

MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ  
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

BİR MODERNLİK ZEMİNİ: BAROK AŞIRILIK

DOKTORA TEZİ

Y. Mimar Mehtap SERİM

Mimarlık Anabilim Dalı  
Doktora Programı  
*için hazırlanmış Tez*

HAZİRAN 2016

MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ  
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

BİR MODERNLİK ZEMİNİ: BAROK AŞIRILIK

DOKTORA TEZİ  
Y. Mimar Mehtap SERİM  
11251301

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 14 Mart 2016  
Tezin Savunulduğu Tarih: 06 Mayıs 2016

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Bülent TANJU

Diğer Jüri Üyeleri: Prof. Dr. Zeynep SAYIN (M.A.Ü)

Prof. Dr. Uğur TANYELİ (İ.B.Ü)

Prof. Dr. Arzu ERDEM (İ.T.Ü)

Prof. Dr. Bülent DİKEN (LANCASTER U. / M.A.Ü)

HAZİRAN 2016

BİR MODERNLİK ZEMİNİ: BAROK AŞIRILIK		
İÇİNDEKİLER FRAGMAN LİSTESİ ÖZET SUMMARY GİRİŞ: Dünyanın İlk Modernitesi.....1 İçindekileri Okumak .....5		
FÜZYON 6 Bilgi 7 Bilginin Dolaşımı 15 Öğrenme vs. Birbirini Tatma 23	1	RANGAKU-POLYHISTOR- DENİZ KIZI/HOMO MARINUS-EPİFİZ BEZİ- BENZERLİĞİN SONU: YENİ ATLANTIS-DOMATES VE SOSU- LINGUA FRANCA-EPİSTEMOLOJİ-DOĞA FELSEFESİ-DOĞA TARİHİ- CENNET İLE CEHENNEMİN EVLİLİĞİ- KORSAN-CEP DÜNYASI-GUT HASTALIĞININ TEDAVİSİ- TABLEAU EKONOMIQUE- CAHİL HOCA: JOSEPH JACOTOT- LİMAN KENTLERİ- AZİZE TERESA'NIN ESRİMESİ-ANDREAS VESALIUS-ANATOMİ TİYATROSU-MANIFESTO ANTROPOFAGO-YAMYAMLIK(BİRBİRİNİ TATMA)-YAMYAM DADA MANİFESTOSU
FİZYON 28 Stilin Doğuşu 29 Baroğa Kartezyen Makyaj 33 Klasik vs. Barok 42	2	STILUS-KARANLIK ÇAĞ-GIOVANNI MORELLI-YILAN RİTÜELİ-ARMA-UM BEL COMPOSTO - İSTRİDYE VE İNCİ- S/KIVRIMI- KÖTÜ BAROK: GUARİNO GUARİNİ-TASARIM ELEMANLARI-BEŞ PERUK DÜZENİ-DER KAMPF GEGEN DER DER ZOPF-JUBİLÄUMS-KUNSTAUSSTELLUNG- TEHLİKELİ BAHAR
AŞIRILIK 48 Barok Pansemiyotizm 49 Barok Figürün Ekonomisi: İmgelem 56 Barok Formun Dolaşım Tarzı: Dedikodu 62	3	KÜTÜPHANE-CONRAD GESSNER-AMBLEM-L.B. ALBERTI MADOLYONU- AMBLEM KİTABI- ALDREAS ALCIATO-NADİRELER KABİNESİ-İMGE- MELANCOLIA-QUADRATURA-BAROK PERSPEKTİF-CHIAROSCURO-TROMPE L'OEIL- SINDONE ŞAPELİ-PALAZZO SPADA- ANAMORFOSİS-SERLIO OVALİ-PALLADIO OVALİ-SAN CARLINO-ELİPS GRAFİĞİ- KIVRIM- CAPRICCIO-CARLO FONTANA'NIN STÜDYOSU- MYNEMOSYNE ATLAS- MORPHOGENESIS- MANDELBROT KÜMESİ- TOPOLOJİ-BAROK- AKM/BAROK OPERA-FAMA'NIN EVİ
KARŞILAŞMA 69 Karşılaşma 70 En Şen Karşılaşma 76 Versailles Etkisi 80	4	DİFÜZYON-LEO FROBENIUS- KÜLTÜR(LENDİRME)-ÇAKMAK TAŞI GÜZERGAHI-SÜT ÜRÜNLERİ GÜZERGAHI-BİR KARŞILAŞMA-BİR KARŞILAŞMA-KRİSTOF KOLOMB-DECADENCE-BAROK KAMUSAL ALAN- LALE-LÜKS-DIMITRIE CANTEMIR- THOMAS ALLOM -TURQUIRIE-CHINOISERIE-BERNİNİ II LOUVRE-VERSAY SARAYI-ANİSH KAPOOR- ENFILADE-AYNALI SALON-XIV.LOUIS'NİN 1 GÜNÜ-KARDİNAL RICHELIEU- SADABAD SARAYI-YUANMINGYUAN-GUISEPPE CASTIGLIONE
SONUÇ Katlari Artırmak 87	5	
KAYNAKLAR..... 89 ÖZGEÇMİŞ.....102		

## FRAGMAN LİSTESİ

- f.1 RANGAKU  
f.2 POLYHISTOR  
f.3 DENİZ KIZI/HOMO MARINUS  
f.4 EPİFİZ BEZİ  
f.5 BENZERLİĞİN SONU: YENİ ATLANTIS  
f.6 DOMATES VE SOSU  
f.7 LINGUA FRANCA  
f.8 EPİSTEMOLOJİ  
f.9 DOĞA FELSEFESİ  
f.10 DOĞA TARİHİ  
f.11 CENNET İLE CEHENNEMİN EVLİLİĞİ  
f.12 KORSAN  
f.13 CEP DÜNYASI  
f.14 GUT HASTALIĞININ TEDAVİSİ  
f.15 TABLEAU EKONOMIQUE  
f.16 CAHİL HOCA: JOSEPH JACOTOT  
f.17 LİMAN KENTLERİ  
f.18 AZİZE TERASA'NIN ESRİMESİ  
f.19 ANDREAS VESALIUS  
f.20 ANATOMİ TİYATROSU  
f.21 MANİFESTO ANTROPOFAGO  
f.22 YAMYAMLIK (BİRBİRİNİ TATMA)  
f.23 YAMYAM DADA MANİFESTOSU  
f.24 STILUS  
f.25 KARANLIK ÇAĞ  
f.26 GIOVANNI MORELLI  
f.27 YILAN RİTÜELİ  
f.28 ARMA  
f.29 UM BEL COMPOSTO  
f.30 İSTRİDYE VE İNCİ  
f.31 S/KIVRIMI  
f.32 KÖTÜ BAROK: GUARİNO GUARİNİ  
f.33 TASARIM ELEMANLARI  
f.34 BEŞ PERUK DÜZENİ  
f.35 DER KAMPF GEGEN DER DER ZOPF  
f.36 JUBILÄUMS-KUNSTAUSSTELLUNG  
f.37 TEHLİKELİ BAHAR  
f.38 KÜTÜPHANE  
f.39 CONRAD GESSNER  
f.40 AMBLEM  
f.41 L.B. ALBERTI MADALYONU  
f.42 AMBLEM KİTABI  
f.43 ALDREAS ALCIATO  
f.44 NADİRELER KABİNESİ  
f.45 İMGE  
f.46 MELANCOLIA  
f.47 QUADRATURA  
f.48 BAROK PERSPEKTİF  
f.49 CHIAROSCURO  
f.50 TROMPE L'OEIL  
f.51 SINDONE ŞAPELİ  
f.52 PALAZZO SPADA  
f.53 ANAMORFOSİS  
f.54 SERLIO OVALİ  
f.55 PALLADIO OVALİ  
f.56 SAN CARLINO  
f.57 ELİPS GRAFİĞİ  
f.58 KIVRIM  
f.59 CAPRICCIO  
f.60 CARLO FONTANA'NIN STÜDYOSU  
f.61 MYNEMOSYNE ATLAS  
f.62 MORPHOGENESIS  
f.63 MANDELBROT KÜMESİ  
f.64 TOPOLOJİ  
f.65 -BAROK  
f.66 AKM/BAROK OPERA  
f.67 FAMA'NIN EVİ  
f.68 DİFÜZYON  
f.69 LEO FROBENIUS  
f.70 KÜLTÜR (LENDİRME)  
f.71 ÇAKMAK TAŞI GÜZERGAHI  
f.72 SÜT ÜRÜNLERİ GÜZERGAHI  
f.73 BİR KARŞILAŞMA  
f.74 BİR KARŞILAŞMA  
f.75 KRİSTOF KOLOMB  
f.76 DECADENCE  
f.77 BAROK KAMUSAL ALAN  
f.78 LALE  
f.79 LÜKS  
f.80 DIMITRIE CANTEMIR  
f.81 THOMAS ALLOM  
f.82 TURQUIRIE  
f.83 CHINOISERIE  
f.84 VERSAILLES SARAYI/ANISH KAPOOR  
f.85 BERNİNİ II LOUVRE  
f.86 ENFILADE  
f.87 AYNALI SALON  
f.88 XIV.LOUIS'NİN 1 GÜNÜ  
f.89 KARDİNAL RICHELIEU-  
f.90 SADABAD SARAYI  
f.91 YUANMINGYUAN  
f.92 GUISEPPE CASTIGLIONE

## BİR MODERNLİK ZEMİNİ: BAROK AŞIRILIK ÖZET

Klasik mimarlık ve sanat tarihyazımında barok, çoğunlukla ya estetik bir kategori ya da bir dönem adı olarak kullanılmaktadır. Estetik bir kategori olarak başlangıçta bitmiş ve alışıldık olanın dışında kalan herşey anlamında, görece nötr bir sıfatken, normatif perspektif içinden, eksik ve sapkın olanı imleyişi ile olumsuz bir anlam kazanmıştır. 19.yüzyıl ile dönemselleştirici tarih anlatısının belirleyiciği altında, kabaca 1600-1750 tarihleri arasında, Avrupa'da beliren sanatsal üretimi adlandırmak için kullanılmaktadır. Bu hali ile Barok sanatın, başta mimarlık olmak üzere, resim, heykel ve müzik gibi alanlardan biçimlendiği varsayılmıştır. Ancak bir kez dönem olarak kullanılmaya başlandığında, sanatı aşarak, sözü edilen dönemin bütün pratikerinin gerisindeki motivasyon olarak da görülür.

Bugün bir solukta dünyanın geçmişini tarihselleştirmeye yarayan sistemin; sınırlı, ancak çok sayıdaki bileşeninden biridir. Dolayısıyla birçok başka dönem ismi ile birlikte kapalı bir tarih anlatısının kurucu nüvesine dönüşür. Bir dönem ismi olarak kullanıldığında, sadece Avrupa'yı değil dünyanın bütününü düzenlemek için işe koşulur. Çünkü parçası olduğu dönemselleştirici tarih anlatısı, zamansal ve mekansal olarak bütün dünyayı hizada tutma iddiasına ve kapsamına sahiptir. Bu kapsamlılık içinde estetik kategori olma niteliği, tarihsel dönem anlatısının mekansal çerçevesini belirlemekte etkinleşerek, mekanı zamanın içeriğine dönüştürür. Bütün kültürel coğrafyalar için zamanı, dönem anlatısı içinden birleştirerek aynılaştırılan tarih görüşü, ilerlemeci söylemi güçlendirirken mekana özgünlüklerin farkedilmesini de engellemiş olur. 20.yüzyılın ikinci yarısı ile ortaya konan eleştiriler bir kavram olarak baroğun sahip olduğu özellikler bağlamında farklı okunma potansiyellerine dikkat çekmiş oldu.

Özellikle Rönesans dönemiyle başlayan, düşünsel olanlar da dahil olmak üzere, insanın bütün yapıp ettiklerini, kuramsal bir zeminde yeniden kurma ve temsil etme çabasının dışında, barok bütününüyle pratik içinden varolur. Dolayısıyla bir Barok dönem eyleyicisi, birşeyin nasıl yapılması gerektiği sorusunu, soyut kategoriler içinden değil, ancak yaptıkları içinden yanıtlamış olur. Kuramsal ya da geleneksel ölçütlerden azade bir yapma biçimi, nerede duracağını bilmeyen, aşırılık içinden bir araya gelmiş bir yığın görüntüsü taşır. Hem nasıl anlaşılması gerektiğine dair bir kılavuzu olmayışı, hem de parçası kılındığı doğrusal tarih anlatısını eleştiriye açacak iç işleyişi sayesinde, barok farklı okumalara elverişli bir metafora dönüşür.

Bahsedilen özellikleri bağlamında barok bu çalışmada dört ana bölüm, bir sonuç bölümü olmak üzere, beş bölümde ele alınmaya çalışılmıştır. Bu bölümlerden ilki olan Füzyon; 17. ve 18.yüzyıllarda, anlamı bilgiye dönüştüren süreci sistemli bir azaltma ve indirgeme süreci olarak ele almaya çalışır. Anlamın oluşumunu şeylerin füzyonu olarak değerlendirirsek, bilgi şeylerin denetimsizce karışmasına karşı getirilen bir sistemattir. Füzyon bölümü yaratıcı bir kavram olan baroğun, bilgiye dönüşme sürecinde, stile indirgenmesini kavramsallaştırmaya çalışmaktadır. Üçüncü bölüm, bir sistemin parçası kılınmazdan önce barok anlamın üretim ve dolaşım biçimleri hakkında çıkarım yapmaya çalışırken, dördüncü bölüm; baroğun bir metafor olarak bugün kullanım şekilleri ve alternatif tarih yazım yöntemleri için nasıl kullanılabilir olduğu hakkında bir fikir yürütme denemesidir. Son bölüm ise önceki bölümlerden edinilen vizyon ile baroğa atfedilen özelliklerin farklı modernlik durumlarını kapsayacak bir zemin olarak değerlendirilmesi konusunun tartışmaya açılması amacını taşımaktadır.

## **A MODERNITY GROUND: BAROQUE EXCESS SUMMARY**

Baroque, in classical architecture and art historiography, is mostly used as an aesthetic category or a period name. As an aesthetic category while it used to mean as everything that is finished or out of well known and a relatively neutral adjective, it gained a negative meaning out of normative perspective, as it implied the deficient and deviant. Together with 19th century, under the determinism of periodizing history narrative, it is used to name the artistic production roughly between years 1600 and 1750. With this form, it is assumed that baroque art is shaped from fields such as architecture, painting, sculpture and music. However once it started to be used as a period it exceeds art and is observed as the motivation behind all practices of the period.

Today it is one of the limited but numerous components of the system trying to historicize the past of the world at a glance. Therefore, together with many other period names, it is converted to the founder core of a closed history narrative. When used as a period name Baroque is made to arrange not only Europe art history but also the whole world history. Because the periodizing history narrative which it is a part of, has the capacity and context to keep whole world in a balance spatially and temporally. Within this sophistication, the feature to be a category becomes active in determining the spatial frame of historical period narrative and converts place to a content of time. For all cultural geographies, historical opinion which combines and similarizes time through period narrative and strengthens the progressive discourse while it prevents spatial freedoms to be realized. Criticisms which were presented together with the second half of 20th century, have stressed the interpretation potentials of baroque as a concept in the context of its features.

Especially apart from the effort of reestablishing and representing whatever was made by humans on a theoretical ground including intellectual ones and which was initiated together with Renaissance, baroque completely exists within the practice. Therefore a baroque period practitioner answers the question "how something should be made" not from virtual categories but from what has been done. Accordingly a way of doing that is free from theoretical or traditional measures, seem to be a mass which doesn't know where to stop and which has been gathered through excessiveness. As there is not a manual to understand it and due to its inner operation which will leave direct history narrative, which it is a part of, open to criticism, baroque is converted into a metaphor with various interpretations.

In the context of mentioned features baroque was handled in this study under five sections, four main sections and one conclusion section. First section is Fusion and handles the process converting meaning to information in 17th and 18th centuries as a systematical reduction. If we evaluate formation of meaning as fusion of things knowledge is a systematic against uncontrolled combination of things. Fission section tries to conceptualize reduction of baroque which is a creative concept to style during the process of conversion to knowledge. While third section tries to deduce about production and circulation types of baroque meaning before it is deemed as a part of a system, fourth section is an opinion stating about usage types of baroque today as a metaphor and its usability for alternative history narrative methods. Final section aims to open discussion related with evaluation of features attributed to baroque together with the vision obtained from previous sections as a platform to cover their various modernity conditions.

## Giriş

### Dünyanın İlk Modernitesi

Barok<sup>1</sup> tarihsel bir dönem ya da stil olarak tarihlendiği aralıkta, somut yapıt üretim alanını çokça etkilemiş olsa da kuramsal alanı neredeyse hiç etkilememiştir. Yani kendinden önceki tarihsel dönem olan Rönesans'ın 'nasıl' sorusuna getirmeye çalıştığı onca cevap düşünüldüğünde, Barok eyleyiciler bu sorunun kuramsal düzlemdeki cevabı ile hiç ilgilenmemiş, dolayısıyla Barok binaların, resimlerin, heykellerin, romansların ya da müziklerin yanında Barok kuramdan söz etmek mümkün olmamıştır. Öyle ki sözcük olarak anlamının izinin sürüldüğü geç 18. yüzyılın ilk sözlükleri, barok kuram hakkında neredeyse ilk çalışmalar sayılabilecek durumda. Bu yokluğun ardından, 19.yüzyıl ise baroğu kuramsallaştırma konusunda metin üretiminin tam anlamıyla zirveye ulaştığı bir çağdır. Biraz abartmak pahasına barok yazın üç asırlık bir gecikmenin oluşturduğu mesafeden 'olay yerine' laf uzatmaktadır.

