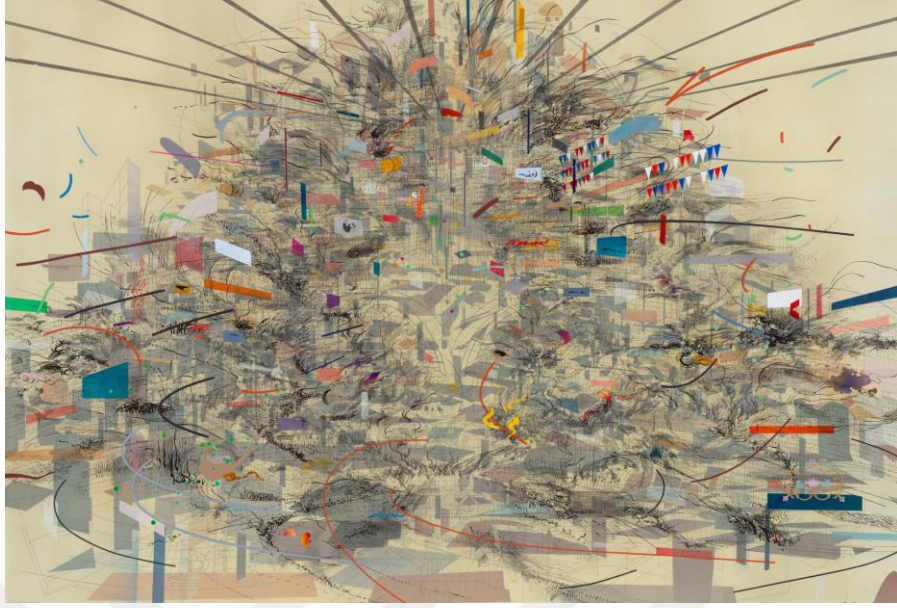
<sup>325</sup> A. g. k., 916.

<sup>326</sup> A. g. k., 913.



**Resim 130:** Jackson Pollock, “Number 32”, 269 x 457,5 cm., Lackfarbe auf Leinwand, 1950, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.

Pollock’un resimlerinde, direniş ve kaleydoskopik hareket görselleşir. Onun yöntemi, bir birleşme (füzyon) eylemini tasvir eder. Koyu renkli ve parlak alanlardaki döngüler, çok yakından bakıldığında spiral hareketlerle izleyiciyi girdabın içine çeker. Enerji bu siyah alanların içine çekilirken her yerde titreşen, kar taneleri gibi biçimler ve renkler kullanılır. Bunların karşılaşmalarıyla ortaya kitlesel bir güç çıkar, tuvallerin büyüklüğü de buna katkı sunar. Sanki, içindeki kısıyollar, yanılsamalar, özgürlüğe çıkan küçük bireysel yollarla kentin içinde bir solucan deliği ortaya çıkmıştır. Fizikteki gibi negatif enerji partikülleri tepkisel olarak uzaklaşırken, pozitif yüklü olanlar bir araya gelir. Ayrıca her parçanın da kendi yükü vardır, onların kendi ilişkilerini belirler. Güç döngüleri yaşanır ve yeni bir zaman-mekân boyutu sosyal hareketleri bağlar. Soyut ekspresyonizmde görüldüğü gibi yeni bir imge ortaya çıkar ve tüm yapıyı etkiler.



**Resim 131:** Julie Mehretu, “Empirical Construction, İstanbul”, 304,8x457,2 cm., acrylic and ink on canvas, 2003.

Julie Mehretu, 2003 tarihli *Ampirik Yapı İstanbul* adlı işinde üst üste çalışma ve saydam görüntüler oluşturma teknikleri ile eski ve yeni İstanbul’u yansıtmaya çalışır. Wilson, Mehretu’nun yapıtlarını açıklarken genellikle haritacılık terimlerini kullandığını belirtir. Buradaki kaos izleyiciyi yorarken bir yandan da ona cazip görünür. Dinamik, döngüsel, entropik bir yapı hakimdir. “Bu kadar yoğun hareket olması, gerek bireyin olaylara kendini kaptırması gerekse ‘tefekkür’ olasılığının bir veri yığını altına gömülmesi yüzünden kendisiyle iletişimi kaybeden bir toplumu işaret eder”<sup>327</sup>.

İşte Merrifield bu yapıyı Spinozacı anlamda bir kent sayar. Spinoza’nın felsefesinin temelindeki *conatus* kavramı varoluş gücü ve çabadır. Duygular [*affect*] ise hiçbir şeyi temsil etmezler, algılar ve bedensel etkileşimlerle ortaya çıkarlar<sup>328</sup>. Özetle zihin ve beden ayrımı reddedilir, diğer bedenlerle etkileşimde olan zihnin durumu bedenin bir güç derecesi olan duyguyu belirler.

<sup>327</sup> Bkz. (56), WILSON, 252.

<sup>328</sup> Bkz. (3), BAKER, 27.

“Açıktır ki, her karşılaşma anı, kendiliğinden çevrimiçi ya da çevrimdışı düzenleme ile oluşan kalabalıkların bir araya gelerek tek vücut olduğu anlık, alev gibi parlayan, öznesiz bir süreç olma eğilimindedir. Katılımcılar, kendilerince oluşturdukları bir kaleydoskop içinde neşe ve kutlama, şiddet ve vahşet, şefkat ve taşkınlıkla anlık etki ve tepkileriyle, bir şekilde kendilerini bulacaktır. Onlar sadece arzuları ve umutları paylaşan bir bütün değil, kendi tarihsel alanını oluşturan bir güç olarak bir araya gelecektir”<sup>329</sup>.

15 yaşındaki Greta Thunberg’in #fridaysforfuture hashtag’iyle yaptığı çağrıyla bir araya gelen ve okul grevi yapan çocuk eylemcilerin talebi, iklim değişikliğini önlemek üzere kurumların, var olan yapıların harekete geçmesidir. Thunberg, tüm dünya çocuklarına çağrı yaparken yeni bir politika önerir, karşılaşmalara olanak yaratır. 1968 hareketini inceleyen John Berger’in belirttiği gibi <sup>330</sup> gösteri kalabalıklarının amacı semboliktir, devrimin provası olma amacı taşımazlar. İsyen kalabalıklarına benzemezler. Adeta sahip olamadıkları bir gücü canlandırırlar, iç güçlerini dışarıya aktarmanın bir yolunu ararlar. Politik alanda henüz dile gelmemiş sorunları yüksek sesle ve kendilerini ortaya koyarak söyleyen masumiyet gösterileridir. Merrifield bu hareketlerdeki karşılaşma nosyonunun altını çizer <sup>331</sup>. Karşılaşma anında pasif *affect*’ler aktif hale dönüşebilir; haklar ve iddialar dile getirilmez, sadece temas gerçekleşir ve kaybedilen geri alınır. 2006 yılındaki Miami’deki *Take Back The Land* hareketi örneğini bununla açıklar <sup>332</sup>. Merrifield, Marx’ın işçi sınıfının çokluk olduğunun çok geç anlaşıldığını aktarır.

<sup>329</sup> A. g. k., 114.

<sup>330</sup> Andy MERRIFIELD, *Crowd Politics*, 113. (John Berger’in *The Nature of Mass Demonstrations* adlı, *New Society* dergisinde 23 May 1968 tarihli yazısından Merrifield’in yaptığı alıntıdır.)

<sup>331</sup> A. g. k., 108.

<sup>332</sup> A. g. k., 110.