Yazmak hiç şüphesiz konu olan olay ile mesafelenmeyi gerektirir. Burada yazma eyleminin, konuyu düşünsel bir düzeye taşımak, kuramsallaştırmak olduğu açıktır. Dolayısıyla ister senkronik, ister diyakronik üretilsin, ister türlü yanılısama üreten edebi sanatlara başvurulsun, konu edindiği olayla yabancılaşmamış metin yoktur. Hatta düşünmek yabancılaşmak, yazmak ise olsa olsa yeniden yerleştirmektir. Bir başka deyişle yabancılaşmadan yazmak zaten mümkün değildir. Barok söz konusu olduğunda bu üç yüzyıllık yazınsal uçurumun oluşturduğu geleneksizlik, sonraki barok yazını bir şekilde etkilemiştir şüphesiz. Bu etkinin niteliğinin iki şekilde yorumlandığı söylenebilir. İlki çoğu tarihçi için olumsuz bir niteliktir. Çünkü alışkanlık edinildiği üzere, doğrusal tarih anlatısı sürekliliğin önemi üzerine kuruludur. Kesinti, düşüncenin tutarlılığına ve kesinliğine karşı büyük bir düşmandır. Gelenek sürekliliğinin adıdır. Geleneksizlik, söylemi; sapmalara, akıl dağınıklığına açtığı gibi var olan söylemin basıncının, var olacaklar üzerindeki şiddetini de azaltır. Bu perspektiften, tarihçi örneğin Rönesans Dönemi ile 'doğal', 'nesnel', 'belgeli' 'mesafesiz', 'dolaylısız', 'çelişkisiz' bir ilişki kurarken geleneksiz bir alanla ya da dönemle olsa olsa 'suni', 'öznel', 'kurmaca', 'mesafeli', 'dolaylı', 'çelişik ve dağınık' bir ilişki kurar. Tarihçinin barok bir nitelikle kurduğu ilişkinin, sonuncusu gibi olduğunu söylemeye ihtiyaç olmasa gerek. Ancak biliyoruz ki hiçbir alanda yazmak olay ile mesafeyi kapatmaya yaramaz fakat mesafeyi, uzatarak ya da

---

<sup>1</sup> Barok tarihsel bir dönem ya da estetik bir kategorinin adı olarak kullanıldığı sürece büyük harfle, bir niteliği göstermek için, bir sıfat olarak kullanıldığı sürece küçük harfle yazılacaktır.

kasten sündürerek bile olsa, dokumaya yarar. Dolayısıyla meselenin bir parçası, üretilen metinlerin niceliksel boyutu ile ilgilidir. Dokumanın yüzeyini artıracak ilmek ile doğru orantılı olarak, tutunacak yüzey ve bununla da orantılı olarak, dokumanın yüzeyinin artma potansiyeli de artmaktadır. Hal böyle olunca üç yüzyıllık mesafe, barok yazında sayısal bir azlık üretmiştir.

Gelelim geleneksizliğin ya da üç yüzyıllık fasılının barok yazında ürettiği etkinin ikinci yorumlanma biçimine. Ki bu çalışma daha çok bu yorumu üreten metin külliyatına dayanacaktır. Baroktan bahsedile gelen en erken zamanlardan beri, kavramın sınırlarını keskin bir şekilde çizme arayışının olmaması her geçen gün bu sınırların belirginleştirilmesini zorlaştırır. Fakat baroğun sonsuz bir varyasyon olarak ortaya çıkmasını sağlayan şey tam da bu zorluk ve bu zorluğun devamlılığı olsa gerek. Özellikle baştan beri nasıl üretilceğine ilişkin normları konmayan, kullanım kılavuzu olmayan barok, tek bir değişkenle bile her manzarada farklı bir şekilde somutlaşır. Kavramın kapsamı bu şekilde genişler ve genişledikçe anlam zayıflar ve kavramın uzandığı alanla, kavranışı arasındaki ters bağıntı kavramın nihai tanımını oluşturma çalışmaları konusunda bir bıkkınlık ya da başarısızlık yaratır<sup>2</sup>. Bu hali ile barok açıklayıcı bir terim olmaktan çok bitimsiz düşünme ve anlama pratiğine dönüşür. Şüphesiz bazı dönemlerde bazı çalışmalar aracılığı ile kavramın tanımı ile uyum içinde olduğuna, yani kavramın sabitlendiğine inanılır ancak her geri dönülüp bakıldığında barok niteliğin eski yerinde olmadığına tanık olunur.

Bu çalışma boyunca ister istemez barok yeniden üretilecek, tarihselleştirilecek ya da bazen yayılımını karara ulaştırmayı amaç edinen çalışmalarda çelişkilere değinilmeye çalışılacak. Fakat bunlar içinden barok hakkında söylenecekler yine de Deleuze'nin iyi üretilmiş bir felsefi kavramın nasıl olması gerektiğine ilişkin dikkat çektiği özellikler tarafından kapsanıyor olacak. Bu kapsayış elbette bu çalışma boyunca üretilecek tutarsızlıkların *ad hoc* gerekçesi olamaz. Ancak Deleuze'nin tarif ettiği şekliyle iyi üretilmiş bir kavram hakkında yöntemsel tutarlılığı olan başarılı bir tez yazmak ancak kavramı başarısızlığa sürüklemekle mümkün olsa gerek. Deleuze'ye göre başarılı bir

---

<sup>2</sup> Sjoerd van Tuinen bu sözleri, manyerizmi başarılı bir kavram yapan özellikleri vurgulamak için kullanır. Barok, Manyerizm ve Rokoko tanımları itibarıyla belirsizlikle malul kavramlar. Fakat bu belirsizliğin niteliği her defasında özellikle Barok, nadir olarak da Manyerizm lehine yeniden tanımlanır ve geri kalanlar daha çok kapsayıcı olduğu düşünülen tarafından içerilir. Bu tartışma 20.yüzyılın ikinci yarısında üretilen bir çok metnin odağındadır ve bu tezde de bu tartışmaya değinilecektir. S. Van Tuinen, *Mannerism, Baroque and Modernism: Deleuze and Essence of Art, SunStance*, 2014, 43(1):166-190



kavram ne kendiliğinden bir kapsayıcılığa ne de kavrayışa sahiptir<sup>3</sup>, daha çok bir kavramın gücü kendiliğinden oluşan dışsal bir kavrama eğiliminden kaynaklanır. Her tekil eğilim Deleuze'nin 'VE'nin mantığı'<sup>4</sup>(the logic of the AND) dediği işleyiş biçimi ile yan yana gelir ki bu rizomatik yapıların mantığıdır. Ve'nin mantığının karşısında tanımlayıcı, kapatıcı, sonlandırıcı bir 'IS' mantığı vardır. Nihai kavramların, tümeller içinden üretildiği düşünülürse onların VE'nin mantığından hayli uzak olduğu görülür. 'Nihai kavramlar olarak tümellerin onları açıklayan dünyaları sıkı bir şekilde tarif ederek bu kaostan kaçmaları gerekir'.<sup>5</sup> Dolayısıyla mimarlık tarihi için baroktan daha tanıdık bir kavram olan klasik, nihai bir kavram olup, onu açıklayan tümellerin ait olduğu dünyanın sorgulanması gerekir.

Baroğun iyi üretilmiş bir felsefi kavram olma niteliği; bütünüyle 1970 sonrası, kavramın artyapısalcı gelenek içinden yeniden ele alınması ile ilişkilendirilmemeli. Elbette bu dönemde üretilen bazı metinler baroğa bakış açısını kökten sarsmıştır. Çünkü 70'lere gelene kadar baroğa ilişkin kavrayış, hala geç 19. yüzyılda çerçevesi çizilmiş olan bir stil ya da tarihsel dönem tanımıyla bağlantılıdır.<sup>6</sup> 70 sonrası metinler daha çok baroğun semantik yayılımını durdurma çalışmalarını ve bu alandaki daimi başarısızlığı, baroğun oluş mekanizması üzerinden kuramsallaştırmaya çalışmıştır. Özellikle mimarlık disiplini bu bakışın öncelikli olarak kendi bilgi alanını ilgilendirdiği refleksini gösterir. Bir stil olarak çoktan aşırı tüketilmiş olması ya da mimarlık tarihinin ya da kuramının estetik kategoriler içinden düşünme yönteminin çoktandır tıkanık olduğu bir dönemde bu tanıdık kavrama felsefe içinden kazandırılan perspektifi mimarlar büyük bir heyecanla karşılamıştır. Kaldı ki barok, mimarlık için tanıdık olmanın çok ötesinde, sanat tarihine karşı hem Barok stilin tümel sanata geri dönüş anlamı taşıması hem de mekanı sorunsallaştırma biçimi mimarlığın bu kavramı haklı bir şekilde öncelikli olarak sahiplenebileceği yönünde delil olarak görülmüştür. Çünkü mimarlık bir bilgi alanı olarak kendine hem bütün sanatların üst başlığı olabilecek kapsamlılıkta bir rol biçmiş hem de mekanı kuran bir pratik olma özelliğinin sadece kendisinde olduğu klişesini üretmiştir. Dolayısıyla baroğun tartışıldığı bir masada öncelikli bir yere sahip olduğu izlenimi doğmuştur.

<sup>3</sup> Gilles Deleuze, Felix Guattari, What is Philosophy, (New York: Columbia University Press, 1994) s.20

<sup>4</sup> Gilles Deleuze, Felix Guattari, AThousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia, çev. B. Massumi, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005)

<sup>5</sup> Deleuze, Guattari, What is Philosophy, 15.

<sup>6</sup> 20.yüzyılın başlarında yazılan ve baroğu daha öncesine nazaran farklı konumlandıran metinler azdır ve onlar da ancak 1980 sonrası yeniden okumaya tabi tutulmuştur. Döneminde ana akım metinlerin farklı okunmasına etkisi olmamıştır. Walter Benjamin, Ursprung des Deutschen Trauerspiels, (Suhrkamp Verlag, 1993, ilk basımı 1928)

Felsefenin tartışma konuları ve mimarlık arasında bağlantı kurma alışkanlığı Derrida'nın Dekonstrüksiyon Felsefesi ile çoktan başlamıştı. Bu kez mimarlığı cezbeden Deleuze'nin Kıvrım Felsefesi oldu. Frank Gehry 21.yüzyılın kıvrımı en bol Barok Mimarı olarak mimarlık kitaplarına girdi. Bu noktada tarihsel baroğu tartışmak da ne zamana kadar olduğu bilinmese de mubah oldu. Mimarlığın başka bilgi alanlarından devşirdiği kavramlarla ilişkisi hep sorunlu bulunmuştur. Kavramın içini boşalttığı, soyut niteliğini basit somutlaştırmalarla erittiği yönünde eleştirilmiştir. Ancak kavramın içini boşaltmak kimi zaman o kavramın metafor değerini arttırarak, yeni ve farklı anlamlar üretmesini de sağlayabilir.



## İÇİNDEKİLERİ OKUMAK

Bu çalışmada barok ne sadece bir dönem ne de bir estetik kategori olarak ele alınmaktadır. Bu yüzden yöntem olarak tek başına tanımlayıcı, zamansal olarak doğrusal bir bakış açısından olabildiğince uzak durulmaya çalışılmış, bunun yerine özellikle “barok topos”un görünüm akışları içinden her türlü imgeyi birarada tutarak, yeni imgeler üretme yöntemi çıkış noktası olarak benimsenmiştir. Bu niyet şüphesiz “barok bir tez” yazmayı mümkün kılamaz. Ancak tez yazımının analitik ve uzlaşmış olan yöntemsel ölçütlerine mesafelenerek başka türlü yapma biçimlerinin denenmesini ya da sorgulanmasını sağlamış olabilir.

Görsel ve yazılı imgenin aynı düzen içinden yanyana gelmesi ya da herbirinin kendi içinde tek ve tanımlı bir akış içinden bir anlatı kurmasından, ilkesel olarak kaçınmanın bile bir deneme sayılabileceği söylenebilir. Bu açıdan tezin içindekiler bölümü ve metnin geneli böyle bir deneysellik taşımaktadır. Sadece metnin gövdesinde yapılacak içeriksel değişimin yetersiz kalacağı düşünülerek bu içeriği destekleyecek düzeni gösterecek bir içindekiler listesi oluşturmaya gereksinim duyulmuştur. Bu gereksinim sonucunda kimi zaman metnin çağrışımları, kimi zaman da metinden bağımsız kısa fragmanların metne iletmeye çalıştığı çağrışımlar tezin genelinde ve içerik listesinde çaprazlanmaya çalışılmıştır. Bu amaç doğrultusunda ana metin gibi ama ondan bağımsız da okunabilecek bir parçalı yeni metin türetilmiştir. Bu fragmanlar amaç edinilmese de kimi zaman genel metnin içeriğini açmaya detaylandırmaya hizmet ettiği gibi kimi zamanda genel akışı savurmaya çalışmaktadır.

İçerik listesinde sol sütündeki başlıklar, sağ sütündeki fragmanlar ile imge ortaklığı içindedir. Ancak bunu sınırlandırmanın kavramsal olarak metin denen bir örgüde olanaklı olmadığı da hatırlanmalıdır. Yine de bu ortaklık metnin gövdesinde dipnotlar gibi metne numaralanarak bağlanmaya çalışılmıştır. Ancak hem içerik listesinde hem de ana metinde fragmanlar ve görece uzun olan metin birbirinden bağımsız okumaya olanaklı kılmaktadır. Bu sayede tez doğrusal bir okumanın dışında herhangi bir yerden başlanarak okumayı da destekler bir düzene sahip olmuştur.

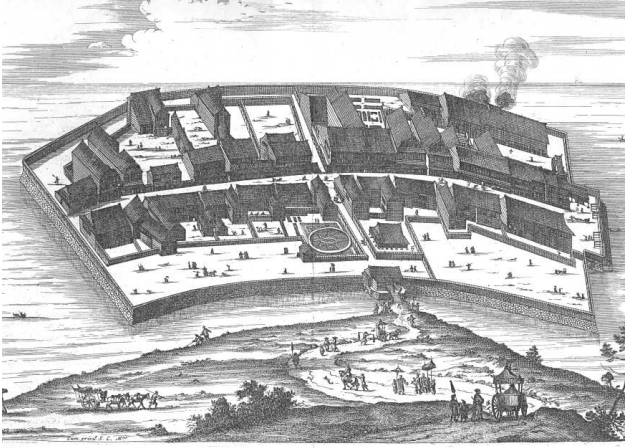


# 1

## FÜZYON

Füzyon iki hafif elementin uygun koşullarda birleşerek daha ağır başka bir element oluşturması sürecine verilen isimdir. Tepkime sonucunda büyük bir enerji açığa çıkar. Güneşe ve diğer yıldızlara gücünü veren de bu süreçtir. Bu tip enerji yeryüzündeki hayatı mümkün kılandır aynı zamanda. Bu günlerde en önemli yenilenebilir ve sürdürülebilir enerji kaynağı olarak füzyon enerjisi görülmektedir. Metaforik olarak yöntemsiz birleşmeyi ve hafif kavramlar üretmeyi ifade eder.

## f.1 Rangaku



Dejima/Nagasaki (1634)

Japonya'nın, yabancıların giriş çıkışına kapalı olduğu Tokugawa Şogunluğu (1641-1853) döneminde ülkeye giren batı teknolojisini ve tıbbi bilgisini hızla tutmak için icad edilmiş bir terimdir. Batı kitaplarının Japonya'ya 1640 sonrasında itibaren girmesi yasaklanmış olmasına rağmen, bu politika 1720'lerden sonra esneklik kazanır. Rangaku bu bilginin saçılmadan belli bir sınırlar içinde kalmasını sağlamış bir küme oluşturur. Harfi harfine anlamı Hollanda Bilgisi (çalışmaları) iken genel olarak Batı Bilgisi anlamında kullanılmaktadır. Hollandalı tüccarlar; Batı'da gerçekleşen endüstriyel ve bilimsel devrime ilişkin bilginin, Japonya'ya geçmesi için önceden sınanmış, zararsız sayılabilecek kadar küçük, ancak zenginliği ve gücü ile bütün bilgiyi taşıdığı varsayılan bir araç olarak görülmüştür. Bütün Batı ülkeleri içinden bilgi akışının meşru olduğu tek kaynak olarak görülmüştür. Tıp, Fizik, Kimya, Biyoloji, Optik ve Mekanik Bilimler, Coğrafya, Buhar Makinaları, Elektirik, Havacılık ve uçuş bilgisi Rangaku üst başlığına giren bilgi alanlarıdır.

1634'de Nagasaki Körfezi'nde yerli tüccarlar tarafından Dejima adı verilen suni bir ada inşa ettirilir. Dejima Adası yabancı tüccarları, Japon dış ilişkiler politikası (Sakoku) gereğince denetim altında tutmak amacıyla yapılmıştır ve dış dünyanın Japonya'ya denetimsiz ulaşabileceği 9000 m<sup>2</sup> lik tek toprak parçasıdır. Bütün batı malları Japonya'ya burada elendikten sonra ulaşabilmektedir. Bu ada aslında Portekizli tüccarlar için yaptırılmıştır. Ancak 1641-1853 yılları arasında sadece Hollandalı tüccarlar tarafından kullanılmıştır. Tecrit dönemi sona erdiğinde, 1855 yılında Dejima'ya batı ile ilişkilerin kurumsallaştığının ifadesi olan Nagasaki Deniz Kuvvetleri Eğitim Merkezi İnşa edilmiştir.

Marius B. Jansen, Rangaku and Westernization, Modern Asian Studies, Vol. 18, No. 4, Special Issue: Edo Culture and Its Modern Legacy(1984), pp. 541-553

n.1 Edward Said, "Foucault 1927-1984", Reflections On Exile: And Other Essays, (Cambridge MA: Harvard University Press, 2003), s.187-197

## **Bilgi**

Bilginin nasıl tanımlandığı; evrenin ne olduğu ya da nasıl kavrandığı gibi, aşırı kapsamlı sorularla paralel değerde bir soru olmakla beraber, 17. yüzyıldan beri modern felsefenin ve bilimin önemli tartışmalarının merkezini oluşturmaktadır. Disiplin olarak felsefenin ya da bilimin ana konusu olmanın ötesinde, bilginin herhangi bir düşünsel faaliyette nasıl tasarlandığı, o alanı belirleyen, oluşturan, o alana ilişkin çeşitli ilişkisellikleri düşünmeyi mümkün kılan durumları tartışmayı sağlar. Çünkü bir anlam üretme pratiğinin, içinden geçtiği ve kendine mecra edindiği alandaki koşullar, anlamı bilgiye dönüştüren şartlardır aynı zamanda.<sup>f1</sup> Dolayısıyla bilginin ne olduğundan ya da neyin bilgi olduğundan (bilginin tarihselliğinden) bahsetmek zamansal ya da mekansal olarak hakim olunamayacak bir spiralin kesitine bakmakla eşdeğerde bir zorluk ve sınırsızlığı ifade etmektedir. Bilgi içinde üretildiği düşünsel mekana ve zamana bağlı olarak değişkenlik gösterirken, o zamana ve mekana ilişkin anlamın da üretilme araçlarından birine dönüşür. Fakat modern bilgi, anlamın farklı kurulması ya da sistemleştirilmesine karşı alan bırakmakta pek de müsamahakar değildir.

Foucault bilgiyi, ona atfedilen belirleyici olma niteliği yüzünden düşünce için şeffaf bir hapisane olarak görmüş ve bütünüyle yadsımıştır. Edward Said<sup>n1</sup> Foucault'nun metinlerinde bilgiyi ele alış şeklini şöyle özetler: Foucault erken metinlerinde özgül bir bilginin nasıl kurulduğunu bir araştırmacı gibi sorgularken, Bilginin Arkeolojisi ve Dil Üzerine Söylem'de bilgiyi kuran sistematik aygıtı bilgiye dönüştürerek; bilginin kaynaklarını, formasyonunu, düzenini, değişim ve sabitlik biçimlerini, bir ağ gibi karmaşıklığını inceler. Cinselliğin Tarihinde ise bilginin ancak bilinebilecek şeylerin ihlali için icad edildiği sonucuna vararak bilgiyi açıkça uzak durulması gereken bir düşmana dönüştürür.

Bilgiye belirleyici olma özelliğini veren, bilginin basitçe bir anlam pratiği olarak kavranmasının ötesinde bir yerde durmakta. Bu çoğunlukla bilginin Descartescı anlamda doğruluk ve kesinliğin kaynağı olması ile, Foucaultcu anlamda iktidar kurucu olmasıyla ya da Platonun bilgiye, iktidarın değil ama daima hakikatın yanında olmasının gerekliliği konusunda etik bir görev biçmesi ile ilişkilendirilmiştir. Bu tür ilişkiler bilginin farklı ölçülerle, farklı dönemlerde tekrar tekrar tanımlanması da demektir aynı zamanda. Bilginin tekrar tanımlanmasını gerektiren koşullar bilginin oluşum kurallarında kopuş olarak adlandırılacak kadar keskin dönüşümlerle tanımlandığı gibi, birbirinden

## f.2 Polyhistor (Polymath)

17. ve 18. yüzyılın engin ilgi ve bilgi sahibi bilim adamlarına verilen isimdir. Bilgi alanlarının oluşturulması ve o alanlarda düşünce sistemleri geliştirme amacını taşıyan, uzmanlaşmayı önemseyen Aydınlanma Dönemi sonrası modern bilim adamı tipinden ayrılırlar. Entellektüel bir vizyon için tek bir alanın sunduğu bakış açısı yerine olabildiğince çok alanın perspektifine sahip olmaya çalışırlar. Ansiklopedizm, evrenselcilik ve humanizm, polyhistor denince akla gelenler olmalıdır. Bu kavramlar kimi zaman Aydınlanma düşünürlerine maledilse de sahip olunan anlayışlar bütünüyle farklıdır. Polyhistor için ansiklopedizm dünyaya ilişkin entelektüel zeminde duyulan bir kucaklama isteğiyle, evrenselcilik dışarıya olmayan bir kapsayıcılık taşımaz. Humanizm ise insanın bilgisinin tarihselliğini takip edebilme anlamında Antikite'ye duyulan bir ilgidir. Aydınlanma çağında polyhistorun evrensel öğrenme ideali alaycı bir şekilde ele alınır ve küçümsenir. Birbirleri ile bağlantısı kurulmamış, dağınık bir aklın ürettiği bir yığın hikayedir polyhistorun ürettiği. Denis Diderot'nun 1751 tarihli Encyclopédie'de Polymath maddesi için yazdıkları Aydınlanma bakışını özetler. Polymath "çoğunlukla karışık işe yaramaz bilgi yığından başka bir şey üretmezler, gösteride yeri olmayan ağızdan kaçırılmış hazır cevap sözler gibidir ürettikleri." Ancak 17.yüzyılın önde gelen düşünürlerinin tamamı olumsuzlanan bu özellikleri taşır ve ayırıcı nitelikleri de buradan gelir. Polyhistor tarzı bilim adamı özelliği Leibniz'de zirvesine ulaşmıştır. Onun felsefi kavrama gücü meşguliyetlerinin çeşitliliğinde yatar.

Denis Diderot, Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers.... Soc. Typ., Lausanne, Berne 1718: 12: 944-945.

n.2 Peter Burke, Bilginin Toplumsal Tarihi, (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınlar, 2001), s.198-204,

n.3 Foucault doğru ve yanlış arasındaki sınırın oluşumunun, özcü ya da normatif ölçütlerini eleştiriye açar. Bu sınırın tesisini oyun olarak adlandırarak, oluşumun mekanizmasının keyfilğine dikkat çekmiş olur. Foucault'a göre "Hakikat bu dünyaya ait olan bir şeydir. Hakikat çok sayıda zorlama sayesinde ortaya çıkar. Ve düzenli iktidar etkileri yaratır. Her toplumun kendi hakikat rejimi, kendi genel hakikat siyaseti vardır. Yani her toplumun doğru kabul ettiği ve doğru olarak işlerliğe soktuğu söylem türleri; doğru sözceleri yanlış sözcelerden ayırt etmeye yarayan mekanizmalar ve merciler ile doğru ve yanlışın teyit edilme yolları, hakikatin edinilmesinde tercih edilen teknikler ile prosedürler; doğru kabul edilenleri söylemekle yükümlü olanların statüsü" Michel Foucault, Entelektüelin Siyasi İşlevi, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları,2011 ), s.49-50.

n.4 Giambattista Vico, New Science, (Penguin Classics, 2001), bölüm, 331, s. 120,

n.5 Michel Foucault, Seçme Yazılar 2: Özne ve İktidar, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011)

seçikleşemeyen süreklilikler olarak da tanımlanmıştır. Bilgi bütünüyle hakikat, iktidar ya da etik bir pozisyonun işgal edilmesi yönünde, ereksel olarak kurulmasa da karmaşık bir örüntüyle tasarlanmıştır. Bu karmaşık yapı inşa edilme süreci ile işlevselliği arasındaki ilişkiyi okumayı güçleştirmekte. Foucault bu ağsal yapıyı okumak için kullandığı iki farklı yöntem arkeoloji ve jeneoloji kuramları adını verir.

Bilginin önündeki sis perdesinin 17. yüzyıl sonu ile esmeye başlayan doğruluk, kesinlik ve ispatlanabilirlik rüzgarlarıyla dağılmış olduğu varsayılır. Her koldan bilginin güvenilirliğini tesis etmek için saikler belirlenmeye çalışılır. Bu durum bir yüzyıl öncesinden, bildiği herşeyden şüphe etmeye başlayan geç Rönesans insanıyla da ilişkili. İçine gömüldüğü inanç dünyasının sorgusunun Reform Hareketleri ile sistematik hale gelmesi, hakikati söyleyen kutsal kitabın sözünün ve müellifinin tartışmaya açılması, herşeyin sorgulanabileceği anlamına gelir. Peter Burke'nin<sup>n.2</sup> vurguladığı gibi sahici metinlerle, geçmişte uydurulmuş olan metinleri ayırma çabası, anonim metinlere güvensizlik, uydurma yazarlar, sözlü geleneğin tarihsel kaynak olarak kullanılması, söze bağlı bütün pratiklere mesafelenilmesine sebep olur. Foucault tarzı bir söyleyişle sözün etkin varlığı yerini anlamı esas alan bir "doğru-yanlış oyunu"<sup>n.3</sup> nun kuruluşuna bırakmaktadır. Bu, -boş- sözün içinden bilgiyi çıkaracak düzenin arayışıdır. Söz hangi biçim ve düzende kim tarafından dile getirilirse doğrudur ve dolayısıyla bilgi değeri vardır sorusu, doğruluğu ve bilgiyi tartışmak için mükemmel bir başlangıç olur. Bu tartışma zaman ilerledikçe dışarda keşfedilmeyi bekleyen hakikate ulaştırılan vasıta olarak bilgiye yani 'hakikatin bilgi'sine indirgenmiş olsa da Yeni Bilim'in yazarı Giambattista Vico'nun "her türlü kuşkunun ötesinde doğru şudur ki; sivil toplum dünyasını insan yaratmıştır, bu nedenle de sivil (uygar) dünyanın ilkelerinin, bizim zihnimizin değişimlerinde bulunması gerekir"<sup>n.4</sup> demesi, Foucault'un<sup>n.5</sup> insanı özneye dönüştürecek olan bir bilgi türünün ve onu üretecek zihin yapısının doğmak üzere olduğu iddiasının erken bir ifadesidir.

17. yüzyıl, dünyanın ve bilgisinin yeniden üretimi konusundaki yeni tasarılar yüzünden<sup>f2</sup> sık sık kriz sözcüğü ile anılır. Kriz aslında hastanın iyileşmesinin de ölmesinin de olası olduğu bir hastalığın kritik anını anlatan bir tıp terimidir. Bilginin genel kabul gören tarihyazımına göre; akılcılığın ve ampirizmin sayesinde gerçekleşen Bilimsel Devrim ile bu kriz aşılır.



### f.3 Denizkızı/Homo Marinus



Sebastian Münster, Cosmographia, 16.yy, Hayali deniz canavarları ilustrasyonu

- Peter Artedi, Ichthiologia (1738), denizkızlarını foklar ve denizaslanları ile aynı sınıfa koymuştur
- Carl Linnaeus, Pan Europaeus, denizkızını insan ve maymun ile aynı sınıfa koymuştur
- Caspar Bartholin, denizkızına homo marinus ismini vermiştir.

#### i. SIREN. A

*Syrene. Thom. Bartholini in Historia Anatom. rariorum. Homo marinus quem vidit & descripsit C. E. Barchewitzius in Hodeporico Indiae Orientalis. 1730. 8o. quemque dicit à Manati & alius omnino diversum esse: Idem forte cum Sirene Bartholini est. Confer Tb. Hafæi Dissertat. Philolog. 9. p. m. 520. vide etiam Historico political Geography. Londini 1729. 8o. in descriptione Insularum Luffon & Mindanao p. 227.*

#### f.4 Epifiz Bezi (Pineal Gland)

Epifiz bezi beynin ortasında yer alan ve Descartes felsefesinde önemli yere sahip olan bir organdır. Descartes'e göre temel olarak ruhun konumlandığı ve insanın bütün düşüncelerinin oluştuğu merkezdir. Hakkında ilk spekülasyonlar, 17.yüzyıla kadar tıbbi düşünceyi yönlendirmiş olan Yunan tıp doktoru Galen (129-199) tarafından yapılmıştır. Ruhun varlığını önsel olarak kabul edip, onun etkileme ve etkilenme mekanizmalarını çalışan Galen'den farklı olarak Andreas Vesalius (1514-1564) hayal etme, bellek, usa vurma, düşünme gibi zihinsel faaliyetlerin oluşumunu mümkün kılan merkez olarak ele alır epifiz bezini ve bugün modern anatominin de kurucusu olarak kabul görür. Descartes için ise, epifiz bezi insanın ifade etme ve algılaya edimlerini mümkün kılışı ile beden ve dış dünya arasındaki iletişimi mümkün kılan yegane arayüzdür.

Charles G. Gross, Early History of Neuroscience, Encyclopedia of Neuroscience, G. Adelman (ed), (Birkhauser, 1987) pp. 843-847.

**n.6** Wallece Matson, Why Isn't the Mind-Body Problem Ancient? Mind Matter and Method: Essays in Philosophy and Science in Honor of Herbert Feigl, ed. Paul Feyerabend and Grover Maxwell (Minneapolis, 1966), s. 92-102. aktaran Richard Rorty, Felsefe ve Doğanın Aynası, (İstanbul: Paradigma Yayınları, 2006)

**n.7** Richard Rorty, Felsefe ve Doğanın Aynası, (İstanbul: Paradigma Yayınları, 2006)

**n.8** Michel Foucault, The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences. (New York: Vintage Books, 1994), s.51-79

**n.9** Dermot Moran, "Descartes on the Formal Reality, Objective Reality, and Material Falsity of Ideas: Realism through Constructivism?", Realism, Science, and Pragmatism, Kenneth R. Westphal (ed), (New York, Londra: Routledge, 2014) s.67-92

Akılcılık ve Ampirizm bilgiye ve bilgi üretimine ilişkin farklı yaklaşımlar ortaya koyan ve çoğunlukla uzlaşmazlıklarına vurgu yapılan iki model olarak değerlendirilmekte. Akılcılık Descartes (1596-1650) ile yeni bir zihin tanımının yapılmasıdır ve zihnin, felsefenin ana konusu haline getirilmesidir. Descartes'ın zihin tanımı Kartezyen dualiteyi oluşturacak olan beden-zihin ayrımını kurar. Bu ayrımın Homer'den Aristoteles'e kadar Yunan felsefesinde de varolduğu iddia edilebilir ancak "bu ayrım çizgisi bir şekilde çizildiği zaman, zihinle beden arasındaki sınır, duyu algısıyla ilgili süreçler beden tarafına yerleştirilecek şekilde çizilmiştir"<sup>n.6</sup>. Yani Descartes öncesi filozoflar zihin ile beden arasındaki ayrımı, tümelleri kavrayan fakülte olarak akıl ve duyum ile hareketten sorumlu canlı beden arasındaki bir ayrım olarak kavramışlardır. Dolayısıyla bu ayrım Descartes da olduğu gibi 'maddi' ve 'maddi olmayan' ya da 'zihinsel' ve 'fiziksel' olan arasında yapılan türde bir ayrım değildir. Kartezyen zihin-beden ayrımı dünyanın biri fiziksel diğeri zihinsel iki ayrı malzemeden oluştuğu fikrinden doğmuştur. Zihinsel olan, bedenden ontolojik olarak farklı ve mekansal olmayandır. Rorty'e göre zihin Descartes'ın bilgiyi kavrayışında "nesnelerin oldukları şekliyle değil de aynaya yansydıkları şekliyle geçit yaptıkları bir iç mekandır"<sup>n.7</sup>. Dış dünyanın bilgisi zihnin temsil edimiyle bağlantılıdır.<sup>f.3</sup>

Sorun zihinde bulunan temsillerin dış dünyaya eksiksiz bir şekilde nasıl geçeceği.<sup>f.4</sup> Foucault'ya<sup>n.8</sup> göre bu sorunun cevabı, onun Klasik Çağ olarak adlandırdığı, Descartes ile başlayan ve Kant'a kadar devam eden dönemi, Rönesans'ın; bilgiyi işaretler arası benzerlik ilkesi üzerinden üreten yaklaşımından ayıran şeydir. Foucault'ya göre temsil, Descartes'ten Kant'a kadar basitçe düşünce ile tanımlanmıştır. Düşünmek, düşüncenin nesnesini temsil etmek için fikirleri işe koşturmadır. Kartezyen modele göre fikirlerimizi temsil edebilir yapan özellikler, onların biçimsel gerçekliği ile bağlantılı değildir, daha çok temsil ettikleri ile paylaştıkları soyut yapılardır. Ki Descartes bu soyut yapılara 'nesnel gerçeklik' adını verir. Kartezyen model açısından yöntemi bu kadar önemli yapan, temsil dilini mümkün kılan bu soyut yapılara duyulan ihtiyaçtır.<sup>n.9</sup> Bahsedilen soyut yapıdan kaynaklanan kodlar bilindiği sürece Kartezyen modelin uygulanamayacağı bir alan kalmayacaktır. Descartes *Metod Üzerine Konuşma*'sında (1637), kendi kuşku bunalımının çözümünü, bütün düşünce sistemini olabilecek en az sayıdaki belitten (aksiyom) tümdengelimle (dedüksiyon) indirgediği bu yolda, yani Geometri Yöntemi'nde bulduğunu söyler. Descartes'ın çalışma yaptığı alanların genişliği aslolanın yöntem olduğuna dair inancından kaynaklansa gerek. Tülin Bumin Descartes'ın bilim görüşünü şöyle özetler: "Descartes'e göre bilimler uygulandığı konular ne denli başka başka olsa da

## f.5 Benzerliğin Sonu: Yeni Atlantis (Nova Atlantis)



Foucault, Bacon'da, çoktan bir benzerlik eleştirisinin kendini göstermeye başladığını ifade eder ve *The Order of Things* kitabında Bacon'dan şu alıntıyı yapar: "İnsan zihni, şeylerin arasında gerçekte bulunduğundan daha fazla düzen ve benzerlik olduğuna inanmaya doğal olarak eğilimlidir, ve doğa istisna ve farklılıklarla doluyken, zihin her yerde uyum, anlaşma ve benzerlik görür."

Yeni Atlantis, Bacon'un önemseydiği benzemezliklerin ortaya çıkarılmasının adeta alıştırtmasının yapıldığı bir ütopyadır. Kitap 1624'te ilk kez Latince, 1627'de İngilizce olarak basılmıştır. Hikaye Peru'dan dönen Avrupalı denizciler tarafından keşfedilen efsanevi ada Bensalem'de geçmektedir. Bu adada Salomon Evi ya da Altı Günlük İşler Okulu adını verdiği bir bilim merkezi bulunmaktadır. Bu hikaye her ne kadar ayrıntıları ile betimlenemese de, bilimsel araştırmaların özgürce ve herkesin yararına yapılmasını sağlayacak ideal devletin de kurgulanması kaygısını taşımaktadır. Salomon Evi ile Bacon ideal devletin doğayı insanoğlunun yararına nasıl kullanabileceğini somut olarak göstermeye çalışmıştır. Salomon Evi'nin alimi şöyle anlatır kuruluşun amacını: Kuruluşumuzun amacı doğadaki şeylerin nedenleri, gizli devinimleri ve derin anlamaları hakkında bilgi sahibi olmak ve insanın hakimiyet alanının sınırlarını genişleterek mümkün olan her şeyin sırrına erişmektir.