## SONUÇ

Bu eser metninde hareket halindeki çoklukların, kendi yaşama alanlarını tayin etmeye, onu dönüştürmeye aday olan kalabalıkların imgelerine odaklanılmıştır. Bu kalabalıklar, tarihte bir çok farklı isimle anılmış, etkilerine göre farklı araştırmacıların ilgi alanlarına girmişlerdir. Kuramsal alanda önem taşıyan bu konuya ilişkin bir görsel dağarcığı tarif edebilmek için sanat tarihindeki ve görsel kültürdeki imgeler araştırılmıştır. Ele aldığı kavramlarla ilgili sorular sormaya çalışan bu eser metni, metinler arası göndermelerle araştırma konusunu açmaya ve onun çeşitli anlamlarını eserler üzerinden okumaya çalışmıştır.

Sanatçılar, ne kadar farklı görünse de toplum bilimcilerle aynı sorunun yanıtını bulmak için çalışırlar: Toplum nasıl temsil edilir? Topluma, kültüre, çağa göre yeni bir estetik nasıl inşa edilir? İmgeler, düşünce biçimlerini ve estetik anlayışı yansıtarak dönemlerine ait gerçekleri zihinsel olarak yaşatma gücü taşırlar. Hareket halindeki çoklukların imgeleri, genellikle panoptik bir gözle onları nesneleştirir, ansiklopedik resimlerde veya nişancı resimlerinde olduğu gibi onları yan yana sıralayarak ilişkilerini koparır veya egemen bir bakış açısıyla çerçeveleyerek anlamından uzaklaştırır. Organik bütünler olarak kabul edilen biçimleri farklı düşünmek çokluklara olanak tanımak açısından önemlidir. Farklı düşünebilmek içinse sanat ve sosyal bilimler alanlarında ortak terminolojiye (bütün ve ağ gibi kavramlara) başvurmak yerinde olur. Sanatçılar böylece özgür ve yaratıcı sonuçlara varır, bu sorunun açtığı alanları belli cevaplarla sınırlandırmamış olurlar. Çoklukların temsili ancak bu yöntemle mümkün olabilir. Kuramsal araştırmalar, toplumsal duyguları kaydetme ve ifade edebilme açısından bir sanat eseri kadar etkin değillerdir. Bunları aktarabilen bir eser aynı zamanda politik bir boyut taşır. Jonsson, demokrasilerin kendilerini yenilemeleri için gerekli olan ütopyanın bu resimlerin içinde bulunduğu

söyler<sup>333</sup>. Çokluk, kaostan ritimler yaratan, mekânı dönüştüren, yaratıcı eylemde bulunan ve sürekli değişen yeni bir öznedir. İçinde barındırdığı karşıtlık ve farklılıklarla resimdeki görsel tansiyondan kaynaklanan hareketi ortaya çıkarmaya elverişli imgeler üretir. Figürlerin canlılığı, hareket halindeki bedenleri, bir arada olmalarından kaynaklanan titreşim, dolaşımdaki duygular, şimdiki an içinden yükselen bir hamile an, uzamı etkiler.

Fransız İhtilâli, insanların yaşadıkları toplumu değiştirme arzusu ile ayaklanmaları açısından bir milattır. Kalabalıklar ile ilgili araştırmalar bu dönemde ve hemen sonrasında yoğunlaşır. Onu takiben 1871’de Paris Komünü’nün kurulmasıyla demokrasi adına evrensel bir olay daha gerçekleşir. Modernleşme ile kitle olma hali neredeyse bir kural haline gelir. Bu ve benzeri hareketlerin dönüştürücü, sorgulayıcı karakterleri gereği, evrensel bir imge arayışına girmeleri, geleneksel estetik anlayışın dışına çıkmaları beklenir. Bu, toplumsal olduğu kadar estetik alanla da ilgili bir sıçrama anıdır. Fotoğraf gibi görsel temsiller bu anlardaki tarihsel gerilimi, toplumsal duyguları ve dramı yansıtmaya yeterli kalmayabilirler. Bu çoklukları nesneleştirmeden, stereotiplere çevirmeden anlatan görsel ifadeler bulmak güçtür. Onun yerine zafer, egemenlik gibi mesajları ileten görseller öne çıkar. Çoklukların yaşadıkları eşik anlarının temsili bir yana, kentlerde yoğun biçimde bir arada yaşamaya başlayan insanların görüntüleri, kent meydanlarını dolduran ve ortak duygularla, belli taleplerle arz-ı endam eden çoklukların imgeleri daha önceki dönemlerde görülmemiş bir şeydir. Bu görüntüler, pasif kitlelerden, tek bir lider veya egemen bir siyasal gövde etrafında toplanan Leviathan gibi imgelerden veya çarpışan iki ayrı kitle arasındaki savaş sahnelerinden farklıdır. Çokluk, zıtlıkları içinde barındırır, bu nedenle kısıtlı sayıda insanın kullandığı sembollerle, totaliter rejimlerin propaganda aracı olan ikonlarla, anıt heykellerle, kalıplarla temsil edilmeye direnir, tam tersine lider ve kült imgeleri ortadan kaldırmaya çalışır. Jonsson’un örnek verdiği gibi Polonya’da Lech Walesa, sıradan insanı temsil eden bir figür olarak ortaya çıkar; Çavuşesku’ya karşı Romanya’da ayaklananlar, bayraktaki kızıl yıldızın olduğu yeri kesip çıkartarak hiç bir temsili istemediklerini, eşitlik ve özgürlük istediklerini, ifade

<sup>333</sup> Bkz. (54), JONSSON, 193-194.

ederler.<sup>334</sup> Burada kesilip açılan boşluk, insanların kendilerine bir yer açmak istediklerini dile getiren bir jesttir.

Siyaset Rancière'e göre, bir mekânın konfigürasyonu, orada yaşayan kalabalıkların düzenidir. Siyaset her zaman çoklukları konu edinmiştir, ancak kültür endüstrisinin nesneleştirdiği kitle kavramıyla siyaset estetize edilmeye çalışılmış, başka bir deyişle siyaset kitlelere inmiştir. Oysa ki çoklukların yıkıcı sonuçlar doğuran kitlelerden başka biçimlerde organize olmaları da mümkündür. Bunların keşfedilmesi için siyasetin estetize edilmesi değil, çokluğun özneleşmesi, onu kavram olarak ele alan sanatın siyasileşmesi gerekir. Bu yolla tekillikler, kendi özgünlüklerini, bedenlerini, hareket kabiliyetlerini, özelliklerini koruyarak çokluğun bir bileşeni olabilirler. Bedenler her zaman mekâna ve birbirlerine bağlıdırlar. Tekilliklerden çokluğa geçiş anı ve mekânı, yeni bir durumu ortaya koyacaktır: Yükselen bir çizgiyi takip eden bir eşik anını [*threshold*].

Çokluk kavramını ilk kullanan düşünürlerden biri olan Machiavelli, insanların eşit olduğunu kabul eder; çoklukların ise geçici olduğunu, duyguların şiddeti sona erdikten sonra dağılacağını söyler. Ona göre kitle bir istisnadır, oysa düzenli çoklukların nesneleştiği kitle kuramında kuraldır. Koro bir bütünsel form olarak tragedyalarda birlikte düzenli hareket eder, tek bir ses çıkarır ve ortak bir duyguyu dillendirir. İçindeki unsurların hepsi uyumludur. Oysa Aristoteles'e göre devlet, birliğe aşırı önem atfetmediği takdirde güçlenecektir, farklılıklar arasında yetkin bir dengeye kavuşacaktır. Platon'un devlet öngörüsünün en zayıf noktası bu uyum arayışıdır. Çokluklardan oluşan *polis* ile *ethnos*'un farkı burada yatar. Felsefi bir kavram olarak çokluk, 17. yy'a Baruch Spinoza'nın düşüncelerine kadar uzanır. Ona göre bir arada yaşayan topluluklar için demokrasi, ortak payda, iletişim, duygular, dil, emek, bakım emeklerini kapsayacak bir katılımlı ağ sistemidir. Çokluk bütünleştirici, tek tipleştirici olmak bir yana, farklılıklarla mümkündür.

---

<sup>334</sup> A. g. k., 131.

Kalabalıkların tarih sahnesine çıkarak, yerleşik düzeni sorguladıkları, haklarını arama gösterileri yaptıkları sıralarda, kitle içindeki bireyin rasyonel hareket etmediği, muhakeme yeteneğinin olmadığı, panik, deşarj gibi duygularla yönlendiği, bilinç taşımadığı öne sürülmüştür. Vülgarizasyon, insanları bilgiye ulaştırmamanın, karanlıkta bırakmanın böylece onları toplum hayatından soyutlamanın, kitle iletişimine muhtaç kılmanın bir yolu olarak devreye girer. Mekanik dünya anlayışından organik dünya anlayışına geçildiğinde, mikroskopun Leeuwenhoek tarafından bulunmasıyla gelişen mikrokozmos anlayışına gönderme yapan Le Bon, insan yoğunluklarının hareketlerini, mikroplara ve bakterilere benzetir. Kalabalıkları, mikroplar gibi düzeni tehdit eden, bir arada devinen ve bir programdan yoksun olarak yoğunlaşan biçimlere benzetir. Hatta eskiden cin olarak adlandırılan yaratıkların küçülerek, görünmez hale geldiğini, mikropların biçimine büründüğünü iddia eder. Aynı yıllarda gelişen evrim teorisi ile canlıların gelişim ve hayatta kalma yasalarına bağlı olarak koşulları daha elverişli hale getirmeye programlı oldukları kanıtlandığında, Le Bon'un teorisi boşa düşer. Bu düşünüş biyopolitik iktidar söyleminin yolunu açar. Le Bon, kitlelerin psikolojisi üzerine de çağını yansıtan çalışmalar yapar. 1789 olaylarını aktarırken, kalabalıkların telkine ve etkilenmeye açık olduğunu, kitle içindeki bireyin tek başına bulunan bir bireye göre sağlıklı kararlar alamadığını iddia eder. Daha sonra Freud'un grup ve birey psikolojileri üzerine yaptığı deney ve araştırmalarda, bireyin esasen libido tarafından yönlendirildiği için telkine direnç gösterdiği ve benlik ideali olan egonun yerine ortak bir dış nesneyi koymakta zorlandığı açıklığa kavuşur. Kitleler üzerine ilkel toplulukları da kapsayan uzun araştırmalar sonucu Canetti, kitle endişesi yerine içindeki bireyleri eşitleyen ve özgürleştiren kitleler kavramını ortaya koyar. Kitleler, bir arada bulunan bedenlerin ve onlar arasında dolaşımda olan duyguların enerjisi ile yönlendirilir. Canetti, saydığı onca kitle türünden bugün en yaygın olanın artış kitleleri olduğunu belirtir.

Düzenli çoklukların sınırları ve nitelikleri bir temsil kriterine göre oluştuğunda karşımıza halk, ulus gibi siyasal olarak temsil edilen sınıflar çıkar. İnsanlar bu yapıların içinde yeni bir kimlik kazanır, ortak çıkarlar için egemenliklerini, kendilerini temsil edecek siyasi gövdeye aktarırlar. Sanattaki temsil meselesinde olduğu gibi

siyasetteki temsilde de çerçeve bir norm belirlenmekte, bunun içinde kalanlar temsil edilmektedir. Ulus-devletlerin kurulma aşamasını yansıtan alegorik resimlerin çoğu temsilî sanat rejimine uyar. Estetik sanat rejimi ise, kendini bu normlardan, temsil işlevinde kurtararak özerkliğini kazanmıştır. Temsil edilenler ile diğer toplumsal ağların uyumsuzluğu, 2000’li yıllarda dünya genelinde yaşanan işgal hareketlerinde ortaya çıkmıştır. Ağsı çokluklar, ülke sınırları tanımadan iklim değişikliği, ekonomik sıkıntılar gibi biyopolitik gerekçelerle bir araya gelirler; hatta rizomatik bir yapıyla farklı boyutlara da sıçrayabilirler.

Negri ve Hardt, kamuoyunun demokratik bir özne olmadığını, aktif bir çatışma alanı olduğunu özellikle belirtirler. Çatışma alanı, zıtlıklara, karşılaşma ilişkilerine, kendi beden ve arzularına, bağımsız iletişim araçlarına sahip çıkan çokluğun oluşumuna ortam hazırlar. Çokluk kitleler gibi temsil edilmez, kendisini yönetmeye çalışan bir öznedir. Kitleler çağı adı verilen dönemde nesneleştirilen, kitle iletişim araçlarına maruz bırakılan kitlelerden çokluğa giden eksen böylece belirlenmiş olur. Çokluk, kalabalıklardan, gruplardan, yığınlardan, müşterek toplumsal etkileşimlerle ayrılır. Çokluk, ortak paydasını keşfeder ve yeniden üretir. Böylece Negri ve Hardt’a göre “imparatorluk” tarafından küresel olarak kuşatılan iktidar alanında kendine bir yer açar. Bu yönüyle Marx’ın başkaldırı gücü olan yoksul işçi sınıfını andırsa da onun gibi bir programa ve hatta bilince sahip değildir, çoğunlukla sadece kendiliğinden eyleyen ve ağsı bedenini ortaya koyarak mekânı dönüştüren biyopolitik bir varlıktır.

Çoklukların ortaya çıkmaları için belli bir alanda tezahür etmeleri gerekir. Tezahür, hem çokluğun dışındakilere hem de birbirilerine görünmeleridir. Meydan okumak tabiri bunu karşılar. Bedenler, kendileri bakış açısı mefhumunda olduğu gibi bir perspektif tesis ederler ve eylemler, bedenler arası durumdan doğar. Bu durum, meydanlardan öteye taşarak, süreci kaydeden medya araçlarına yayılarak, kendine yeni bir mecra bulur. Görünen bu bedenler, toplumsal olduğu kadar biyolojik bedenlerdir. Barınma, korunma, gıda, sağlık gibi temel ihtiyaçları vardır. Bu acil ve gündelik

ihtiyaçlar ile uzun vadeli haklara bağlı olan ihtiyaçlar arasındaki ayrım önemsizleştğinde, beden tezahür ederken acil ihtiyaçları öteleyebilir, kendini tüm kırılganlığıyla ortaya koyabilir. Böylece toplumun geri kalan kesimi bu tezahürü ciddiye almak zorunda kalır.

Çokluklar, yapıları gereği performatif ve aynı zamanda hareket halindedir, demek ki imgeleri hareket kavramını içermelidir. Çokluklardan oluşan ağsı yapıyı görebilmek için uzak ve yukarıdaki bir noktadan bakmak gerekir. Klasik perspektif uygulamalarını değiştiren bu yeni bakış, tanrı bakışı veya hakim bir bakıştır. Manzara resmi çizen veya toplumsal bir olayı aktaran ressam, izledikleri çokluklarla aralarına bir mesafe koymuş, böylece onların karşısında kendi bireyselliğini tesis etmiş olur. Kalabalıkların içinde kalan kent gezginleri ise *flâneur* olarak adlandırılırlar. Hakim bakışla, uzaktan görülen çokluklar, resim mekânına göre küçük ölçekte kalırlar. Onları kapsayan mekân monokrom olduğunda ya da detaylı tanımlanmadığında, çokluklar öne çıkar ve içindeki figürlerin hareketlerinin okunması kolaylaşır. Wölfflin'in deyişle "gölgesel üslup"taki belirsizlikle, resimdeki ışıklı, vurgulu, renkli biçimler, kendi aralarında birbirlerine canlı olarak bağlıymış gibi görünürler. Öte yandan zemin sadeliğini korudukça, üzerindeki biçimlerce yeniden tanımlanması kolaylaşır. Boşluk olarak görünen düz alan, üzerindeki çokluğun titreşimi ile bir eşik mekânı haline gelir. Böylece çokluk hareketinde yükselen eş titreşim görünür hale gelir, eşik anı kavramıyla zaman kurgusu öne çıkar.