Francis Bacon, *Yeni Atlantis*, çev. Çiğdem Dürüşken, (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2011)

**n.10** Tülin Bumin, *Tartışılan Modernlik: Descartes ve Spinoza*, (İstanbul: YKY, 1996) s.46

**n.11** Michel Foucault, *The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences*. (New York: Vintage Books, 1994). s.58-59

**n.12** Burke, *Bilginin Toplumsal Tarihi*, s.17

**n.13** Rorty, *Felsefe ve Doğanın Aynası* s. 53-68

**n.14** Rorty, *Felsefe ve Doğanın Aynası* s.151

aynı ve bir kalan, insan bilgeliğinden başka birşey değildir. Descartes, işte bu bilgeliği, bu anlayışı incelemek ve onun bütün konularda doğruluğu arayışının koşullarını bulup ortaya çıkarmak isteğindedir.<sup>n.10</sup> Burada Bumin'in kullandığı insan bilgeliğinin bir tek düşünce tarzını işaret etmekte olduğu ise açıktır. Foucault'nun bahsettiği anlamda bir benzerlik eleştirisi<sup>f.5</sup> şüphesiz Descartes'te de vardır. Ama Descartes "bunu karşılaştırma eylemini rasyonel düşünceden dışlayarak ve bu eylemi sınırlandırarak değil de, tersine onu evrenselleştirerek ve ona bu yolla en saf biçimini vererek yapmaktadır."<sup>n.11</sup>

17. yüzyıl bilgi krizini aşmak için üretilen ikinci yol Amprizm'dir. Ampirizm özellikle doğanın bilgisini üretmenin sistemli yolu olarak görülür ve deney-gözlem çiftine dayanır. Akılcılığın yararlandığı tündengelim ve tümellerin bilgisine karşın tümevarımı ve tikellerin bilgisini önemser. Araştırma ve gözlem sonucunda ulaşılan verilerden elde edilen kanıtlı sonuç bilgiyi, temellendirilmiş güvenilir bilgi olarak kabul eder. Bu hali ile kuramsal akıl yürütmelere nazaran, uygulamanın mümkün olduğu mecraları kullanır. Sözcük olarak kökeni de zaten bu yönüne vurguda bulunur. Sözcük 16. yüzyılda kuramla uygulamanın arasındaki etkileşimi anımsatmak üzere kullanılan *empiric*'ten gelmektedir. Kuram bilmeyen alternatif tıp uygulayıcısı erkek ve kadınları anlatan geleneksel bir İngiliz terimidir ve 1736'dan sonra ansiklopedilere girmiştir.<sup>n.12</sup>

Ampirizmin öncü düşünürlerinden John Locke (1632-1704) zihinin, deneyim ile edinilenden önce bir tabula rasa olduğunu söyleyerek, bilginin insanın duyuvarı ile olan öncelikli ilişkisini kurar. Akılcılık ve Ampirizm her ne kadar bilgi kuramının inşasında iki uzlaşmaz karşıt görüş olarak kutuplaştırılsa da birçok düşünür modern bilim ve felsefenin bir bilgi alanı olarak kurulmasının, bu iki düşünce modelinin işbölümünün sonucu olduğunu savunur. Rorty'e<sup>n.13</sup> göre Descartes dış dünyanın bilgisinin zihnin temsil aktivitesine ya da ayna tutma yeteneğine bağlı olduğunu göstermiştir. Ancak yine Rorty iç alandan dış alana geçişin nasıl mümkün olduğu, temsillerimizin tam ve kusursuz olduğunu nasıl bilebileceğimiz sorularına Locke'nin yanıt verdiğini iddia eder. 17. yüzyıl filozofları bilgiyi kişiler ile önermeler arası bir ilişkiden çok kişiler ve nesnelere arasında bir ilişki olarak tanımlamaktadırlar. Herhangi birşey zihin tarafından algılandıktan sonra zihin üstünde iz bırakır. Locke'nin Tabula Rasa'sı daima hiç kırpmayan Zihnin Gözü'nün bakışı altındadır ve bütün bilgiyi üreten plakanın kendisi değil, üstünde iz bırakılmış plakayı bitimsizce gözlemleyen Göz'dür. Rorty'e<sup>n.14</sup> göre Locke'nin başarısı aslında bu ilişkinin belirsizliğine el sürmemesindedir. Bir başka deyişle

## f.6 Domates ve Sosu



Konrad Gessner'a ait poma amoris (domates) çizimi  
Historia plantarum (1553) – Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg

Domates'in Avrupa'ya 1520'ler ile ulaştığı, 1540'larda ekimine başlandığı tahmin edilmektedir. 1519'da Hernán Cortés'in (1485-1547) Meksika'yı kuşatması ile başlayan İspanyol İstilasına kadar da Güney Amerika'da domatesin tüketildiğine ilişkin bugüne kadar bir kanıt bulunamamıştır. Yeni Dünya'nın keşfi aynı zamanda domatesin de keşfi anlamına gelmektedir. Bu yüzden Yeni Dünya meyve ve sebzelerinin tamamından farklı olarak, kültive edilmiş domatese sadece Orta Amerika'da rastlanmaktadır. İspanya domatesi egemen olduğu bütün topraklara yayar. Filipinler ile Güneydoğu Asya'ya ve zamanla bütün Asya'ya kullanımı yayılmış olur. Birçok vahşi türünden sadece kendi kendini döleyen bir türü, İspanya ve İtalya'daki Akdeniz iklimine adapte olabilmıştır. İlk kez 1608 yılında Sevil'de mutfağa girmiş olur. Özellikle salatalık ile birlikte tüketildiği sanılmaktadır. Napoli'de 1692 yılında basılmış olan bir yemek kitabında ilk kez bir yemek tarifinde içerik olarak rastlanmaktadır. Bahsedilen tarif bir İspanyol yemeğidir. 17.yüzyıl ile Avrupa mutfağı çok katmanlı soslarla tanışır. Bugünkü Fransız mutfağı o dönemde oluşmuştur. Domates sosu ise bu sosların çoğunluğu için temel sayılmaktadır. Bu yüzden ki domates, yeni tanışılan baharatlarla birlikte Avrupa mutfağındaki en önemli değişimi simgelemektedir.

Andrew F. Smith, *The Tomato in America: Early History, Culture, and Cookery*, (Columbia: University of South Carolina Press, 1994), s.11-20

**n.15** Gilles Deleuze, *Ampirizm ve Öznellik*, (İstanbul: Norgunk Yayınları, 2008), s.19

**n.16** Deleuze, *Ampirizm ve Öznellik*, s.18

**n.17** Ian Hacking, *Representing and Intervening*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), s.32

**n.18** Rorty, *Felsefe ve Doğanın Aynası*, s.148

**n.19**-Bas C. Van Fraassen, *The Empirical Stance*, s. 31-49, (New Haven ve Londra: Yale University Press, 2002)

duyumlananın, plakanın üzerinde iz bırakma tarzı ile bizzat kendisi arasındaki ilişkisizliği görmezden gelmesindedir.

Başka bir açıdan Deleuze'e göre "Ampirizm özü itibarıyla, zihnin kökeni problemini değil, öznenin kuruluşu problemini ortaya koyar."<sup>n.15</sup> David Hume (1711-1776) zihnin gözü olarak aklın, ilişkileri ortaya koyma iddiası olarak temsil etme kabiliyetine sivri bir eleştiride bulunur. Çünkü ona göre ideler nesnelere temsili değil sadece izlenimlerdir. Zihin akıl değil, tersine akıl zihnin bir duygulanımı olup, bir his türüdür.<sup>n.16</sup> Bu yüzden Deleuze sık sık ampirist geleneğin temsil mantığı ile uzlaşmazlığını dile getirir.

Ian Hacking akılcılık ve ampirizmi modern bilimin sahip olması gereken iki eğilim üzerinden birbiriyle ilişkilendirir: Kuram ve deney.<sup>n.17</sup> Hacking'e göre kuram dünyanın nasıl olduğunu söylerken, deney ve sonucunda elde edilen teknolojiler dünyayı değiştirir. Dolayısıyla dünya önce temsil edilir ancak sonra ona müdahale edilir. Başka bir deyişle dünya müdahale edilebilmek için temsil edilir, ya da dünyaya temsil sayesinde müdahale edilir. Bilim ve şüphesiz bilgi; kuram, temsil ve doğru bilginin hakikat değeri üzerine kurulur. Böyle bir noktadan sonra bilginin üretiminin bir kuramının olmasının gerekliliği genel kabul görür. Bilimi kurumsallaştıran bilgi kuramının inşasıdır aynı zamanda. Rorty'e<sup>n.18</sup> göre tek başına kartezyen zihin, epistemolojinin gelişimi için yeterli şartı oluşturamaz. Yeterli şart ancak ampirizmin sunduğu bilgiyi temellendirme araçları ile mümkün olur. Teori ile kanıt arasındaki gediklere ve bu gedikleri kapatmanın karşılaştırmalı yollarına işaret etmek anlamında epistemoloji, bilgi üretiminin ana konusuna dönüşür. Sorun akılcılık-ampirizm dayanışmasının üretimi olan epistemolojinin genel kabul göreceği bilgi alanlarının kapsamının ne olacağına ortaya çıkmaktadır.

Bas C. van Fraassen<sup>n.19</sup> 19.yüzyıl felsefe tarihçilerini, modern çağın tarihini zaferler çağı olarak yazmak konusunda çok ihtiraslı bulur. Erken modern düşünce çağının, tez ve anti-tez fikrini sentez ile birleştiren felsefecisi olarak Kant'ın, bu çağın muzafferi seçildiğini söyler. Kant'ın felsefesi bir anlamda akılcılık ve ampirizm dayanışmasını felsefe alanına taşır ve epistemoloji ilk kez felsefenin de ana konusuna dönüşür ve felsefenin bir bilim olup olmadığı tartışılır. Özetle Fraassen göre 19.yüzyıl felsefecileri Kant'ın sentezci felsefesini, felsefenin kurtarıcısına dönüştürmek için Kant öncesi felsefenin akılcılık ve ampirizm arasında gerçekleşen bir mücadele alanı olduğu iddia edilir.

### f.7 Lingua Franca

İnsanlar arası iletişim zorluğunun ortaya çıkması ile olduğu varsayılan dilsel bariyerlerin aşındırılması sonucu ortaya çıkar. Ortak ilgilere sahip olup farklı dilleri konuşan insanların iletişim sorununu aşmada gösterdikleri yaratıcılıktır bir anlamda. İlk kez 14. yüzyılda varlığından bahsedilir. Özellikle çok sayıda farklılığın en sık karşılaştığı yer olan Levant bölgesinde ortaya çıktığı iddia edilir. Ancak hareket güzergahlarının artması ve farklılaşmasıyla farklı kombinasyonlarla çeşitlilik kazanır. Milleti, anadil olarak konuşanı ve literatürü yoktur. Kültürler arası erken ve sık temas sebeplerinden biri ticaret olduğu için ticaret dili olarak da bilinir. Araştırmacılar, Lingua Franca'nın İtalyanca kelimelerin Arapça basit söz dizimine adapte edilmesi ile oluştuğu konusunda hemfikirdir. Kullanılan tek fill formu mastar olup, biçimsel yapı basitleştirilse de tekil çoğul ayrımı vardır. Sıfatlar ise sadece eril hali ile kullanılır. Her ne kadar kuralları bu biçimde özetlenmeye çalışılsa da sistematize edilemeyecek kadar hızlı değişen uluslararası bir dildir. İlk kez 1830'da Fransa'da bu dile ait kelime listesi basılır ki bu dönem dilin gerekliliğinin de ortadan kalktığı zamanla çakışır.

Peter Kastberg, A Language with a Purpose: The Original Lingua Franca, Language at Work - Bridging Theory and Practice, Vol 6, No 10 (2011)

Eva Martínez Díaz, An Approach to the Lingua Franca of the Mediterranean, Quaderns de la Mediterrània, No 9, 2008, s. 223-227

**n.20** Isaiah Berlin, Against the Current: Essays in the History of Ideas, Henry Hardy (ed), (New York: The Viking Press, 2001) s.109

**n.21** Willard Van Orman Quine, 'Epistemology Naturalized,' in Ontological Relativity and Other Essays, (New York: Columbia University Press, 1969), 69-90

**n.22** Wittgenstein, Philosophical Investigations, (Oxford: Wiley-Blackwell, 2009), s.50

**n.23** Rorty, Felsefe ve Doğanın Aynası, s.321-363

**n.24** Oswald Spengler, Batının Çöküşü, (İstanbul: Dergah Yayınları, 1997)

Doğa bilimlerinin yöntem ve kavramlarına karşı geliştirilen eleştiriler bir anda beşeri bilimlerin kısmi yöntemsizliğinin olumlanmasına dönüşerek iki düşünce alanının çarpışmasını başlattı. Bu çarpışmada Isaiah Berlin<sup>n.20</sup> ‘iki kültürün’ ayrımının başlangıcını görür. Özel ve eşsiz olana karşılık yinelenen ve evrensel, somuta karşılık soyut, kendi kendine harekete karşılık eylemsizlik, dahiliye karşılık harici, niteliğe karşılık nicelik, kültüre bağımlı kurallara karşılık zamandan bağımsız kurallar, insanın daima zihinsel kargaşa ve değişim içinde olduğu anlayışına karşılık insanın tüm rasyonel isteklerinin barışa, düzene, nihai uyuma ve doyuma kavuşmasının olabirliği bu ayrımın bazı yanlarıdır.

Teori ile kanıt arasındaki gediklerin kapatılmasının bir yönteme dönüştürülmesi, her bilgi alanının kendi şartları bağlamında eleştiriye maruz kalmıştır. Her ne kadar temel arayıcı gelenekten radikal bir şekilde kopmayı göze alamasa da W.V.O. Quine<sup>n.21</sup> *Epistemology Naturalized* denemesinde bir bilgi kuramı olmadan da insan psikolojisinin teori ile kanıt arasında uygun bir hikaye yazabileceğini savunur. Fakat bu hikayenin insanlığın ortak nitelikleri yüzünden ortak olabileceğini söyleyerek epistemolojiyi eleştirmek yerine askıya alır. Özellikle dil kuramları teori kanıt ilişkisinin dilsel mekanda sonsuz farklılık içerecek şekilde kurulabileceğini<sup>f5</sup> göstererek salt epistemolojiye dönüşen felsefeye en köklü eleştiri getirmiştir. Wittgenstein “filozofların epistemolojik problemlerin varolduğu yanılığının tedavi edilmesi gerektiğini”<sup>n.22</sup> ifade eder. Bir düşünce okulu olarak Hermeneutik de epistemoloji ile karşıtlık içindedir.<sup>n.23</sup> Hermeneutik yorumu temel alarak, bilgiyi üretenin jargonunun bir başka jargona tercüme edilip onların bir temelde birlik oluşturmasını sağlamaktan çok o jargonun kendi şartlarında geliştirilmesi önemsenir.

Açıkça bilginin kuramsal yapısına getirilen eleştirilere paralel olarak, bilimin kendisine ilişkin sorgulamalardan bahsetmek de mümkün. Özellikle Ada kökenli ampirizm, Fransa başta olmak üzere Kıta kökenli rasyonalizm karşısına 20. yüzyıl başında Cermen coğrafyasından kimi zaman nasyonal sosyalizmi ve faşizmi beslemiş olsa da makine ve İngiltere-Fransa-ABD üçlüsünü hedef alan Batı eleştirisi güzergahlı bir eleştiri yükselir. Bu yaklaşım daha çok bir pozitivism eleştirisidir ve özellikle Oswald Spengler (1880-1936) ve Max Scheler’in(1874-1928) metinlerinde incelik kazanır. Spengler<sup>n.24</sup> her bilimin kültürel göreceliğine vurgu yapar. Pozitivism eleştirisinden makine ve ekonomizm eleştirisine geçer. Scheler ise döneminin önemli fenomenologlarından olup, benzer bir kültürel görecelik onda da bulunur. Bilgi Sosyolojisinin Problemleri (*Probleme der*

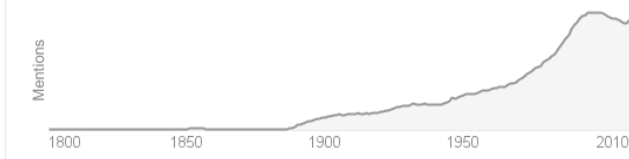


## f.8 Epistemoloji

İskoç felsefeci James Frederick Ferrier (1808-1864) tarafından, bilginin doğasına ilişkin bir analiz amacıyla, felsefecinin *Institutes of Metaphysic the Theory of Knowing and Being* (1854) başlıklı kitabında ilk kez kullanıldığı düşünülmektedir.

Kelimenin kökeni Yunanca olup anlamı (1) "bir şeye aşına olmak" (2) bilimsel bilgi ve söz (logos)'ün birlikteliği ile oluşan birşeyin kodlanmış bilgisidir.

Kelimenin epistasthai sözcüğünden türediği düşünülüp, harfi harfine anlamının; epi "üzeri, yanı" + histasthai "durmak" kelimelerinin bileşimi ile "yanında durmak" olduğu ifade edilebilir.



1800-2008 arasında kelimenin kullanım sıklığını gösteren google n-gram görüntüsü

<http://logeion.uchicago.edu/index.html#ἐπιστήμη>

Ernest Sosa, Jaegwon Kim, Jeremy Fantl, and Matthew McGrath (ed), *Epistemology: An Anthology*, (Singapur: Blackwell Publishing, 2008)

**n.25** Pierre Boudieu, *Bilimin Toplumsal Kullanımları*, (İstanbul: Heretik Yayıncılık, 2013), Levent Ünsaldı, (çev. önz), s. 13

**n.26** Boudieu, *Bilimin Toplumsal Kullanımları* s. 23-24

**n.27** Pierre Boudieu, Jean-Claude Chamboredon, Jean-Claude Passeron, ed. Beate Kraus, *The Craft of Sociology: Epistemological Preliminaries*, Almanya, 1991

**n.28** Thomas Kuhn, *Bilimsel Devrimlerin Yapısı*, (İstanbul: Alan Yayıncılık, 2003)

**n.29** Hacking, *Representing and Intervening*, s.7

*Wissensoziologie*) başlıklı kitabıyla bilgi sosyolojisi alanının kurucusu sayılır. Tarihsel sosyal bağlam ile bilimsel faaliyetlerin bağına kuran Lukacs'ın eleştirisi ise, bilime ve nesnellığe inancı korumakla birlikte bilginin sınıfsal konum tarafından belirlendiği ve bazı sosyal sınıfsal konumların bazı dönemlerde bilgiye ulaşmak konusunda ontolojik imtiyaza sahip oldukları savı üzerinedir. Her bilginin sosyal sınıfsal karakterinin sabit olması, problemi sınıflar üstü bilgiye ulaşmanın olanaklarının tartışılmasına dönüştürür. Mannheim da buna benzer bir yerden yaklaşır bilgiye. Lukacs'tan farklı olarak Mannheim ontolojik imtiyazı bir sosyal figür olarak entellektüele verir.<sup>n.25</sup>