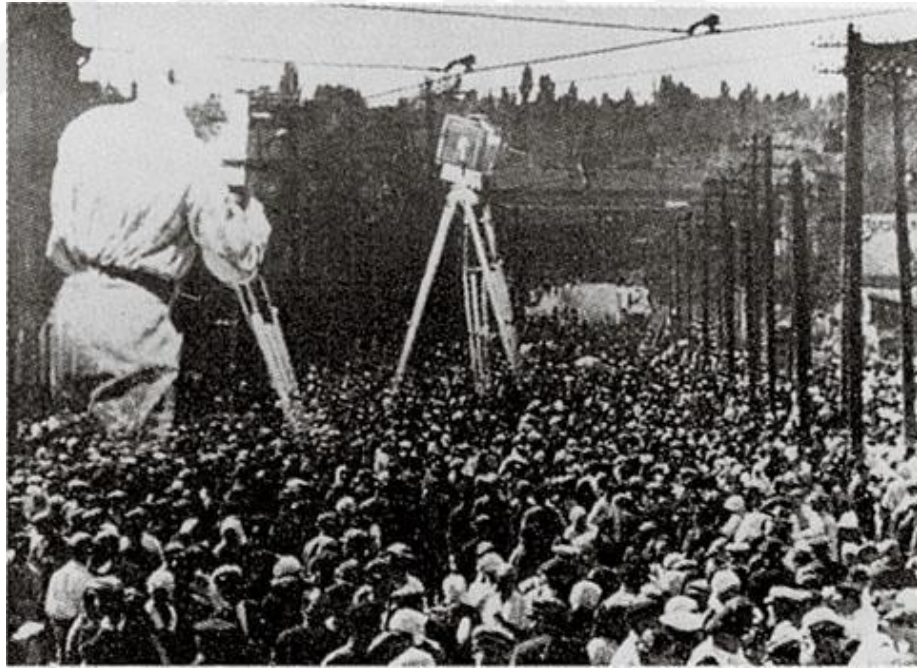
Performatif duygular, ihtiyaçların sırasını belirleyebildiği gibi, temsilde ve imge üretiminde de kırılmalara yol açar. İşçi sınıfının ortaya çıkmasıyla öne çıkan kas gücüne dayalı çalışan erkek bedeni ve konstrüktivist devrim imgelerinin yerini, daha içerden bir bakışla sokaklardaki bedenlerin arasındaki ilişkilere odaklanan çağdaş sanat imgeleri almıştır. Sonuçlar ve net mesajlar yerine, öznel anlamlar, bu anlamlar arasında geçişler, deneyimler, eylem anlarına ilişkin montajlar görülmeye başlar.

İmgeler, karşılaşmalar yoluyla elde edilen imajlardan oluşur. Bir sanat eseri, imgeler yoluyla duygu uyandırabilir. Sanat eseri ile kurduğumuz ilişki, bir karşılaşma ilişkisidir. Bir resme bakan insanın bedeninde bir *affectio*'lar zinciri yaşanır. Başka bir deyişle, eserin bedene teması yani duygu iletimi yaşanır.

İnsan yoğunluklarını temsil eden imgeler, çokluğun tarih boyunca büründüğü anlamlara bağlı olarak dönüşür. Rancière'in tabiriyle "estetik sanat rejimi", temsil rejiminin dışında kalır veya onu esnetmeye çalışır; bu yönüyle hareketli çokluk imgelerini üretmeye uygundur. Normatif olan performatif olarak değişikliğe uğrayabilir. Kamusal mekânlarda toplanan bedenlerin sunduğu görüntüler, performatif çoklukların imgeleri, kitle temsillerine alternatifler sunar.

Hareket halindeki çoklukların imgeleri aynı zamanda resimdeki hareket ve zaman kavramına da yeni bir öneri sunar. Performansta ve resimde birbirinden iki farklı anlamda zaman kavramı bulunur. Resim sanatının ontolojik olarak içerdiği reel ve irreel tabakalar, hareket, uzam ve sanat eseri yoluyla aktarılan duygularla ilgilidir. Hareket ancak belli bir algı aralığında olduğunda anlaşılabilir. Hareketli nesnelere, stroboskopik ve öznel olarak algılanırlar. Öznel görme, görmede Kopernikçi bir devrim sayılır. Buna göre gözlemcinin yeri yeniden belirlenirken geometrik optikten fizyolojik optiğe geçilir, öznellikten kaynaklanan yanılsamalar ve çeşitli teknikler sanatın çeşitli alanlarında kullanılmaya başlanır. Resmi oluşturan unsurların, çokluklar halinde yoğunlaşmaları da güçlü bir görsel gerilim üretir. Sadece resim yüzeyindeki görsel zıtlıklar değil, çoklukların kendi içlerindeki tekilliklerle ortaya çıkan özgünlükleri, potansiyelleri de büyük bir hareket çeşitliliği sunar. Toplu hareket, resmin oranları, dinamik akslar, biçim, renk, kontur, ışık, belirlilik, ritim, tekrar gibi unsurlarla vurgulanan tekilliklerin titreşimi ile resimdeki tansiyon artar. Tekillikler, kinestetik beden imajları taşıyan figürler olduğu zaman, izleyicinin bedeni ile kurulan empati sayesinde bu hareket daha da büyür. Jestlerle yapılan çizimler, beden hareketini ve resmin yapılma sürecini yapıya aktaran otomatist teknikler de hareketi ortaya koyan ve algılayan öznel arasında bağlar kurulmasını kolaylaştırırlar.

Resimde çokluk kavramı ilk olarak birlik ve çokluk karşıtlığı ile onu ele alan Wölfflin'in sanat tarihinde belli yapıtları karşılaştırması üzerinden ele alınmıştır. 15. yy resminde ayrıksı duran parçalar, 16. yy'da bütünü görmeye doğru evrilen yaklaşım içinde erimeye başlar ve 16.yy'a geçildiğinde eklemli form sistemi, 17.yy'da ise birlik hakim yaklaşım olur. Baroğun sonsuz akışı, özellikle Hollanda grup porteleri janrının özel bir türü olan nişancı resimlerindeki tek tek figürlerin bağımsız görevlerini ortadan kaldırır, genel bir motifi hakim kılar. Çokluk ve birlik meselesi, Wölfflin'de bir ikili karşıtlıktan öte pitoresklik ve devingenlik ile ilgilidir. Işık-gölge ve çoklu figürlerin desenleri ile sağlanabilen bu devinim, izleyicide bir *affect* uyandırır. Bu affect'ler de iki üslup gibi iki ayrı kutba işaret ederler. Baker bu affect'lerin eşitleşim yoluyla Vertov'un ve Eisenstein'in sinemasında olduğu gibi bir eşik atlama anına taşıyıcı işlevlerine dikkat çeker.



**Resim 132:** Dziga Vertov, *Man With a Movie Camera*, 1929.

İnsan bedenleri kent meydanlarında yoğunlaştıkları zaman ortaya yeni imgeler çıkar. Uzaktan anonim birim biçimler gibi görünen bu figürler, toplumsal rollerine



göre değişen biçimlerde hareket ederler. Sausmarez'in verdiği örnekte bir kalabalık içinde düzenli aralıklarla sabit duran figürlerin kolluk kuvvetleri, düzensiz, dağınık ve daha hareketli olan figürlerin ise sivil halk olduğunu anımsayabiliriz. Bu hareket kabiliyeti ve çeşitlilik, aynı zamanda duygu aktarımını da içerdiği için, bir kalabalığın gücünü (içinde ve görsel olarak dışında) artırabilir ve korku duvarının aşılması gibi durumları yaratabilir.

Görsel biçimlerden akümülyasyonlar, yığılmalar ve birim tekrarları çokluk görüntülerine benzer; bu yönüyle abjekt olarak algılanabilirler. Bunlar orman, sel, ırmak, dalga, ekin, rüzgar gibi doğal yapı ve güçlerle de karşımıza çıkabilir. *Delirium tremens* adı verilen alkolik halüsinasyonlarında da kitleler ile ilgili sanrılar ciddi bir yer tutar. Canavarsı kitleler, karnavalesk ve grotesk görüntülerle tasvir edilir. Bosch, Bruegel ve onların halefi kabul edilen James Ensor'un resimlerindeki kalabalıkların niteliği budur. Bir kez daha düzeni tehdit eden kalabalıkların görünümü korkunç, çok başlı, devasa, insani özelliklerden uzak bir biçimlere bürünür. Bu görünümün edebiyattaki karşılığını Dostoyevski'nin *Ecinniler* romanında bulabiliriz.

Butler'ın müttefik bedenler ile yürütüldüğünü belirttiği sokak siyaseti, iktidarın karşısındaki yeni güçtür. Simmel'e göre tekillikler, Butler'a göre ise tezahür durumu önem taşır. Tezahür eden bedenler, eylemleriyle mekânın kamusal karakterini tayin ederler. 1999'dan başlayarak tüm dünya çapında çeşitli grupların gösterilerine sahne olan kent meydanları ve sokaklar, hareket halindeki çoklukların görsel tansiyonu ile dönüşen bir resim mekânı gibi değişmişlerdir. Karşılaşmalara biçim veren mekân, bir araya gelen bedenlerce dönüştürülebilir. Dinamik, gözenekli, performatif bir karakter sergileyen müşterek mekânlar, birlikte yaşama biçimlerini üreten düğüm noktalarıdır. 1850'lerde Haussmann'ın Paris'e yaptığı geometrik müdahale, bu bilgilere dayanarak kenti dönüştürmeye çalışır. Mekânın çoğul eylem aracılığıyla yaratılması, farklı kimliklere ait bedenlerin arasında gerçekleşen performatif bir süreçtir ve tezahür bu

sürecin bir parçasıdır. Mekânda bulunmayanlar için kamera görüntüleriyle aktarılan jestler, duygular, teknolojik mecraları da kapsayan performatif sürece örnektir.

2000'ler tam anlamıyla şenlikli ve yaratıcı eylem tiplerinin dönemi olmuştur. Farsça “şen” kelimesinden türeyen “şenlik” meskûn, memur, abad, yerleşik olan, ikamet eden, kalabalık anlamına gelmekle, birlikte barış ve dostluk içinde yaşamak demektir. Eylemlerdeki talepler temel taleplere dek indirgenmiş ve eyleme biçimleri daha kapsayıcı niteliğe bürünmüşlerdir. Acil bedensel ihtiyaçlar, uzun vadeli çevre ve iklimi koruma ihtiyacı, ifade özgürlüğü, yoksulluk bu eylemlerin temel sebepleri olmuştur. Bu eylemler ortaya renkli görüntüler koymuşlardır. Eyleyenler genellikle işsiz, geleceksiz, güvencesiz, yarınsız genç kuşaklardır.

Bu görüntülerin gerçekleştiği meca kuralları yeniden ve bu sefer çokluklar tarafından belirlenen kamusal mekânları içeren kentlerdir, ayrıca onun uzantısı olan sanal uzamdır. Yapılandırılmış ilişkiler sistemi olarak kent mekânı, Rancière'e göre siyasetin tanımına benzer. Canetti'nin söz ettiği gibi kitleler büyümeye programlıdır ve özellikle günümüzde yaygın olan artış kitleleri, bir arada yaşamak için kentlerde toplanmaktadır. Stavrides, hareket halindeki toplulukların kendi mekânlarını, salyangozların evlerini inşa ederken kullandıklarına benzer bir madde salgılar gibi yarattıklarını söyler. Müşterek mekân tam da budur. Tıpkı çokluk gibi hiçbir bireyi dışarıda bırakmaz, bir ağ içerisinde gelişmeye yatkındır. Yine çokluklarda olduğu gibi eşik mekânlarında da potansiyel meselesi öne çıkar. Müşterek, yüce bir kavram olarak ortaya çıktığında çoklukların potansiyelleri artar, tekilliklerin her biri çokluğun dilini, yapısını, ilişkilerini ve hareketlerini geliştirir. Yaşam alanlarına iktidar tarafından yapılan müdahaleler izlenimcilerin kent peyzajlarındaki aidiyet kaybı ve yabancılaşmanın sebebi olarak karşımıza çıkar. Yersiz-yurtsuzlaşmanın sürekliliği, oluş halindeki mekânı da tepkisel olarak ortaya çıkarır. Yeniden sahiplendirilmeye, işlevlendirilmeye, düzenlenmeye uygun olduğundan figürlerin üzerinde toplandığı

meydanlar, bu resim tekniğine çok uygun düşen kent biçimleridir. Belli bir kompozisyonun içindeki biçimlerin ilişkileri burada düzenlenir.

Kracauer, bir kent peyzajını anlatırken merkezdeki bulvarlara akan kalabalıklardan söz eder. Bu kalabalığı “dolanıp durmaya zorlayan ne bir amaç var ne de saat; zamana aldırılmadan usul usul ak[ar]”<sup>335</sup>. Ayrı hedefler ayrı parçacıklar halinde ilerleyen bu yapının belli bir planı yoktur. Bu mekânı planlamak açıkça ona yüzeysel bir müdahalede bulmaktır. Kitle iletişim teknolojileri ile kitle kültürü, bütünsel toplanma pratikleri, zaman düzenlemeleri, mekân düzenlemeleri birlikte düşünüldüğünde bu müdahale açıkça görünür. Farklılıklara kayıtsız kalan bir sistem işçi bedeninden başlayarak tüm bedenleri ve onlardan oluşan çoklukları biçimlendirmeye çalışır. Bu sırada kentin kendisi bir sanat nesnesi olur.

Tekilliklerin, çoklukla ilişkilenebilmesi, bir nesneyi oluşturan atomlar ve onların aralarındaki ısı, hareket, enerji geçişliliği ilişkisini anımsatır. Bu ilişkiye göre insan yoğunluğunun alacağı biçim ve isim değişir. Eşit aralıklarla, ortak çıkarla, homojen bağlanan tekillikler kitleleri oluştururken çokluklar, düzensiz dağılımlarla, kendiliğinden, ortak paydayla ve özgünlükleriyle ilişkilenebilirler. Çokluklara dahil olmak için özel bir bilinç veya çaba gerekmemektedir; çokluklar yalnızca kimlikler üzerinden filizlenebilir. Çokluk, siyasi gövde, baş, organlar ile anılan organik bütünlüğe bir alternatif olarak, duygulara sahip performatif bir canlı et olarak ortaya çıkar, biyopolitik bir karakter taşır.

Düzensiz çoklukların içinde bulunan tekilliklerin beden duruşlarının kinestetik gücünü aktarabilmek için dışavurumcu teknikleri kullanma tekniği izlenebilir. Bu teknik, hareketi, temsil etmeksizin aktarabilir. Çizilen beden kadar çizen bedene ve resmin yapılma sürecine de gönderme yapar. Merrifield, bu resim yapma tekniğinin

---

<sup>335</sup> Bkz. (263), KRACAUER, 19.

günümüzdeki kentlere benzediğini söyler. Bu hareketin yörüngesinde olmak, dalgayı bir yerden yakalamak onun içindeki kaleydoskopik harekete katılmak için yeterlidir.