Bourdieu için bilimsel olguların inşa edilmiş niteliğinden bahsetmek, bilinenin tekrarıdır, asıl olan bu inşanın toplumsal ve tarihsel koşullarının tartışılmasıdır. Bourdieu'e göre bilimsel bilgi herhangi bir bilgi değildir, şüphesiz inşai bir faaliyetle üretilir, fakat gerçekliğin bir yönünün keşfine giden yolda, bilim insanının bazı ölçüt ve ilkeler ışığında ve verili bazı tarihsel koşullar altında inşa ettiği rasyonel bir güzergah olarak değerlendirilmelidir. Bu güzergahın inşasının düzgünlüğü veya yerindeliği nesnel gerçekliğin derin ve karmaşık dehlizlerinde ilerleyebilmenin ve ona kısmi de olsa nüfuz edebilmenin ilk şartıdır. Bu macera giz taşıyanın açık edilmesi ve tahakkümü sorgulaması ölçüsünde özgürleştiricidir; dolayısıyla siyasaldır, toplumsal mücadelelerden bağımsız değildir.<sup>n.26</sup> Bu bağlamda bilim aklın ürettiği bir dizi polemik ise bu polemikğin sosyal koşullarına odaklanmak gerekir. Bu polemikğin dolayısıyla aklın, ve dolayısıyla bilimin ilerlemesinin ilk şartı bu koşullara nüfuz etmekten ve yön vermekten geçer. Bu edim akıl üzerine epistemolojik bir sorgulama ise bu Bourdieu'de aklın ilerleme koşulları üzerine bir sorgulamaya dönüşür. Sonuç olarak akıl üzerine epistemolojik bir sorgulamanın bilim sosyolojisi ile bağlantısız sürdürülmesi olanaksızdır. Özetle Bourdieu'de bilim-bilgi sosyolojisi ve epistemoloji<sup>f.6</sup> ayrılmaz bir bütündür.<sup>n.27</sup>

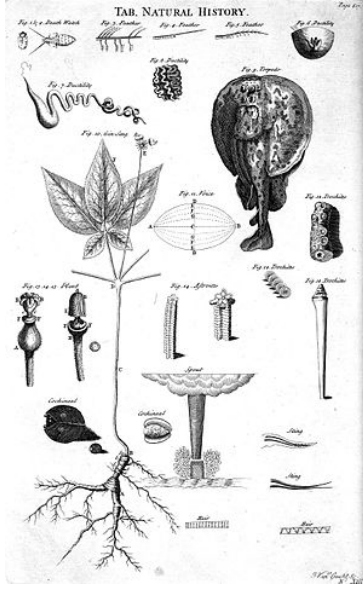
Kesinlik ve doğru bilgidan bilhassa taviz vermemesi gerektiğinde uzlaşılan doğa bilimlerinin epistemolojisine eleştiri getirerek kesinlik ve doğruluğu da eleştiriye açan Thomas Kuhn<sup>n.28</sup> bu alanda en çok etki yaratan metinlerden olan *Bilimsel Devrimleri Yapısı'nı* kaleme alır. Thomas Kuhn ampirizm ve akılcılık dayanışması ile kurulan bilimsel bilginin karakterini kabaca şu şekilde özetleyerek yadsır<sup>n.29</sup>. Kuhn'a göre gözlem ve kuram arasında keskin bir fark yoktur. Çünkü kuramsal önermeleri sınamak için kullanılan ampirik gözlemler gene aynı kuram tarafından belirlenmiştir ve kuramdan bağımsız her zaman için aynı özelliklere sahip gözlem diye bir şey olamaz. Bilim

### f.9 Doğa Felsefesi

Ortaçağ ve erken modern Avrupa'da doğa çalışmalarını tanımlamak için kullanılan başlıca terimdir. Modern Bilim öncesi doğa ve fiziksel evreni betimlemeci bir üslupta tanımlamanın ötesinde, nedensel ilişkiler bağlamında ele aldığı varsayıldığı için çalışma alanı sorunsal olarak Doğa Tarihi'nden bütünüyle ayrı bir alanmışçasına değerlendirilir. Bilimsel Devrim'in başlatıcısı sayılan birçok bilim adamı kendisini doğa felsefecisi olarak adlandırır. Newton'un başyapıtına vermiş olduğu isim de bu çerçevede değerlendirilebilir: *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica* (*Doğa Felsefesinin Matematik İlkeleri*) (1687). Ancak bir çok tarihçi bu özelliği ile Doğa Felsefesi'ni modern bilim ile aynı anlamda kullanmayı bir kategorileştirme hatası olarak görür.

David Cahan (ed), "Looking at Nineteenth Century Science: An Introduction", *From natural History to th Sciences: Writing the History of Nineteenth Century Science*, (Şikago ve Londra: University of Chicago Press, 2003), s.3-15

### f.10 Doğa Tarihi



Ephraim Chambers, *Cyclopaedia* (1728)

Doğal fenomenleri niteliksel olarak tanımlayan ve sınıflandıran araştırma alanıdır. Bilimsel Devrim'in astronomi ve fizik bilimlerine yönelmesi ve özellikle ölçülebilirliği esas kabul etmesi Doğa Tarihi'nin bilimsel bir alan olarak değerlendirilmesini engellemiştir. 16.yüzyılın ortalarından 18.yüzyıla kadar önemsenmeyecek kadar az değişim gösterdiği var sayılmıştır ve bu yüzden önemsenmeyerek gözardı edilmiştir. Ashworth sonuç olarak alanın değersizleştirilmesinden öte, bu bakışı, bilim adamını (doğa tarihçisi)

yanlış sorular sormaya sevkettiği için eleştirir. Sorular farklı sorulduğunda artifaktın da farklılaşacağına inanır. Gelişmeci ve teleolojik yöntem, "bunu yaparken neyi düşündü ya da neden yaptı" sorularının unutulmasına sebep olmuştur. Bunda Yeni Dünya'nın keşfinin ve Rönesans'tan devşirilen "amblematic dünya görüşünün kaybı"nın payı büyüktür Ashworth'e göre. Çünkü doğa tarihçisinin başvurduğu kaynak şaşırtıcı bir şekilde metindir, nesnelerin gözlemlenerek irdelenmesinden ibaret değildir. Ancak kazanılan yeni perspektif nesnelere benzersiz ve tarihsiz kılmaktadır. Hayvanların ve bitkilerin yegane bilgisinin sadece ve bizzat kendisinde saklı olduğu inancına dayanır. Ki bu inancın bahsedilen dönemin takıntılı ilgi alanlarından birine dönüşen antikacılık ile bağlantısı gözardı edilemez. Ashworth bu perspektif içinden Baconcu amprisizim ya da Kartezyen mekanizm dışında, alternatif bir bilimsel devrim okuması yapar.

William Ashworth, "Natural History and the Emblematic World View," *Reappraisals of Scientific Revolutions*, ed. David Lindberg and Robert Westman, (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), ss.303-32.

n.30 Michel Foucault, *Archeology of Knowledge*, (NewYork: Pantheon Books, 1972)

n.31 Foucault, *Archeology of Knowledge*, s.200

birikerek, yan yana eklenerek artmaz. Yürürlükte olan, yaşayan bir bilimin sıkı bir tündengelimci yapısı olamaz. Bu tür bilimin kavramları da tikel olarak kesin sayılmaz. Bilimdeki yöntemsel birlik olanaklı değildir çünkü birçok sorgulama için kullanılan birbirleriyle ilintisiz birçok araç vardır. Bilimler arası bir birlikten bahsetmek mümkün değildir, bilimlerin kendileri yapısal olarak çok parçalıdır. Bilimler birbirleri ile gevşek olarak ilintili olan ve belli bir zaman dilimi içinde birbirlerini anlama olasılıkları olmayan birçok küçük disiplinden mürekkeptir. Doğrulamanın, dayanaklı kılmanın bağlamı, buluşun gerçekleştiği bağlamdan ayrı düşünülemez. Bilim mekan bağımlıdır. Ayrıca bilim zamanda vuku bulur ve özellikle tarihseldir. Dolayısıyla ampirik bir olguya hangi farklı araçlarla yaklaşırsak yaklaşalım önemli olanın hep aynı ilişkileri veya aynı niceliksel değerleri ve bağlantıları bulmayı, bilginin doğruluğu için ölçüt sayan 19.yüzyıl pozitivismi bu dayanışmanın sürecelecek olan sonuçlarından biridir. Bir kuramın hayatiyeti ampirik sınanılabilirlik tarafından sürdürülebilmektedir. Her yeni kapsayıcı nitelikteki kuram eski kurama göre ampirik bilginin içeriğini genişletiyor demektir. Bu ise Kuhn'un eleştirisinin önemli kısmını oluşturan; bilimsel bilginin ilerlemeci yapısını kuran özelliktir.

Foucault anlam pratiklerini ya da genel anlamda bilgiyi ikiye ayırarak ele alır. Bu ayırım 19. yüzyıl pozitivisminin bilimsel olan ve olmayan bilgi ayırımının bazı anlam pratiklerini itibarsızlaştıran kuramsallaştırmasına karşın yeni kavramsal araçlar sunar. Doğa bilimleri ve insan bilimleri ayırımı ya da ikincisinin ilkinin yöntemlerini temellük etmesi sorunsalı Foucault'nun perspektifinden başka bir boyut kazanır. Bu ayırım bilgi (connaissance) ve bilme (savoir) ayırımıdır.<sup>n.30</sup> İlki ile nükleer fizik, evrimsel biyoloji, Freudcu psikoanaliz gibi tikel bir uzmanlık alanının tüm bilgisini kastederken, ikincisi ile söylemsel durumları kasteder. Bilgi tikel bir bilim ya da disiplin tarafından içerilirken, bilincin ve özneliliğin tarafındadır, bilme ise söylemsel oluşumlar tarafından içerilirken öznenin kurucusu olmadığı ancak parçası olduğu söylemsel pratiklerin tarafındadır. Fakat her tür bilim birçok söylemsel durumu içerebilir. Nasıl ki 19.yüzyılda orataya çıkan biyoloji bilimi; Doğa Tarihi'nden<sup>f.7</sup> ya da 17. ve 18. yüzyıllarda yapılan istemsiz hareket analizlerinden, mikrop kuramından, bitki ve hayvanların gelişiminin açıklanmasından unsurlar devşirerek gelişmişse. Bilme bilginin gelişmesi için gerekli olan söylemsel oluşumları mümkün kılan anlam türüdür ve hatta bilgi için bir temel ya da önkoşuldur ve Foucault'nun asıl ilgi alanını oluşturan, arkeoloji yöntemi ile açmaya, çözmeye çalıştığı bilgi bilmelerin(savoir) işaret ettiği bilgi türlerdir. Bu tür bilgiyi bilinç ve özne tarafından üretilmesi gerekmeyen "algı ya da hayalin kapsadığı yaşanmış tecrübeler"<sup>n.31</sup>

### **f.11 Cennet ile Cehennemin Evliliği**

Anılmaya Değer Bir Düş-III

“Cehennemdeki bir Basımevindeydim ve bilginin kuşaktan kuşağa aktarılma yöntemini gördüm.

İlk odada bir mağaranın ağzındaki döküntüleri kaldırıp temizleyen bir Ejder-Adam vardı; içerde bir bölük Ejder mağarayı oyuyordu.

İkinci odada kayayı ve mağarayı sarmalayan bir Engerek vardı, diğerleri onu altın, gümüş ve değerli taşlarla süslüyordu.

Üçüncü odada kanatları ve tüyleri havadan bir Kartal vardı; mağaranın içinin sonsuz olmasını o sağlıyordu; çevrede uçsuz bucaksız kayalıklara, saraylar kuran bir bölük Kartalı andıran adam vardı.

Dördüncü odada ortalıkta kızgın bir halde dolanıp madenleri kıpır kıpır sıvılara dönüştüren alevli Aslanlar vardı.

Beşinci odada madenleri geniş bir alana yayan İsimsiz şekiller vardı.

Buradan altıncı odadaki insanlar tarafından alınıp kitap şekline sokuluyor ve kitaplıklara diziliyorlardı.

Bu dünyayı duyuşsal varoluşu içinde biçimlendiren ve şimdi burada zincirlenmiş olarak yaşıyor görünen Devler gerçekte onun yaşamının sebebi ve bütün faaliyetin kaynağıdır; ancak zincirler enerjiye karşı koyacak güce sahip olan zayıf ve evcil olan zihinlerin kurnazlığıdır; mesele göre, yığıtlıkte zayıf olan kurnazlıkta güçlüdür. Dolayısıyla varlığın bir yanı Doğurgan diğer yanıysa Tüketicidir; üretici tüketiciye sanki zincirlenmiş gibi görünür, oysa böyle değildir; o sadece varoluştan bazı paylar alır ve bunları bütün gibi görür. Ancak Tüketici, bir deniz gibi, onun aşırılığını almadıkça, Doğurgan Doğurgan olmaktan çıkar.”

William Blake, Cennet ile Cehennemin Evliliği, (İstanbul: Dedalus Kitap, 2013), s.35

**n.32** Foucault, Archeology of Knowledge, s.202

**n.33** Michel Foucault, Bilme İstenci Üzerine Dersler (1970-71), (İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2012) s.5 yayına hazırlayanın notuna bkz.

**n.34** Barış Mücen, Bourdieu'yü Kullanmak: Bilimsel Nesnenin İnşası, Cogito, Bahar 2014, sayı:76 s.361”

**n.35** Michel Foucault, Bilme İstenci Üzerine Dersler (1970-71), (İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2012), s.31

**n.36** Bu konuda daha detaylı bilgi için 6 Ocak 1971 tarihli derse bkz., Michel Foucault, Bilme İstenci Üzerine Dersler (1970-71).

olarak tarif eder. Bu sayede “bilginin sadece kanıtların değil; kurguların, düşüncelerin, anlatıların, kurumsal yönetmeliklerin, siyasi kararların da içinde bulunduğunu”<sup>n.32</sup> göstermiş olur. Bilme, bilginin olanaklılık koşullarının tarihsel olarak belirlendiği yerdir.<sup>n.33</sup>

Foucault'nun genel anlamda bilgi ve onun üretildiği koşullar hakkında çizdiği manzara sadece bilgi ve bilme ayrımı ile engebeli bir hale gelmez. Bu ayrım kartezyen dualitenin dağıttığı bütün rollerin tekrar sorgulanması anlamına gelen bir felsefenin üretilmekte olduğunu gösterir. Bunun başında da herşeyi bilmeye muktedir kartezyen özne eleştirisi gelir. Descartes'ın zihni; sadece dış dünyayı temsiller yoluyla bilgiye dönüştürerek nesneleştirmekle kalmaz, kendiliğine bile yanılmadan dışardan bakabilecek tek gözlü özneyi üretir. Pozitivist yaklaşımların bilimin kurucu dertlerinden biri saydıkları tarafsızlık/nesnellik ilkesi öznenin nesne ile olan mesafesiyle sorunsallaştırılır. “Bu yaklaşımda nesnel gerçeklik verili ve evrensel olduğu için bunun doğru-yanlış yansıtılmasının kriteri öznenin algı sınırlarının farklılaşmasında yatar. Nesneden ayrıştığında ve nesne ile olan ilişkisi bunu doğru yansıtma şeklinde kurulduğunda öznenin algı sınırları, kendi içinde oluşan tözsel özelliklerle tespit edilir. Bu anlayışta bilim insanını diğerlerinden ayıran, “tarafsız bir ahlaka, tutuma sahip olduğuna dair tözsel bir karakteristiktir.”<sup>n.34</sup> Dolayısıyla Foucault'nun da içinde bulunduğu 1960 sonrası felsefesi özne ve nesne arasındaki ayrımın netliğini bozarak işe başlar. Bu sayede Foucault'ya göre “bir özne-nesne sistemine, yani bir bilgi kuramına gönderme yapmak yerine, bilme olaylarına ve onların içindeki bilgi etkisine yönelen bir tarih çalışmasına girişmek”<sup>n.35</sup> mümkün olur. Çünkü bu yeni modele göre bilme edimi; kendileri bilgi düzleminde olmayan birtakım süreçlerin yüzeyindeki saf olay olarak analiz edilebilir. Bu olayların bütününe bilme diyebiliriz. Bilgi ise bilme ediminin içinde bulunan bir etkinliktir. Engellenemez biçimde ortaya çıkmış olup, belki de zorunlu olmayan bir etkidir.<sup>n.36</sup>

### **Bilginin Dolaşımı ve Aktarımı**

Bilginin üretimi (tasarımı), 19.yüzyıl tarihçileri ve düşünürleri açısından bilginin yayılmasından daha farklı ve ilginç bir sorun olarak görülmüştür. Bilgi; kökenine ulaşılabilen, müellifi belli, saf aklın ve yaratıcı bireyin eşsiz üretimidir. Bilginin yayılması ise taraflar arası eksiksiz bir aktarım gibi görüldüğü için adeta pasif bir süreç olarak değerlendirilmiştir. Bu pasif süreçte aslanan nihai olgunluğa ulaşmış mükemmel bilginin, içinden geçtiği mecralarda değişmeden kalabilmesidir.<sup>f.8</sup> Halbuki bilgi aktarıldığı her mecrada bükülür, yamulur, artar, azalır. Aktarım sırasındaki değişimin miktarının tolere

### f.12 Korsan

Hükümdarlardan aldığı bir ruhsatla, düşman gemilerine saldırarak onları yağmalayan ve daha sonra hükümdara komisyon ödeyen bir müteşebbistir. Dolayısıyla siyasi makamların her zaman resmi olmasa bile en azından gayriresmi destekleriyle hareket etmektedirler. Yaklaşık olarak 18.yüzyıl civarında devletler birbirlerine karşı bu silahı kullanmaktan vazgeçtiklerini, müstakil gemicilik antlaşmalarında belirtmiştir. Örneğin 1727 tarihli Osmanlı ve Avusturya arasında yapılan gemicilik antlaşması bu türdendir.

A. Emre Öktem, Bleda R. Kurtarcan, Deniz haydutluğu ve Korsanlık, (İstanbul: Kaptan Yayıncılık, 2001)

### f.13 Cep Dünyası



20 Nisan 1697 tarihli Amsterdamsche Courant'da *zar-aardebol* isimli yeni bir ürünün reklamı çıkar. Bu ürün, çapı 5 cm'yi aşmayan bir cep dünyasıdır. İçinde bulunduğu deri kılıfın iç yüzeyinde takımyıldızlarının da bulunduğu cennet resmedilmiştir. Bu aynı zamanda gökyüzünün yeryüzü merkezli en erken temsilidir. Bu cep dünyasının üreticisi, Abraham van Ceulen and Gerrit Drogenham isimli iki harita tasarımcısıdır. Ürünlerini şöyle tanıtır: "Astronomi ve diğer bilimlere adanmış herkes için uygun olduğu gibi, cep saati taşıma alışkanlığı olanlar için de gereklidir." Cep dünyası henüz 17. yüzyılda kullanılmaya başlayan cep saatinin mantıksal uzantısı olarak görülmektedir. Bu iki aletin sahibi; kendisinin, zamanda ve mekanda tam olarak nerede olduğunu bilebilecektir. Ancak cep dünyasının kullanımı hiçbir zaman cep saati kadar yaygınlık kazanamamış, zamanla lüks tüketim malına dönüşmüştür.