Her şeyin hareket ve değişim halinde olduğu yerde “şimdiki zaman” çelişkili bir kavramdır. Şimdi, geçmekte olan bir durumdur. Deleuze’ün belirttiği gibi “Zaman şimdiden çıkmaz ama şimdi de sürekli olarak birbiri üzerine sıçramalarla hareket etmeye devam eder. Şimdinin paradoksu da budur: zamanı oluşturmak ama bu oluşmuş zamanın içinde geçmek”<sup>336</sup>. Dolayısıyla zamanın geçişine bellek tanıklık eder. Bellek, geçmişin oluşmasının sağlayarak şimdinin geçmesini mümkün kılar. Oluşan şey ile alışkanlık arasında belleğin etkin ve edilgin iki durumundan söz edebiliriz. Zamanda ve uzamda bir kesitleme işlemi olarak ele alınan resim, şimdiki anı aktarır. Şimdiki anın özel bir durumu ise çokluk resimlerinde ortaya çıkan hamile an kavramıyla nitelenebilir. Tüm unsurların eşitlenimleri ile yükselen bir çizgi neticesinde bir niteliksel sıçrama, eşik aşımı, dönüşme, coşku, duyguların bedensel ifadesi yaşanır. Bu andaki jestleri Schiller’e göre insanın estetik eğitimi belirler. Estetik, insanın çevresiyle ve diğer insanlarla ilişkilene biçimidir.

Fırat, toplumsal hareketlerin içinde bulunmuş bireylerin sözlerini şöyle aktarır: “Ben kendim değilim. Bugün yeni doğmuş biriyim”, “Sanki kendi bedenimin kontrolünü yeniden ele geçirdim, özgürleşmiş hissettim”<sup>337</sup>. Bu ifadeler benzeşir ve bir *pattern* olarak dikkat çekerler. Gündelik pratikleri birlikte yerinde getirmek, alışkanlıkları tekrar ve gösteri yoluyla kazanmak, umutsuz bir isyan halinden sorumluluk almaya yönelen bir tavır almak çoklukları kurulu siyasal tanımların dışına çıkartacak, duygulanım ile çözümlerine yardımcı olacaktır.

<sup>336</sup> Bkz. (157), DELEUZE, 117.

<sup>337</sup> Bkz. (53), FIRAT, 123-134

Sanat tarihinde eşik anını, sıçrama anlarını yansıtan imgelerin temsilleri ihmal edilmiş veya tam nitelendirilememiş bir türdür. İnsan yoğunluğunu [*swarm*] ve ondan kaynaklanan duyguların yoğunluğunu anlatan özel bir janrın gelişmemiştir. Özellikle kamusal alanlarda toplanan ve birlikte hareket eden çok sayıda insanı kapsayan yoğunluklar ortaya hiç görülmemiş imgeler koyarken, bu imgelerin çok sonradan ancak drone kameralar gibi tekniklerle elde edilmesi bu ihmalle açıklanabilir. Toplumsal hareketler, yerleşik değerleri, egemen imgeleri, görsel kültürü sorgulayıp dönüştürürken ortaya çıkan bu belirsizlik aynı zamanda özgürlüğe açılan bir alandır. Toplumsal değişimin öznesi olan çoklukların imgelerinin, geleneksel estetik anlayışa uyamaması da doğası gereğidir. Değişim anındaki gerilimi, toplumsal duyguları, yaşanan acı ve sevinçleri aktarabilen imgeler, stereotipler, yabancı gözler tarafından çekilmiş fotoğraflar, egemenlik mesajları ileten görseller gibi nesneleştirici bakış açılarıyla elde edilmiş imgeler olmamalıdır. İnsan yoğunluğu kendisi bir imge olduğunda kült imgelere daha çok direnir. Negri ve Hardt'ın imparatorluk karşısındaki güç olarak potansiyelini gördüğü çokluklar, anıt, heykel, simge gibi totaliter araçlarla temsil edilemezler. Çokluklar, genellikle mozaik olarak algılanır ve korkutucu yönleriyle Leviathan'ın bedeninde birleşerek bu yüce yaratığı oluşturan bir yoğunluk olarak düşünülürler. Mozaik tasavvuru, eşik anına dek yükselen bir eksen üzerinde ortak paydada, kelimenin tam anlamıyla ortak bir zemin üzerinde uzlaşmayı ifade etmeye uygundur. Ayrıca, oluşmamışlık ve içinde barındırdığı farklılıklar bakımından da Negri ve Hardt'ın çokluk kavramına uygundur. Onlara göre çoklukların zamana göre iki farklı türü vardır<sup>338</sup>: İlk çokluk türü, tarih boyunca otoriteyi reddeden, özgürlük ve adalet arayan insanların arzu ve eylemleriyle gerçekleşmiş bir çokluktur. İkinci çokluk ise, henüz oluşmamış çokluktur. Bu çokluğun inşa edilebilmesi için, ilkinin bilgisine ihtiyaç duyulur. Bu bilgi, ikincisi için gerekli potansiyelin boyutları hakkında fikir verir. İki çokluğun birleşimi bize bu kavramın zamansallığı hakkında bir bilgi verir: çokluk hep mevcut ve henüz oluşmamıştır. Başka bir dünyanın mümkün olduğunu bilmek ve ona ilişkin arzuyu beslemek, bu dünyayı var etmenin koşuludur.

---

<sup>338</sup> Bkz. (44), HARDT, NEGRI, 239.

## KAYNAKLAR

ADORNO, Theodor (2009), **Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi**, Çev: Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, Elçin Gen, İletişim Yayınları, İstanbul.

ADORNO, Theodor (2012), **Minima Moralia, Sakatlanmış Yaşamdan Yansımalar**, Çev: Orhan Koçak, Ahmet Doğukan, Metis Yayınları, İstanbul.

ADORNO, Theodor (2012), **Walter Benjamin Üzerine**, Çev: Dilman Muradoğlu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

AHMED, Sara (2015), **Duyguların Kültürel Politikası**, Çev: Sultan Komut, Sel Yayıncılık, İstanbul.

APOLLONIO, Umbro (1965), **I Maestri Del Colore, No 74. Mondrian**, Fratelli Fabbri Editori, Milano.

ARENDR, Hannah (2018), **İnsanlık Durumu**, Çev: Bahadır Sina Şener, İletişim Yayınları, İstanbul.

ARISTOTELES (1993), **Politika**, Çev: Mete Tunçay, Remzi Yayınları, İstanbul

ARNHEIM, Rudolf (1997), **Art and Visual Perception**, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London

ARTUN, Ali (2010), **Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş**, Çev: Kaya Özsezgin – Ufuk Kılıç – Can Gündüz – Elçin Gen – Mustafa Tüzel – Ece Erbay – Melih Cevdet Anday – Sabahattin Eyuboğlu – Erdoğan Alkan, İletişim Yayınları, İstanbul.

ARTUN, Ali (2015), **Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi Estetik Modernizmin Tasfiyesi**, İletişim Yayınları, İstanbul.

AYTAÇ, Ahmet Murat (2011), **Kitlelerin Ruhu, Siyasal ve Sosyal Kuramda Kalabalık Tahayyülleri**, Dipnot Yayınları, Ankara.

BAKER, Ulus (2014), **Sanat ve Arzu**, İletişim Yayınları, İstanbul.

BAKER, Ulus (2011), **Yüzeybilim Fragmanlar**, Birikim Yayınları, İstanbul.

BARBER, Stephen (2014), **Performance Projections Film and Body in Aciton**, Reaktion Books, Glasgow.

BARTEL, Maya (2008), **The 1960s Body Through Sculptural Movement and Static Dance**, VDM Verlag Dr. Müller, Berlin.

BARTHES, Roland (2017), **Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik**, Çev: Ayşenaz Koş - Ömer Albayrak, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

BAUDELAIRE, Charles (2004), **Modern Hayatın Ressamı**, Çev: Ali Berktaş, İletişim Yayınları, İstanbul.

BEMONG Nele- BORGHART Pieter- DE DOBBELEER Michel- DEMOEN Kristoffel- DE TEMMERMAN Koen- KEUNEN Bart (2010), **Bakhtin's Theory of the Literary Cronothope: Reflections, Applications, Perspectives**, Academia Press, Gent.

BENJAMIN, Walter (2011), **Pasajlar**, Çev: Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

BISCHOFF, Ulrich (2000), **Munch**, English translation: Michael Hulse. Taschen, Köln.

BUTLER, Judith (2018), **Biziz, Halk!**, Çev: Ferit Burak Aydar. Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

BUTLER, Judith (2005), **İktidarın Psikik Yaşamı Tabiyet Üzerine Teoriler**, Çev: Fatma Tütün, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

BUTLER, Judith - ATHANASIOU, Athena (2017), **Mülksüzleşme Siyasaldaki Performatif**, Çev: Başak Ertür, Metis Yayınları, İstanbul.

CAMERON Dan, CHRISTOV-BAKARGIEV Carolyn, COETZEE J. M. (2003), **William Kentridge**, Phaidon Press Limited, London.

CANETTI, Elias (2017), **Kitle ve İktidar**. Çev: Gülşat Aygen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

CASTELLS, Manuel (2013), **İsyan ve Umut Ağları: İnternet Çağında Toplumsal Hareketler**, Çev: Ebru Kılıç, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

CRARY, Jonathan (2004), **Gözlemcinin Teknikleri On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine**, Çev: Elif Daldeniz, Metis Yayınları, İstanbul.

DELEUZE, Gilles (2016), **Ampirizm ve Öznellik**, Çev: Ece Nahum, Norgunk Yayıncılık, İstanbul.

DELEUZE, Gilles (2017), **Fark ve Tekrar**, Çev: Burcu Yalım – Emre Koyuncu, Norgunk Yayıncılık, İstanbul.

DELLALOĞLU, Besim F. (2014), **Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum**, Say Yayınları, İstanbul.

DEMİRER, Temel - LAVABRE, Marie-Claire - NAHON, Pierre - ÖZBUDUN, Sibel – PAGES, Yves – REY, Henri (1998), **Sokakta ve Duvarda 1968**, Öteki Yayınevi, Ankara.

DOSTOYEVSKİ, Fyodor Mihayloviç (2015), **Cinler**, Çev: Ergin Altay, İletişim Yayınları, İstanbul.

ENGELS, Friedrich (1997), **İngiltere'de Emekçi Sınıfın Durumu**, Çev: Yurdakul Fincancı, Sol Yayınları, Ankara.

FISCHER-LICHTE, Erika (2016), **Performatif Estetik**, Çev: Tufan Acil, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

FOUCAULT, Michel (1993), **Deliliğin Tarihi**, Çev: Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, 1993.

GOMBRICH, Ernst Hans (1992), **Sanat ve Yanılsama**, Çev: Ahmet Cemal, Remzi Kitabevi, İstanbul.

HARDT, Michael - NEGRI, Antonio (2011), **Çokluk İmparatorluk Çağında Savaş ve Demokrasi**, Çev: Barış Yıldırım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

HARDT, Michael - NEGRI, Antonio (2011), **Ortak Zenginlik**, Çev: Eflâ-Barış Yıldırım, ayrıntı Yayınları, İstanbul.

HARRISON, Charles – WOOD, Paul – JASON, Gaiger (2003), **Art in Theory 1815-1900**, Blackwell Publishing, Malden, Oxford, Victoria.



HESSE, Hermann (2019), **Siddhartha**, Çev: Kâmuran Şipal, Can Sanat Yayınları, İstanbul.

JONSSON, Stefan (2008), **A Brief History of the Masses Three Revolutions**, Columbia University Press, New York.

KANT, Immanuel (1993), **Arı Usun Eleştirisi**, Çev: Aziz Yardımlı, İdea Yayınları, İstanbul.

KRACAUER, Siegfried (2011), **Kitle Süsü**, Çev: Orhan Kılıç, Metis Yayınları, İstanbul.

KURYEL, Aylin – FIRAT, Begüm Özden (2015), **Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik**, İletişim Yayınları, İstanbul.

LE BON, Gustave (2015), **Devrim Psikolojisi**, Çev: Nisan Benzergil, Atlantis Yayınevi, İzmir.

LE BON, Gustave (2016), **Kitleler Psikolojisi**, Çev: Ahmet Çalışkanlar, Olympia Yayınları, İstanbul

LESSING, Gotthold Ephraim (1984), **An Essay on the Limits of Painting and Poetry**, John Hopkins University Press, Baltimore and London.

LEVINE, Caroline (2017), **Biçimler Bütün, Ritim, Hiyerarşi, Ağ**, Çev: Didem Dinçsoy, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

MARKS, John (1998), **Modern European Thinkers, Gilles Deleuze, Vitalism and Multiplicity**, Pluto Press, London.

MARGOLIN, Victor (2012), **Ütopya Mücadelesi 1917-1946 Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy**, Çev: M. E. Uslu, Espas Yayınları, İstanbul.

NEGRI, Antonio (2011), **Art and Multitude, Nine Letters on Art**, Translated by Ed Emery, Polity Press, Cambridge.

RANCIÈRE, Jacques (2014), **Estetiğin Huzursuzluğu, Sanat Rejimi ve Politika**, Çev: Aziz Ufuk Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul.

RANCIÈRE, Jacques (2015), **Özgürleşen Seyirci**, Çev: E. Burak Şaman, Metis Yayınları, İstanbul.

RANCIÈRE, Jacques ((2008), **Görüntülerin Yazgısı**, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, Versus Kitap, İstanbul.

PLATON (2016), **Devlet**, Çev: Sabahattin Eyüboğlu – M. Ali Cimcoz, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.

POE, Edgar Allan (2002), **Bütün Hikâyeleri**, Çev: Dost Körpe, İthaki Yayınları, İstanbul.

RICHARDS, Thomas (2005), **Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak**, Çev: Hülya Yıldız, Aysin Candan, Norgunk Yayıncılık. İstanbul.

RUIVENKAMP, Guido – ANDY, Hilton (2017), **Perspectives on Commoning, Autonomist Principles and Practices**, Zed Books, London.

SAUSMAREZ, Maurice de (1976), **Basic Design: The Dynamics of Visual Form**, Studio Vista, London.

SAYBAŞILI, Nermin (2011), **Sınırlar ve Hayaletler Görsel Kültürde Göç Hareketleri**, Çev: Bülent Doğan, Metis Yayınları, İstanbul.

SCHILLER, Friedrich von (1990), **İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup**, Çev: Melahat Özgü, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.

SIMMEL, Georg (2009), **Modern Kültürde Çatışma**, Çev: Tanıl Bora, Nazile Kalaycı, Elçin Gen, İletişim Yayınları, İstanbul

SKINNER, Quentin (1999), **Sanatçının Bir Siyaset Düşünürü Olarak Portresi: Ambrogio Lorenzetti**, Çev: Erol Öz, Dost Yayınları, Ankara.

STAVRIDES, Stavros (2016), **Müşterek Mekân Müsterekler Olarak Şehir**, Çev: Cenk Saraçoğlu, Sel Yayıncılık, İstanbul.

TUNALI, İsmail (1984), **Sanat Ontolojisi**, Sosyal Yayınlar, İstanbul.

VIRNO, Paolo (2003), **Çokluğun Grameri**, Çev. Volkan Kocagül- Münevver Çelik, Otonom Yayıncılık, İstanbul.