Jan de Vries, *The Industrious Revolution: Consumer Behavior and the Household Economy: 1650 to the Present*, (Berkeley: Cambridge University Press, 2008)

n. 37 John E. Wills, Jr., *The World from 1450 to 1700*. (New York: Oxford University Press, 2009), s. 96-118

n. 38 Henry Kamen, *Early Modern European Society*, (New York: Routledge, 2000), s. 35-50

edilebilir (etkileşim) seviyeyi aşması, ya bilginin doğruluğuna ya da müellifinin hakikat tutkusuna gölge düşürür. Öğrenmek bu eksiksiz aktarımın mikro düzeyde gerçekleştiği sonuç durumdur. Doğru bilginin taşıyıcısı olan bilen özne tarafından, henüz bilmeye hazır olmayana bozulmadan korunması için verilen kutsal anlamdır bilgi. Jacob Burkhardt Rönesans'ı, eski zamanların üretiminin tekrar bir geri dönüş formu olmadığı, orijinal yeni bir fikir, yeni bir tasarım olduğu için ulular. Sanat ve Mimarlık tarihyazımında önceki bir dönemin estetik anlayışının geri dönüşünü anlatan 'neo'lar epistemolojik olarak bu yüzden değersiz görülür. Ya da bir grup tarihçi tarafından yeni bir fikir olarak değerlendirilen bir üretimi değersizleştirmek, o fikrin bir tekrar olduğunun ispatlanması çabası ile mümkün olur. "Doğu'nun Batı'dan öğrendikleri" ise, onu tarihin bir öznesi olmaktan çıkarmaya yeter.

Bilginin üretilmesi ile yayılması arasında derin farklar görmenin temelinde; bilginin aktarımından, bir taşıma kayışı üzerinde patateslerin aktarımına benzer bir hareketi anlıyor olmak yatmaktadır.<sup>f.9</sup> Bilginin bazı türleri, üretim yöntemleri ve aktarım kanalları sayesinde patatese dönüşebilir. Bu bilginin ticari bir mala dönüşmesinin de hikayesidir aynı zamanda. Fakat bunu bütün zamanlar ve bilgi türleri için geçerli saymak hem bilgi kuramsal hem de tarihyazımsal anlamda doğru olmayacaktır. Bu metinde 19. yüzyıl öncesi özellikle bu bakışın dışında tutulmaya çalışılacak ve 17. ve 18. Yüzyıllarda bilginin yayılması ele alınmaya çalışılacak ki bilginin eksiksiz ve hızlı aktarım çabasının bilgiyi nasıl dönüştürdüğü de bu sayede tartışılabilir.<sup>f.10</sup>

17. yüzyıl ile dünyada bilgi üretiminin hızında, miktarında ve dolaşımında farkedilir düzeyde bir artış olmuştur. Bilgi üretimi, hızı, miktarı, dolaşımı gibi ifadeler üzerinde tek tek durmayı gerektirecek kadar yüklü ve kapalı kavramlar. Burada bilgi ile kastedilen elbette sistemli ve kurumsallaşmış bir bilgi değil, daha çok imge üretimini tetikleyen faktörlerin artması ile meydana gelen dışavurumlar kadar kapsamlı bir anlam üretiminden bahsetmedilmektedir. Değişimin hızının ve ivmesinin düşük olması, kimi zaman düşük tutulmaya çalışılması geleneksel toplumların verili kabul edilen düzenlerinin sürekliliğini sağlayan ortamı mümkün kılmaktadır. John E. Wills'e<sup>n.37</sup> göre 1500 ve 1600'lerin dünyasında birçok insan evlerinden on millden (yaklaşık 15 km) fazla uzaklaşmamıştır. Bir çok insanın deneyimi kendi yaşadığı bölge ile sınırlı olmakla beraber, kullandıkları aletler, giydikleri kıyafetler, tatmış oldukları yiyeceklerin tamamı, zaten aynı olan doğdukları ve yetiştikleri yerle sınırlıdır.<sup>n.38</sup>



## f.14 Gut Hastalığının Tedavisi



Hermann Buschoff , Gut Risalesi, 1676

1672-73 yıllarında Amsterdam'dan Japonya'ya gönderilmek üzere beş bilim adamı yola çıkar. Bugün bu bilim adamlarından üçünün kimliği tam olarak bilinebilmektedir. Bitkisel ve kimyasal ilaçlar üzerinde çalışan Willem ten Rhijne(1647-1700) bu isimlerden biridir. Japonya öncesi hem araştırma yapmak hem de sağlığı elvermediğinden bir süre dinlenmek için Batavia'da kalır. Burada Hollanda Doğu Hindistan Kumpanyası için çalışan, Reformcu din adamlarından Herman Buschoff ile tanışır. Buschoff, gut başta olmak üzere uzun süredir ciddi sağlık sorunları ile başetmeye çalışmaktadır. Ağrılarının dayanılmaz olduğu günlerden birinde karısı Elizabeth Bargeus'un, Hintli doktor tarzı olarak adlandırdığı yöntemi kendisine uygulamasına izin verir. Bu yöntem bir süre sonra Avrupa'da çok önemsenerek olan moksibusyondur. Bir tür ham pamuk olan moksanın deri üzerinde yakılması ile deride bıraktığı yağ kalıntısının yarayı iyileştirmesine verilen isimdir. Buschoff yararlı olacağına inanmadığı bu tedavinin sonucunda iyileşir. Süreci paylaştığı ten Rhijne, tedavi yöntemini bir an önce kaleme alıp risale olarak bastırmak üzere Utrecht'e göndermesini önerir. Risale 1676'da basılır ve Avrupa'yı moksas ile tanıştırmış olur. Risalenin yayınlanması ile Avrupa'da gut hastalığının tedavisinin artık bulunduğu dair olumlu bir haber yayılır. Bahsedilen yöntem özellikle Çin ve Japon bitki uzmanlarının kullandığı ve hammaddesi olan moksanın formülünü sakladığı ancak Asya'da yaygın olarak kullanılan bir gut tedavi yöntemidir.

Harold J. Cook, *Matters of Exchange: Commerce, Medicine, and Science in the Dutch Golden Age* (New Haven/Londra: Yale University Press, 2007), s.349-52

**n.39** Deleuze, G. and F. Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, (Londra: Continuum, 2011)

**n.40** Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998)

**n.41** J.S. Brown, P. Duguid, *The Social Life of Information*, (Boston: Harvard Business Press, 2000)

**n.42** C.A. Bayly, "Three: "Archaic" And "Modern" Globalization In The Eurasian And African Arena, Ca. 1750-1850", A. G Hopkins., (ed) *Globalization in World History*. (New York: W-W-Norton & Company, 2003)

**n.43** C.A. Bayly, *The Birth of the Modern World 1780-1914: Global Connections and Comparisons*, (Oxford: Blackwell Publishing, 2009)

Bugünün birçok bilgisi, ister bilimsel, ekonomik, politik, teknolojik isterse kültürel olsun küresel olarak paylaşılıyor. Bunun nasıl bir süreç olduğu, ne zamandır geçerli olduğu ve mekanların birbirine akışının ne tarafından tetiklendiği önemli bir soru olarak ortaya çıkmakta. Küreselleşme yaygın olarak mekan ile ilişkilendirilir ve mekanların karakterlerinin birbirlerine taşınması yolu ile özdeş hale gelmeleri olarak tanımlanır. Ancak dünyadaki akışların bu kadar yalınkat bir dağılımının olmadığı<sup>f.10</sup> bir süredir dile getiriliyor. Farklı katmanların üst üste çakışması ile sonuçlanan küreselleşme, dünyayı yassılaştırdıkça aynı zamanda onu fraktalleştiren bir süreç.<sup>n.39</sup> Appadurai'ye<sup>n.40</sup> göre küreselleşme bütün ilişkilerin bilindik güzergahlarını değiştiren, ne sadece mekanla ne de zamanla ilişkilendirilebilecek ne de yerel olandan bağımsız düşünülebilecek bir şeydir. Kültürel karışımların küresel örüntüsü şüphesiz zamansal ve mekansal farklılıklar içerir. Bu farklılıkların oluşumu coğrafya etkeni ile açıklanabildiği gibi, sosyal yapıların farklılık göstermesi ile de açıklanır. Dünyanın bazı bölgelerindeki insanlar bilgi akışlarına yakın olmak konusunda daha şanslı olabildikleri gibi bazı toplumsal yapılar bilginin popülerleşmesi konusunda daha demokratik olabilirler. Hareket eden, taşınan bilginin karakteri de yayılmanın hızı ve kapsamlılığı konusunda çok etkindir. Çünkü bazı bilgiler “akışkan” olup kolayca süzülürken, bazıları “yapış yapış”tır.<sup>n.41</sup> Yere ilişkin coğrafik, toplumsal özellikler ve hareket eden bilgi ya da metanın karakteri ve bütün bunların birbirleri ile girdikleri etkileşim dünyadaki akışların tarihi ya da genel geçer anlamına mesafelenerek küreselleşme tarihinin ana konusunu oluşturmaktadır. Yukarıda sayılan etkenler gözönünde tutularak küreselleşmenin bir çok evresi, birçok farklı isimle anılmakta. Ancak ortak olan bir şey varsa o da küresel kültürün varlığından bütün tarihsel süreçler için bahsedebilir olduğudur. Bütün dünya tarihini üç küreselleşme döneminde ele almanın mümkün olduğu söylenir<sup>n.42</sup>. Küreselleşme tarihi öalışan birçok akademisyen uygarlıkların erken evrelerinden 1600'lere kadar olan sürede gerçekleşen hareketlerin tanımladığı akış örüntüsüne arkaik küreselleşme, 1600-1800 arası döneme erken modern küreselleşme, 1800 sonrasında ise modern küreselleşme adı verilmektedir.

Eski tarz ağları imlemek için “arikaik küreselleşme” ifadesini kullanan C.A. Bayly'e<sup>n.43</sup> göre 19. yüzyıla kadar dünyadaki hareketler sonrasında nazaran çok ortak noktaya sahiptir. 1750'lerde bile beş hatta on yüzyıl öncesinin hareketlerine benzeyen özellikler bulunur. Ancak yine de ayırıcı bir çok özellik saptadığı içi 1600'lere kadar olan hareket örüntülerini sonrasında ayırmak için arikaik küreselleşme tamlamasını kullanır. Bayly bu dönemlerde gördüğü ortak özellikleri üç başlıkta toplar ve şu şekilde açıklar:



Krallıkların evrenselleşmesi, kozmik inançların yayılmacı dürtüleri ve beden sağlığının ahlaki ya da salgılarla alakalı olarak kavranması.

Krallıkların evrensel bir güç haline gelme fikri; hükümdarları ve askerlerini, uzak mesafelere şan, şeref ve daha çok güç için arayışlarda bulunmaya sevk etmiştir. Bu, sonu ya savaş meydanlarında biten görece büyük kitlelerin karşılaşmasıdır ya da yeni bir kültürel coğrafyanın bazen uzun bazen kısa süreli bir güce maruz kalmasıdır. Bu bağlamda meydana gelen insan ve nesne hareketleri ancak gücün belirleyiciliğinin kısıtlamaları ile akmaktadır. Henüz meta hareketlerinin ticaret dolayımı ile hız kazanmadığı dönemlerde bile o yere özgü olmayan değerli eşyalara, malzemelere rastlamak olasıdır. Ancak bu tür hareketler az önce belirtildiği gibi iyi yönetilen bir girdabın izin verdiği çapta bir harekettir.

Atlantik'te büyüyen kölelik ticareti ve göçlere rağmen, uzun süre hala en önemli küresel hareket Tanrı'nın peşine düşen hacı hareketleridir. Rome ve Kudüs Aydınlanma Çağı boyunca bile önemli haç güzergahlarıdır. Sumatra ve Nijerya gibi birçok müslüman hükümdarlıkların en önemli dış ilişkileri yine haç yolları ile kurulmaktadır. Keşifler çağı sonrasında Atlantik dünyasında da Hıristiyanlık inancının uzun mesafeli tanrıyı arayış göçlerinin oluşturduğu hareket örüntüleri mevcuttur.

Bayly'nin arkaik küreselleşmenin son özelliği saydığı beden sağlığı temelli hareketler ise erken bir biomedikal sistemin tesisidir. Antik Yunan'dan, İslami, Hindu, Daoist, Konfüçyüscü dünyadan neşreden arayışların çakıştığı söylenebilir. Bu konunun uzmanları birbirlerinin metinlerine zor da olsa ulaşır ve benzer türlerin, değerli taşların, hayvan ürünlerinin peşine; üreme, cinsellik ve beden sağlığını hedef edinerek düşerler. Soyluluğun göstergesi sayılan değerli metaller, silahlar, atlar ya da pahalı ilaçlar dünya ticareti ve insan hareketlerine çok katmanlı kalıplar sunarlar.

Şüphesiz küresel hareketlerin; hacılar gibi aşırı kimlikli, krallıklar gibi yönlerine etki edilemez kuvvetteki vektörlerin oluşturduğu ya da değerli atfedilen bir nesneye ulaşmak için tanımlı bir hedefe doğru fırlatılan mecralarda vuku bulması meydana gelen her türlü bilgi akışının tesadüfiliğine, melezlenmelere büyük ölçüde ket vurmaktadır. Bir kültürel formun jeneolojisi onun dolaştığı yerlerde edindikleri ile ilgiliyse, formların tarihi onların yerel pratiklerde süregelen evcilleşme süreçleridir. Bu anlamda küreselleşme yerelleşmenin tarihi olarak da yazılabilir. Evcilleşme sürecinin önünü açan faktörler aynı

## f.15 Tableau Économique

**Tableau Économique**

Objets à considérer, 1°. Frais sortes de dépenses; 2°. leur source; 3°. leurs avances; 4°. leur distribution; 5°. leurs effets; 6°. leur reproduction; 7°. leurs rapports entr'elles; 8°. leurs rapports avec la population; 9°. avec l'Agriculture; 10°. avec l'industrie; 11°. avec le commerce; 12°. avec la masse des richesses d'une Nation.

DÉPENSES PRODUCTIVES relatives à l'Agriculture, &c.	DÉPENSES DU REVENU, l'impôt prélevé, se partageant aux Dépenses productives et aux Dépenses stériles.	DÉPENSES STÉRILES relatives à l'industrie, &c.
Avances annuelles pour produire un revenu de 600 <sup>l</sup> sont 600 <sup>l</sup>	Revenu annuel de 600 <sup>l</sup>	Avances annuelles pour les Ouvrages des Dépenses stériles, sont 300 <sup>l</sup>
Productions		Ouvrages, &c.
300 <sup>l</sup> reproduction net	300 <sup>l</sup>	300 <sup>l</sup>
150 reproduction net	150	150
75 reproduction net	75	75
37.10 reproduction net	37.10	37.10
18.15 reproduction net	18.15	18.15
9...7...6 reproduction net	9...7...6	9...7...6
4.13...9 reproduction net	4.13...9	4.13...9
2...6...10 reproduction net	2...6...10	2...6...10
1...3...5 reproduction net	1...3...5	1...3...5
0.11...8 reproduction net	0.11...8	0.11...8
0...5...10 reproduction net	0...5...10	0...5...10
0...2...11 reproduction net	0...2...11	0...2...11
0...1...5 reproduction net	0...1...5	0...1...5
Et c.		

REPRODUIT TOTAL..... 600 ll de revenu; de plus, les frais annuels de 600 ll et les intérêts des avances primitives du Laboureur, de 300 ll que la terre restitue. Ainsi la reproduction est de 1500 ll compris le revenu de 600 ll qui est la base du calcul, abstraction faite de l'impôt prélevé, et des avances qu'exige sa reproduction annuelle, &c. Voyez l'Explication à la page suivante.

Ekonomi Tablosu, merkantalistlere karşı çıkararak temel üretim aracının toprak olduğunu savunan, dünyanın değişmez fizik ve ahlaki kurallarla yönetilmesinin gerekliliğine inan Fیزیokrasi'nin kurucusu François Quesnay (1694-1774) tarafından geliştirilen ekonomi tarihinin ilk düşünce sistemi sayılan kuramı özetleyen şemadır. Bu kurama göre üretken tek sektör tarım olduğu için değer de ancak tarım içinden üretilebilir. Diğer alanlar kısır sayılıp, sağladıkları bütün gelir ve gider tarım üretimine bağlıdır. Bu yüzden 18.yüzyıl Fransa'sında tek vergi uygulanmasının gerekliliği fikri kısa süreliğine de olsa hakimdir. Bu kuram tekil bir değerden bahsedışı ile değer ve bedeli sorgulamaz, onun yerine sorunsalı sadece dengedir. Ekonomiyi bir otomat olarak değerlendirir.

**n.44** Dünyaya ilişkin sistemsel bakışlar bağlamında bkz. Immanuel Wallerstein, The Modern World-System: Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century, (New York: Academic Press, 1974), Wallerstein, The Modern World-System II: Mercantilism and the Consolidation of the European World-Economy, 1600-1750. (New York: Academic Press, 1980), Wallerstein, The Modern World-System III: The Second Era of Great Expansion of the Capitalist World-Economy, 1730-1840. (New York: Academic Press, 1989), Fernand Braudel, Civilization and Capitalism, 15th-18th Century, in 3 volumes, (New York: Harper and Row, 1981-84), Philip D. Curtin, Kültürler Arası Ticaret (İstanbul: Küre Yayınları, 2008)

**n.45** Philip D. Curtin, Dünya Tarihinde Kültürlerarası Ticaret, çev. Şaban Bıyıklı, (İstanbul: Küre Yayınları, 2008) s. 171-198

**n.46** George Simmel, Bireysellik ve Kültür, (İstanbul: Metis Yayınları, 2009) s.82

zamanda çeşitlenmenin, farklılaşmanın, katlanmanın, bükülmenin de önünü açanlardır. Fakat 17.yüzyıl öncesi dünyasının, yerel pratiklerde evcilleşme rejimlerinin pek de gevşek olmadığı söylenebilir. O halde 17.ve 18. yüzyıl dünyasının dolaşım örüntülerini öncesinden farklılaştıran ve yeni bir küreselleşme ivmesi kazanmasını sağlayan nedir?

Hareket halindeki dünya sistemini kapitalizm ile ilişkilendiren tarihçi ve sosyologlar bu ivmenin çoktandır fitilinin; malların uzun mesafeli yolculukları, tüccarlar, seyyahlar ve kaşifler tarafından ateşlendiğini savunmaktadırlar.<sup>n.44</sup> Uzun mesafeli toplu hareketler 19.yüzyıla kadar denetimli, organize ve kurallar bünyesinde gerçekleşmemektedir. Hatta hareketin kısıtlanması yönündeki kuralların fazlalığı düşünüldüğünde, her uzun mesafeli hareket kısmi bir başkaldırı niteliği taşımaktadır. Özellikle ticaret, bu anlamda dünyanın kuralsızca saçılması için doğaçlama çizilmiş bir çok yol üretmiştir. 18.yüzyıla kadar tüccarlar, zenginlik ve kazandıkları güce rağmen toplumdaki dikey hiyerarşide yerleri kolay belirlenemeyen, bu yüzden ancak alt sınıfın altına eklenen bir sınıf olarak kalmışlardır. Bu ticaret karşıtı ideolojinin olağan bir arkaplanı bulunmaktadır. Soylular yönetiyorken, ruhban sınıfı tanrıya aracılık ediyor, köylüler ise herkes için gıda maddesi üretiyordu. Fakat tüccarlar görünüşe göre hiç birşey üretmeden sadece mal mübadelesinde bulunuyordu. 18.yüzyılda bile bir Fransız soylusu sırf ticaret ile uğraştığı için statüsünü kaybedebilirdi. Ancak uygulamanın kuram ile örtüşmediği pek açık. Birçok soylu aile aslında ticaret sayesinde zengin olmuştu.<sup>n.45</sup> Simmel mübadele sayesinde oluşan şeyler arasındaki değer eşdeğerliliğinin mümkün kılınmasını, ticarete karşıt tutum geliştirilmesinin en önemli sebeplerinden biri olarak görür.<sup>f.12</sup> Çünkü “mübadelede ve ödemede kişi nesnel bir norma tabidir; güçlü, özerk kişi bu norma uymak zorundadır ki çoğu zaman bunu yapmak içinden gelmez. Bu nedenle aristokratik, başına buyruk mizaçlı insanlar ticareti hor görürler.”<sup>n.46</sup> Sonuç olarak herhangi bir sosyal varoluş formuna dahil edilene kadar bu alan, uzun süre bir özgürlük alanı olarak kalmıştır. “En baskıcı özel teşebbüs formlarından” olan korsanlık ise denetimi en zorlu mecrada gerçekleşen ticaretin belki de en masalsı olanıydı.

Yolculuk ister zenginlik arayışı, ister eğitim, ister bir gereklilik doğrultusunda yapılsın, ne için yapıldığının bir önemi olmaksızın, yolda olmak her adımda yolcunun kendisini değiştirir. Yolcu yeni insanlarla, yerlerle, adetlerle karşılaştıkça hayata dair bildiği eski alışkanlıkları unutmaya, sorgulamaya ya da onları tamamiyle kırmaya başlar. Bu değişim şüphesiz yolcуда olduğu gibi karşılaştıklarında da vuku bulur ve bu süreç karşılıklı bir değiş tokuş ya da mübadele sürecidir. Mübadele süreci beraberinde ürettiği ortak

### f.16 Cahil Hoca: Joseph Jacotot (1770-1840)

1818 yılında, bugün Belçika sınırları içinde bulunan Leuven kentinin üniversitesinde, Fransız edebiyatı okutmanı Joseph Jacotot'nun başından bir zihinsel serüven geçer.

Uzun ve hareketli meslek hayatı sürprizlere hazırlanmış olmalıydı Jacotot'yu: 19 yaşına 1789 yılında basmıştı. O sıralar Dijon'da retorik dersleri veriyor ve avukatlık mesleğine hazırlanıyordu. 1792'de Cumhuriyet ordusunda topçu olarak hizmet veriyordu. Ardından Konvansiyon döneminde Barut Bürosu'nda eğitmen, Harbiye Vekaleti'nde katip, Politeknik Mektebi'nde müdür vekili olmuştu. Dijon'a dönünce analiz, "ideoloji" ve kadim diller, saf ve aşkın matematik, ayrıca hukuk okutmıştı. Mart 1815'te yurttaşlarının kendisine duyduğu saygı nedeniyle istemeye istemeye milletvekili olacaktı. Ama Bourbon Hanedanı'nın dönmesiyle birlikte sürgün kaçınılmaz olmuş, Hollanda Kralı'nın cömertliği sayesinde yarım ücretli bir öğretmenlik görevi bulmuştu. Misafirperverlik adabına aşina olduğundan Leuven'da sakin günler geçireceğini düşünüyordu Joseph Jacotot.

Oysa rastlantı başka bir karar vermişti onun hakkında. Bizim alçakgönüllü okutmanın dersleri öğrencilerin çabucak hoşuna gitmişti. Gelgelelim derslerinden istifade etmek isteyen öğrencilerin çoğu Fransızca bilmiyordu. Joseph Jacotot da tek kelime Hollandaca bilmiyordu. Dolayısıyla talebenin talib olduğu şeyleri öğretebileceği orak bir dil yoktu. Yine de öğrencilerinin arzularına karşılık vermek istiyordu. Bunun içinde öğrencileriyle arasında ortak bir şey üzerinden, asgari bir bağ kurması gerekiyordu. Tesadüf bu ya, o sıralar Brüksel'de Fénelon'un Telemak'ının iki dilli bir baskısı çıkmıştı. Ortak bir şey bulmuş Telemak böylece Joseph Jacotot'un hayatına girmişti. Tercümanı aracılığıyla kitabı öğrencilere dağıtıp, çeviriden yardım alarak Fransızca metni anlamalarını istedi öğrencilerinden. İlk kitabın ortasına gelince, yine tercümanı aracılığıyla öğrencilerine oraya kadar öğrendiklerini sürekli tekrarlamalarını ve kitabın kalanını anlatabilecek kadar okumakla yetinmelerini söyledi...

... deney beklentilerini aşmıştı hocamızın. Bir şekilde hazırlanmış öğrencilerinden okudukları hakkındaki düşünelerini Fransızca kaleme almalarını istedi. "Korkunç uydurma ifadelerle, hatta tam anlamıyla bir acizlike karşılaşıcağını sanıyordu."...O öğrencilerin, bu zorlu işin içinden birçok Fransız kadar iyi çıktıklarını görünce çok şaşırmamış mıydı?

Jacques Ranciere, Cahil Hoca, (İstanbul: Metis Yayınları, 2014), s.9

değerler zemini ile çok güçlü bir motora sahip olur. Öyle ki daha 15. yüzyılda Çin Hanedanı'nın büyük gemilerin yapılmasını yasaklanması yolu ile keşiflerin önüne geçme çabası ya da 17.yüzyılda Tokugawa Şogunluğu yönetimindeki Japonya'nın Çin'den daha derin bir tecrit döneminden geçmesi ve dünya ile ilişkisini Hollanda gemileri ile kısıtlaması bile mübadele ağlarından sakınmalarına ya da mübadele tarzlarını kontrol altında tutmalarına yetmez ya da ancak kısmen yeter.

Simmel mübadeleyi bütün insani etkileşimler arasında en saf ve en gelişkin olanı olarak tanımlar. İlk bakışta salt tek yanlı bir süreçten ibaretmiş gibi görünen, sıradan karşılıklı bir sohbet gibi birçok eylem, aslında karşılıklı etkiler içerir. Bir kelimenin, jestin ya da nesnenin mübadelesine katılan iki tarafın bildikleri, deneyimleri ya da sahip oldukları artık aynı kalmaz. Mübadelede değiş tokuş edilenlerin değerlerinin toplamı, öncesinde olduklarından hep daha fazladır ki bu da “değer”in kaynağıdır. Ancak bu değer, Simmel'e göre insana ilişkin bir durumun ifadesidir, ne soyuttur, ne onun ötesinde ve üstündededir, ne de ondan ayrı ve de ona bir ektir. İnsan ilişkilerinde karşılıklı etkileşimler mübadele olarak görülmeye müsait biçimlerde ortaya çıkıyor. Gündelik hayattaki sıradan olaylar sürekli bir kar-zarar perspektifi yaratıp, hayatın içeriğini tanımlamaya başlar. Bu hayat içeriği “mübadelede zihinselleştirilir”, çünkü nesnelere değiş tokuşu burada bilinçli bir şekilde vuku bulur. “Sırf şeylerin yanyana gelmesinden sistematik bir ilişki yaratan aynı sentezleyici zihin işlemi mübadele kategorisi sayesinde varoluşumuzun doğal ritmini kapıp barındırdığı unsurları anlamlı bir ağ halinde düzenler.”

Değer sırf neticeyi maddileştirmek için nesne ile bağdaştırılan birşey haline gelir ancak kişisel bir değişim durumundan kaynaklanır. Dolayısıyla Simmel mübadelenin, birşeyin ihtiyaç doğrultusunda toplanması, üretilmesi ve kullanıma sürülmesi için bir yere ya da bir kişiye ulaştırılması anlamındaki klasik kavranışına karşı çıkar. Erken iktisatçılar değerlerin mübadelede ortaya çıkması ilkesi yerine, emek, işe yararlık ve kıtlık gibi parasal değerden kaynaklandığı fikrine dayanan kuramlar üretmişlerdir. Halbuki emek enerjisi, kullanım avantajları ya da malların kıt olması “değer kategorisine, ancak mübadele imkanı ve mübadelenin gerçekliği sayesinde bitişir.”<sup>n.47</sup> “İşgücü, çeşitli malzemeler üzerinde çalışılıp çeşitli ürünler imal ederek mübadele imkanını yaratmamış olsaydı ya da işgücünün kullanımı elde edilecek nimetler uğruna yapılan bir fedakarlık olarak algılanmasaydı bir değer haline gelmesi pek mümkün olmazdı. Ya da kıtlık ancak mal arzını artırmak için emek harçayarak ya da birey en çok hangi nesnelere arzuluysa



### f.17 LİMAN KENTLERİ

Liman kentleri farklıdır  
Dünyayı birleştiren  
Ağın parçasıdır.  
Çeşitli dil, kültür, insan  
Cins cins kedi barındırır.  
Kimin nereden geldiği  
Emperyalizmin yayılmasında yazılıdır.  
Boston'un ilk kedileri  
İngiliz gemilerinde geçmişler denizi  
Komşu şehir  
New York'ta  
Bulamazsınız benzerlerini.  
Onların menşei  
Şehrin eski adından belli  
New Amsterdam'a gelen Hollandalılar  
Buraya kedileriyle taşınmışlar  
Yolumuza devam  
Sahtekar bir gezginden adını alan  
Amerika kıtasında güneye ilerleyelim  
Kolomb'un gemileriyle  
Yeni Dünyaya gelen ilk 25 kedi  
Meksika'da Madrid'i özlerken  
Brezilya'da konkistador kedileri  
Lizbon sokaklarını hatırlatır.

Gündüz Vassaf, İstanbul'da Kedi, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014), s. 86

n.48 Simmel, Bireysellik ve Kültür, s. 66-67

n. 49 Simmel, Bireysellik ve Kültür s. 68

n.50 Simmel, Bireysellik ve Kültür s. 86

n.51 Lorraine Daston, The Moral Economy of Science, Osiris 10 (1995), s.3-24

onların kıtlığını azaltabilmek için zaten sahip olunan nenelerden vazgeçerek değiştirilebilir. Dolayısıyla onlara yönelik arzularla bağlantılı mal kıtlığının mübadeleyi nesnel olarak koşullandırdığı, ama kıtlığı bir değer faktörü haline getiren tek şeyin mübadele olduğu söylenebilir.”<sup>n.48</sup>

Simmel’in mübadeleyi ne kadar geniş bir anlamda kullandığını düşününce ekonomik değerlerin mübadelesinin genel mübadele biçiminin sadece özel bir hali olduğunu hatırlarız. Sıradan üretimlerimizden, entellektüel ve yaratıcı üretime kadar her türlü değer, mübadele sayesinde üretilir. Mümkün olduğunca çok madde ve kuvveti gerçeklik alanından değer alanına geçirmek, pratik hayatın temelini oluşturmalıdır. Ki bu döngü Simmel’e göre dünyanın nesnelleşmesi sürecidir. Mübadele yoluyla bir gerçekliğin değer kazanması ancak onu nesne yapar. Kısacası nesnel mübadele yoluyla yaratılır. Ancak mübadele ile oluşan değer, tekrardan mübadele döngüsüne gireceği için nesnellik tek ve evrensel bir normu tarif etmeye yaklaşmaz bile, bilakis bitimsiz bir değer üretimi sonucu sonsuzcasına değişken bir karakter kazanır. “Hayatlarımız her ne kadar şeylerin mekanizmaları ve nesnelliği tarafından belirleniyormuş gibi görünüyorsa da, aslında şeylere duygularımız üzerinden değerler yüklemeksizin ve onları eylemlerimizle bağlantılı olarak yönlendirmeksizin ne bir adım atabiliriz ne de herhangi birşey düşünebiliriz.”<sup>n.49</sup> demektedir Simmel. Fakat değer üretim sürecini çok açık ki bütünüyle öznel bir alanda da gerçekleşmez, nasıl ki değer nesneye bitişik değilse. Simmel mübadele ile değerlerin nerede oluştuğu şöyle özetler: “Mübadele bireysel şeyi ve onun birey için taşıdığı anlamı tikelliğinden koparıp, soyutluk alanına değil, etkileşimin canlılığı içine taşır, yani ekonomik değer alanına. Bir nesneyi kendine yeterli özellikleri aşısından ne kadar yakından incelersek inceleyelim, ekonomik değerini bulamayız. Çünkü bu ekonomik değer, münhasıran, herbiri birbirini belirleyen ve her biri ötekine ondan aldığı önemi iade eden çeşitli nesnel arasında bu özellikler temelinde ortaya çıkan karşılıklı ilişkiden ibarettir.”<sup>n.50</sup>

Simmel’in ekonomi ile parasal değeri kastetmediğini tekrar vurgulamak gerekir. Bu konuda Lorrain Daston’dan yardım alınabilir. Daston’a göre “ekonomi paraya, piyasalara, emeğe, üretime ya da maddesel kaynakların dağıtımına gönderme yapmaz, daha çok belli düzenlilikler ortaya koyan örgütlü sistemlerdir. Ancak bu düzenlilikler açıklanabilir fakat her zaman detaylarında tahmin edilemezlik barındırırlar.”<sup>n.51</sup> Bu açıdan bir taraftan üzerinde sistemli olarak düşünmeyi mümkün kılan bir düzen içerirler ancak beklenmedik düzen dışı detayları gözardı etmek, onu hiç birşeyi açıklamayan yöneme

**f.18 Azize Terasa'nın Esrimesi (1647-1651)**



Cornaro Şapeli, Santa Maria della Vittoria, Roma

Lorenzo Bernini'nin (1598-1680) Venedik Kardinali Federico Cornaro'dan sipariş aldığı önemli işlerinden biridir. Heykel, İspanyol mistiği ve Carmelite rahibesi Avila'lı Teresa'nın (1515-1582) inzivada geçen hayatının bir bölümündeki dini esrimeyi anlatmaktadır. Azize hislerini, kendi kaleme aldığı otobiyografisinde (The Life of Teresa of Jesus) detaylı bir şekilde anlatmıştır. Bu anlatım, dönemin dindarlarının ilgisini çekmiş ve heykel de zamanla Reform-Karşıtı Hareketler'in önemli simgelerinden birine dönüşmüştür.

Rahibe'nin otobiyografisinde de benzer bir etkiye anlattığı derin ilahi hazzın, helkelde ifade ediliş şekli ilahi haz ile bedensel olarak ulaşılan cinsel haz arasındaki sınırı belirsizleştirmiştir. Bu durum Bernini'nin heykel üzerinde sergilediği tutumun tartışılmasına sebep olmuştur. Ancak sanatçının sıkı bir Loyola Hareketi takipçisi olması bu şüphelerin yersiz olduğunun ispatı olarak kullanılmıştır. Heykelin yerleştiği nişin çevresinde bulunan ve yine Bernini tarafından oyulmuş olan iki kompozisyon Teresa'nın heykelinin yorumunu ilelebet açık tutacak bir şüpheyi ifade etmektedir.

Papa Urban VIII'in sağladığı patronaj yüzünden sonrasında Papa olan Pamphili Pope, Innocent X ile iyi ilişkiler kuramaz ve üretim yapma şansını çok az yakalar. Bu bakımdan Azize Terasa'nın Esrimesi heykeli Bernini açısından çok önem taşır. Bu heykeli yaparken üzerinde hissettiği baskı Bernini'nin notlarından takip edilebilmektedir. Duyusal olanın nasıl fizikileştiği Bernini için bu çalışmada merkezi önem taşır ve bu konuda araştırmalar yapar. Bernini üzerinden bu dönemde insanın hislerinin bedenselleşmesi tartışması Baroque Box oyununda etkileyici bir şekilde işlenmiştir.

Robert Harbison, Reflections on Baroque (Şikago: University of Chicago Press, 2000)

Baroque Box, Elastic Theater, June 2011, Old Royal Naval College, Greenwich

**n.52** Robert K. Merton, "The Normative Structure of Science," rpt. in The Sociology of Science: Theoretical and Empirical Investigations, ed. Norman Storer (Chicago/London: Univ. Chicago Press, 1973), pp. 267-278, on pp. 268-269

**n.53** "ahlaki ekonomi" ifadesi, öncelikli olarak İngiliz işçi sınıfı tarihçisi E.P.Thompson tarafından kullanılmıştır. Yerel topluluklarda fiyat belirlemenin feodal haklarda temellenen bir siyasi kültür olduğu fikrini imlemek için kullandığı bir ifadedir. Bu topluluklarda serbest piyasanın kural koyuculuğunda çok 'adil bedeli'n berirlenmesinin önemsendiğini düşünülür. Thompson, Edward P., Customs in Common. (New York: New Press, 1991)

**n.54** Daston, The Moral Economy of Science, s.6

**n.55** Steven Shapin, The Scientific Revolution, (Şikago: The University of Chicago Press, 1998) S. 13.

dönüştürür. Çoğunlukla detaylardaki kestirilemezlik bütünlüklü olarak bir yapıya tekrar edilemezlik niteliği verir ve bir anlamda o yapıya yapısızlık kazandırır. Dolayısıyla yapıları açıklamak onları yapısızlaştıran faktörler üzerine düşünmek demektir. Daston, sosyolog Robert K. Merton<sup>n.52</sup> tarafından tanımlanmaya çalışılan bilimsel cemaatlerin 'norm'larını eleştirmek için "bilimin ahlaki ekonomisi"<sup>n.53</sup> terimini yine eleştirel bir bakışla E.P.Thompson'dan ödünç alır. Daston<sup>n.54</sup> bilimsel cemaatlerin ortak değerlerini ve bu değerlerin örtük olarak herkes tarafından kabul edilen, gayri ihtiyari cemaati birbirine bağlayan kimliğinin, nasıl aynı zamanda çelişki ve değişimlere açık olduğunu tartışır. Dolayısıyla normlarla açıklanamayacak bu açık yapının değerler ekseninde nasıl ele alınması gerektiğini sorgular. Daston normları kuran ahlaki ekonomiyi çözümler. Ahlaki ekonomiler bilimin ilham kaynaklarının, ana konusunun seçiminin ve işleyişinin, değişen delillerinin, açıklama ölçütlerinin parçasıdır. Bu açıdan tam olarak açıklanamayan, fakat herkesce malum olan birleştirici niteliktedir. Ancak değerler bilime ancak kirletici bir faktör olarak dahil olurlar. Halbuki ahlaki ekonomiler, tarihsel olarak tasarlanır, dönüştürülür ya da yok edilir. Bu hali ile bilim değerini ta kendisidir.