VÖHRINGER, Christian (2007), **Masters of Netherlandish Art Pieter Bruegel**, H.F.Ullmann, Cambridge.

WILKIN, Karen (2007), **Color as Field- American Painting 1950-1975**, Yale University Press. New Heaven and London:

WILSON, Michael (2015), **Çağdaş Sanat Nasıl Okunur, 21. Yüzyılın Sanatını Yaşamak**, Çev: Firdevs Candil Erdoğan, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

VIRNO, Paolo (2013), **Çokluğun Grameri**, Çev: Volkan Kocagül, Münevver Çelik, 102.

WÖLFFLIN, Heinrich (2015), **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**, Çev: Ahmet Cemal, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

WÖLFFLIN, Heinrich (1990), **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**, Çev: Hayrullah Örs, Remzi Kitabevi, İstanbul.

ZEYTİNOĞLU, Emre (2014), **İktidarsızlığın İktidarı ve Sanat**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

ZOURABICHVILI, François (2011), **Deleuze Sözlüğü**, Çev: Aziz Ufuk Kılıç, Say Yayınları, İstanbul.

BUTLER, Judith (2012), **“Müttefik bedenler ve Sokağın Siyaseti”**, Çev: Begüm Kovulmaz, **Cogito**, (Dostluk- Kolektif), Sayı. 68-69, Yıl: 2011/2012: 28-51, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

FIRAT, Begüm Özden (2018), **“Patterns of Revolt: On Global Uprisings and Revolutionary Imagery”**, Quaderns de la Mediterrània, Sayı. 26, 123-134.

HİSARLIGİL, Beyhan Bolak (2008), **“Martin Heidegger’de “Mekân” Düşüncesi: Hermeneutik- Fenomenolojik Bir Yaklaşım”**, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. Yıl: 2008/2, Sayı. 25: 23-35.

FOSTER, Hal (2009), **“Kültürel Direniş”**, Çev: Elçin Gen, Ali ARTUN, **Sanat ve Siyaset** içinde, İletişim Yayınları, İstanbul.

MERRIFIELD, Andy (2013), **“The Urban Question under Planetary Urbanization”**, International Journal of Urban and Regional Research. Sayı. 37: 909-922.

NEGRI, Antonio (2015), **“Kamusal Alanın Yeniden Ele Geçirilmesi”**, Çev: Özgür Gökmen, Der: Meral ÖZBEK, **Kamusal Alan** içinde, Hil Yayın, İstanbul.

**Gulbenkian Komisyonu Sosyal Bilimleri Açın Sosyal Bilimlerin Yeniden Yapılanması Üzerine Rapor** (2009), Çev: Şirin Tekeli, Metis Yayınları, İstanbul.

**Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi** (1983), Anadolu Yayıncılık, İstanbul.

<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/Doris-Salcedo> , Erişim Tarihi: 16.02.2019

<https://www.harvardartmuseums.org/visit/exhibitions/5201/doris-salcedo-the-materiality-of-mourning> , Erişim Tarihi: 16.02.2019

<https://libcom.org/files/A%20Thousand%20Plateaus.pdf> , Erişim Tarihi: 03.08.2018

MERRIFIELD, Andy (2011), “**Crowd Politics**”, New Left Review, Eylül Ekim 2011, Sayı, 71: 103-114.

<https://newleftreview.org/issues/II71/articles/andy-merrifield-crowd-politics-or-here-comes-everybuddy> , Erişim Tarihi: 21.10.2016

[http://tiyatronline.com/27-mart-uluslararasi-tiyatro-gunu-bildirileri\\_-2018-6483](http://tiyatronline.com/27-mart-uluslararasi-tiyatro-gunu-bildirileri_-2018-6483) , Erişim Tarihi: 28.03.2018

<https://www.thegeorgiareview.com/posts/a-constant-state-of-migration/> , Erişim Tarihi: 26.04.2019

## ÖZGEÇMİŞ

1979 yılında Ankara’da doğdu. 2002’de Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi’nden, 2008’de Anadolu Üniversitesi GSF Resim Bölümü’nden mezun oldu. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Bölümü’nde yüksek lisans çalışmasını (2009-2014) resimde mekân yanılması, espas ve yüzey üzerine yaptı. 2010 yılından bu yana Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’nde, Temel Eğitim Bölümü’nde araştırma görevlisi olarak görev yapmakta, atölyesinde resim çalışmalarına devam etmekte, resmin yanı sıra illüstrasyon, edebiyat, dans ve tiyatro ile ilgilenmektedir.

Anadolu Üniversitesi’nde, Galeri Soyut’ta “Tefrika”, Eskişehir Ticaret Odası’nda “Geçmiş Şehir”, İş Sanat İzmir Galerisi’nde ve Galeri Kambur’da “Endemik” adlı kişisel sergiler açtı. 2006’dan bu yana çeşitli yarışmalı ve karma sergilerde yer aldı. Resimleri Fransa Galerie Art’ et Miss ve SNBA Salle De Notre Carrousel Du Louvre’da, Polonya Wroclaw Academie Sztuk Pieknych ve Torun’da, İtalya Arezzo Art Expo’da , Çin China International Exhibition Agency (CIEA)’da, İspanya Galeria Mar, Galeria D’Art E. Arimany, Terraferma Art Gallery’de , Romanya Bükreş’te Parlamento Sarayı Sergi Salonu ve Köstence’de Muzeul de Arta Constanta ile Yunus Emre Türk Kültür Merkezi’nde, Tunus Musée International des Beaux Arts à Monastir’da; Türkiye’de Galeri Artist, Terakki Vakfı Sanat Galerisi, ETİ Arkeoloji Müzesi, Devrim Erbil Çağdaş Sanatlar Müzesi, Pera Müzesi, İstanbul ve Ankara Sanat Fuarları, CerModern Ankara Modern Sanatlar Müzesi, T.C. Dışişleri Bakanlığı Suna Çokgür Ilıcak Sanat Galerisi, Atatürk Kültür Merkezi, GT Art Interiors, Sanko Sanat Galerisi, Rakoczi Müzesi, Evin Galeri, Galateart, Nilüfer Belediyesi Sanat Galerisi, Hobi Sanat Galerisi, Platform A, Armoni Sanat Galerisi, Doruk Sanat Galerisi, Artshop, Milk Galeri, Galeri Işık İstanbul, Fulya Sanat Merkezi, Caddebostan Sanat Merkezi, Ege Üniversitesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’nde sergilendi, çeşitli koleksiyonlarda yer aldı.

Resim alıştaylarının yanı sıra disiplinler arası ve alternatif eğitim üzerine programlara katıldı (Ege'de Atölye Nesin Matematik Köyü 2014, Ege'de Atölye Zeytin 2017), ocuk kitapları resimledi (Nezihe Meriç *Alağın çocukları* ınar Yayınevi, 2007, Nilay Yılmaz *Meraklı* ınar Yayınevi, 2007, Gökçen Zorcu *Dostluk Sınavı* Notabene Yayınları, 2017) görsel algı araştırma ve uygulamaları (MSGSÜ Bilimsel Araştırma Projesi, 2012-2014), arkeolojik kazı izimleri (Kosova Ulpiana Antik Kenti kazısında buluntu, mozaik ve mimari yapıların çizimi ve renklendirilmesi, 2014), tiyatro oyuncularını ile görsel sanat alışmaları (Kumbaracı 50, Fiziksel Tiyatro Araştırmaları, 2018, Nilüfer Belediyesi Kent Tiyatrosu izim ve tasarım danışmanlığı, 2019) gibi çeşitli içerikli projelerde yer aldı.

İletişim: 0532 5964679

deryaulker@yahoo.com

derya.ulker@msgsu.edu.tr

Web sitesi: www.deryaulker.com