17. ve 18. yüzyıllarda mübadele imkanının artması ile sınırsız bağıntıta değer üretiminin de önü açılır. Ancak çok açık ki zaman ilerledikçe değere bazı ölçütler koyma ihtiyacı duyulmuştur ki bugünün bilgi dünyasının şekillenmesini sağlayan yapılar belirsiz ve sarsılmaz doğruyu işaret edecek değişmez bilginin dolaşacağı tanımlı güzergahların haritaları bu sayede çizilebilir. Bu güzergahlar, dolaşımı üretiminden bütünüyle ayırmış gibi ele alınan bilginin koruyucusu olsun aynı zamanda.

Steven Shapin<sup>n.55</sup> dünyanın bilgisinin üretilmesi ve özellikle de bu tür bilginin güvence altına alınması için yapılanları dört başlık altında toplamaktadır. Bu başlıklar bir anlamda değerlere ölçüt koymak, değerli bilgiyi seçmek anlamına da gelmekte. Bunların başında doğanın mekanize edilmesi gelir. Doğanın bilgisinin, tahmin edilebilir işleyişler ile meydana geldiğini vurgulamak için doğal süreçleri ve fenomenleri açıklamada mekanik metaforların kullanımı artmıştır. Bu; genelleme yapmanın, istisnalar üretmenin dil içinden geliştirilen formudur. İkinci olarak doğanın bilgisinin kişisellikten arındırılması gelir. Beşeri öznenin kendi dışında bir dünya resmi çizmesidir. Kendisi ve doğanın nesnelere hakkında sahip olduğu bilgi arasındaki ayrımı sürekli büyütür. Ancak bu sayede ona da sahip olduğunu ve hükmedebileceğini öngörür. Shapin'in üçüncü başlığı bilgi üretiminin mekanize edilmesidir. İnsan tutku ve ilgilerinin etkisini bertaraf ederek ya da yöneterek bilgi üretimini disipline etmeyi hedef edinen, açıkca kuralları

**f.19 Andreas Vesalius (1514-1564)**



De Humani Corporis Fabrica (1543), önkapak (İnsan Vücudunun Yapısı Üzerine)

**f.20 Anatomi Tiyatrosu**



Palazzo del Bo Anatomi Tiyatrosu, Padova, 1594  
Dönemin önde gelen cerrah ve anatomi uzmanı Girolamo Fabricius Acquapendente (1537-1619) tarafından Üniversite bünyesinde yaptırılmıştır.

formüle edilmiş yöntemlerin hazır tutulması önerisidir. Sonuncusu ise doğanın bilgisinin dönüşümü ile elde edilen sonucu, sorgulanan bilginin bütünüyle yararlı, güçlü ve yansız olduğunda uzlaştıracak olan ahlaki, sosyal ve siyasi sonuçlara ulaşmak için kullanmak istemektir.

### **Öğrenme vs. Birbirini Tatma**

Öğrenme, bilgi ile eşzamanlı inşa edilmiş bir kavram. Öğrenme, bilginin insan tarafından edinilme yönteminin adı olduğuna göre, bilgi ile birlikte üretilmesi de kaçınılmazdır. Anlamın ya da herhangi bir zihin faaliyetinin, öğrenilebilir olma niteliğine sahip olan bir bilgi olarak üretilmesi ölçütü hatırlandığında, bilgi ve öğrenme ikilisi arasındaki öncelik ilişkisini tanımlamanın zorluğu da ortaya çıkmış olur.

Hakikatin taşıyıcısı olarak bilginin eşanlamlısı, öğrenilen şeydir. Dolayısıyla Bilimsel Devrim ile kazandığı içerik bağlamında her türlü anlamın üretimi, öğrenilebilen şey niteliğine sahip kılınacaktır ya da öğrenilebilen anlamlar bilgi olacaktır. Öğrenme ediminin bilgi ile bağlantısı bir başka açıdan şöyle ele alınabilir: Bilimsel bilginin üretilmesinde, öğrenme; bir canlının zihinsel yetkinliğinin son aşaması olarak görülür. Her zihinsel faaliyet, öğrenme edimi ile sonlandırılmak üzere işletilir. Öğrenme hiyerarşik kılınmış virtüel alanda zihinsel üretimin en yetkin formuna erişildiği nokta ise, bu aşamadan sonra geçilecek alan olsa olsa bilginin aktüel alanıdır. Yani öğrenme ve bilgi, zihinsel olandan temsili olana geçişi denetleyen iki üsdür. Her ikisinin yöntemsel olarak tanımlanması, sözü geçen iki alandaki her tür geçişkenliğin de tanımlanması anlamına gelir. Dolayısıyla zihinsel anlamda bir alma-verme (algılama-ifade etme) işlemi, temsil yöntemi ile kapalı bir sisteme dönüşür. Çünkü temsiliyet sadece bilginin üretilmesinde değil öğrenilmesinde de esastır.

İndirgenmiş bir hali olmakla birlikte öğrenme ve bilgi, zihinsel ve bedensel olanın metaforu olarak da değerlendirilebilir. Zihinsel olandan bedensel olana ya da temsili olanın alanına geçiş bilgi kuramsal alanın sorusu olmadan önce ya da eşzamanlı olarak sinir sistemi çalışmalarının ya da modern ismi ile nörolojinin sorusudur. Bilgi kuramı ve beynin işleyişi üzerine çalışanların 17.yüzyılda aynı insanlar olması tesadüf değildir. Dualist felsefenin kurucusu Descartes aynı zamanda beyin fizyolojisi çalışmaktadır. Zihin ve beden ayrılığını kavramsallaştırdığı dualizm kuramında, zihinin epifiz bezi (pineal gland) aracılığıyla beden ile ilişki kurduğunu iddia eder. Bu bakış açısına göre zihin üretimleri epifiz bezi sayesinde bedene geçer ya da dıssallaştırılır.



**n.56** E.J.Lowe, Locke: On Human Understanding, (Londra: Routledge, 2002)

**n.57** Vere Chappell, The Cambridge Companion to Locke, (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), s.154

**n.58** E.J.Lowe, Locke: On Human Understanding, s.29-30

**n.59** E.J.Lowe, Locke: On Human Understanding, s. 29-30

**n.60** Noam Chomsky, Language and Mind, 3. Baski, (Cambridge: Cambridge University Press, 2006) s.64

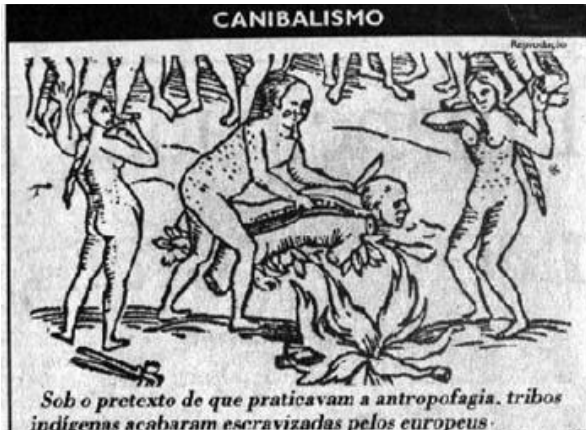
Descartes gibi doğuştan gelen fikirlere (innate ideas) dayanan bir zihin üretimine yaslanmayan ampirisist bakış açısına göre, doğuştan boş olan levhaya, duyular sayesinde edinilen deneyim aracılığı ile yazılanlar, öğrenmenin temelini teşkil eder. Bireyin zihnin olduğu varsayılan boş levhaya yazılanlar-öğrenme- ile bu levhadan okunanların-bilgi- ilişkisi öğrenme ve bilgi arasındaki döngüsel ilişkiyi çok iyi anlatır. John Locke'un (1632-1704), *An Essay Concerning Human Understanding* (1690) kitabı, insanın anlama pratiğini çözümlerken, bir taraftan da güçlü bir bilgi kuramının temellerini atar. Locke'a göre bilgi idealar arasında algılanan bağlantılar, uyumluluklar ya da uyumsuzluklardır. İdealar ise insan düşünürken anlamasının bütün nesnelere verilen isimdir. İnsanın idealar arasındaki bağlantıları algılamak dışında yaptığı hiçbir edimin sonucu bilgiyi üretmez. Onlar ancak inanç (belief) ya da fikir (opinion) olabilirler ve "öğrenilemez bir karakter"e sahiptirler.<sup>n.56</sup> Locke'un kuramına göre "idealar arasında ise keşfedilebilir bir bağlantı yoktur onlar sadece gözlem ve deneyimi gereksinir"<sup>n.57</sup> ve herkes tarafından aynı şekilde kurulur. Bilgiyi evrensel yapan şey, bu bağlantıların yorumu açık olmayan, değişmez ancak gözlemlenebilir bir yapıya sahip olmasıdır.

Locke doğuştan gelen bilginin varlığı konusunda Descartes'in ortaya koyduğu kuramdan (innate theory) ayrıldığını iddia etse de idealar arası bağlantıların kesin bir şekilde ve tek yönde kurulduğu bilgisinin nereden edinildiği sorusunun doğmasını engelleyemez. Bu sorunun cevabı, bağlantıların nasıl kurulduğuna ilişkin "kesin ilkelerin bilgisi"ne<sup>n.58</sup> sahip olmaktan geçer. Dolayısıyla bu ilkeler bilinmediği sürece ne bağlantılar doğru kurulur (bilgi) ne de bağlantılı idealar doğru okunabilir (öğrenme). E.J. Lowe, Noam Chomsky'nin doğuştan gelen "evrensel gramer" kuramını bu varsayım ile ilişkilendirir.<sup>n.59</sup> Bu kurama göre; bütün doğal dillerde ortak olan belirli sentaktik ilkeler, genetik olarak insan beyninin dil merkezinde programlanır. İnsan yavrusunun çevresinden işittiği parçalı ve iyi düzenlenmemiş konuşmaları işiterek ancak ana dilini edinebilmesi, onun zaten doğuştan "dilnin lingüistik yapısına ilişkin temel kuralları bilmesi"nden<sup>n.60</sup> kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla insan zihni henüz boş levhayken bile öğrenme ediminin gerçekleşmesi için onun önsel olarak bilmesi gerekenler vardır. Her ne kadar fizyoloji içinden açıklanmaya çalışılsa da doğuştan bilinen her neyse, o şey doğal olanın açıklanamazlık alanına itilir böylece.

Ancak yeniden vurgulamak gerekirse Locke'a göre insan sahip olduğu kapasite ve yetenekler dışında doğuştan gelen bir bilgiye sahip değildir. Başlangıç noktasının sorgulanmasına ilişkin doğallaştırıcı bakışa bir açıdan mesafelenmek için Locke insanın



## f.21 Manifesto Antropófago (Yamyam Manifestosu)



Yamyamlık Manifestosu 1928'de Oswald de Andrade (1890-1954) tarafından kaleme alınmıştır. Manifesto, o günlerde yamyam olmakla suçlanan Tupiler dolayımı ile yamyam olmakla aşağılanan sömürgeleştirilmiş bütün halklara düzülmüş bir methiyedir. Andrade, Brezilya'nın yerli halkı olan Tupilerin yamyamlık ritüellerini, Shakespeare'nin "olmak ya da olmamak işte bütün mesele bu" sözünü "Tupi olmak ya da olmamak işte bütün mesele bu"na dönüştürerek modern Brezilya'nın başlangıcı olarak benimsemektedir. Sömürgeci tavrın neredeyse hiçleştirdiği varoluşlarını, yamyamlık üzerinden, yabancı bir kültürde varolanın yutulup sindirilmesini, kopya olmaktan çok kendine özgü bir kimlik yaratmanın yolu olarak tanımlar. Daha da önemlisi yamyamlığın Brezilyalıların yabancı düşünceleri sindirip özümseme, kendilerine mal etme, bünyelerine katma yeteneğinin metaforu olarak kullanarak, bu özelliğin onları güçlendirdiğini vurgular.

"Bizi sadece yamyamlık birleştirir. Toplumsal, Ekonomik ve Felsefi olarak.

Dünyanın tek yasası. Bireyselliğin ve bütünlüğün kisvesi. Bütün dinlerin. Bütün barış antlaşmalarının.

Tupi olmak ya da olmamak. İşte bütün mesele bu."

Tupiler Brezilya'nın en eski halklarından biridir. Amazon ormanlarında yaşadıklarına inanılır. 16.yüzyılda Portekizler kıtaya ulaştıklarında Tupilerin nüfusunun bir milyonu aştığı düşünülmektedir ki bu da Portekiz'in o zamanki nüfusuna neredeyse eşittir. Tupi halkı birbirine düşman çok sayıda kabileden oluşmaktadır. Bu kabileler çatışmaların sonucunda birbirlerini yamyamca yöntemlerle cezalandırdıkları için yamyamlığın bu halk insanları arasında yaygın bir alışkanlık olduğuna inanılmaktadır.

Cannibalist Manifesto, Oswald de Andrade, Leslie Bary(çev)  
Latin American Literary Review, Vol. 19, No. 38 (Jul. - Dec., 1991),  
s. 38-47

## f.22 Yamyamlık (Birbirini Tatma)

1-Kaynak olarak bir yedek parçayı benzer bir başka makina ya da sistem için kullanmak

2-Bir şirketin bir ürününün fiyatlarını, benzer bir ürünü piyasaya sürmek için düşürmesi stratejisi.

3-Bir hayvan türünün kendi türünden olan bir diğer hayvanı yemesi

n.61 Ahmet Hamdi Tanpınar, XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, (İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 2003), s.44.

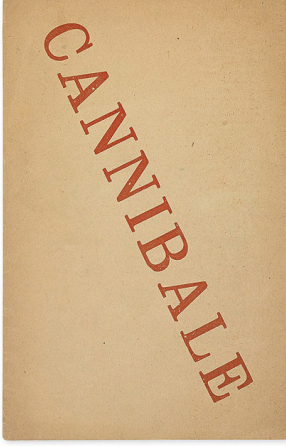
anlama mekanizmasını çoğunlukla yetişkin insanın zihin özellikleri üzerinden tartışmıştır. Çünkü özellikle ampirisist bakış açısından, doğduğunda boş bir levha olan insan zihinin, dolu halinin geriye doğru çözülmesi, yani anlama fiilinin tarihsel olarak gözlenmesi zihinin nasıl çalıştığı konusunda fikir veren bir yöntem olarak değerlendirilir. Bu sürecin gözlenmesi sonucunda elde edilenler ışığında, boş bir levha olan bebeğin zihnin “en iyi şekilde” biçimlendirilmesinin de yöntemleri hakkında konuşmak mümkün olacaktır. Eğitim bu tartışmalar sonucunda öğrenme pratiğinin sistemleştirilmesi ile ulaşılan bir yapı olarak kurulmuş olur.

Bilgi, öğrenme ve bu ikili üzerinden kurulan sistem; düşünme pratiği, öznel arası ilişkiler ve dış dünya ile kurulan her teması düzenleyen bir mekanizmaya dönüşür. Bir açıdan anlamın üretimi ve değiş tokuşu, insan da dahil olmak üzere her tür dolayımından geçerek kısmen denetlenenabilir kısmen denetlenemez bir yapısızlıkla oluşan bir üretim olmaktan çıkıp sistemin kendisine dönüşür. Bilgi ve öğrenme kolektif olarak anlamı kuran sistematik bir aygıtın kendisi olur. Erken modern bilgi dünyasına bakmak bu aygıtın ideal işleme mekanizmasının oluşum sürecindeki indirgeme ve dışarda bırakma pratiklerini anlamak açısından işe yarar görünüyor.

Ahmet Hamdi Tanpınar, 18. yüzyıl Osmanlı-Fransa ilişkilerindeki alma verme eylemini, iki alemin birbirini tatması olarak adlandırır.<sup>61</sup> Birbirini tatma, aynı zamanda iki aynı türdeki canlının birbirinin etini yemesi anlamına gelen yayamyamlık pratiğinin tanımıdır. Tanpınar'ın kullanımı birbirini tanımayan iki kültürün birbirlerine karşı henüz yöntemleştirmedikleri yaklaşma tarzını işaret etmektedir. Yöntemsizlik henüz üretilmemiş olan önyargıların tanıma-bilme-öğrenme için kolaylaştırıcı etkisinin olmadığı bir dünyada neyi seçeceğini bilmeyen alımlayıcının pozisyonsuzluğunu tarif etmektedir. Kendini önyargı olarak gösteren durumun gerisinde, modern dünyanın karakterini oluşturan tekil indirgeme düzleminin, bilgi ve öğrenme aygıtının kurduğu sistematik düzen vardır.

Tanpınar'ın yöntemsizce birbirini tatma olarak adlandırdığı temas, 18.yüzyılın ikinci yarısında diplomasiye yerini bırakacaktır. Diplomasi alegorik bir yöntemle ötekinin dilini iyi konuşabilmektir. Ötekinin dilinin iyi konuşmak, içinde ötekini eksiksiz anlama niyetinden çok bütün olasılıklara hazırlıklı olma öngörüsünü üretme tutumunu barındırır.- Kaldı ki eksiksiz anlama itkisinin kendisi bile tek yönlü indirgeme edimi ile tek tür anlayış formunu üretecektir- Yani bütün etkilere uygun tepkileri üretmek, bir dizi

### f.23 Yamyam Dada Manifestosu



20.yüzyıl başında avangard çevrelerde yamyam tabiri bir metafor olarak sık kullanılır olmuştur. Francis Picabia'nın kaleme aldığı Yamyam Dada Manifestosu (*Manifeste Cannibale Dada*) André Breton tarafından, 27 Mart 1920 akşamı Paris'teki Theatre de l'oeuvre'de düzenlenen büyük Dada toplantısında okunmuştu. Batının burjuva değerlerine saldıran bu manifestonun, yamyam nitelemesini kullanması bile Avrupalılar'ın ürpermesine yetmiştir. Picabia, 1920 yılında Le

Cannibale adında bir de dergi çıkarmıştı.

"Hepiniz sanıksınız: Ayağa kalkın! Sizinle ancak ayakta durduğunuz zaman konuşulabilir. Marseillaise'i, Rus Milli Marşı'nı yahut Tanrı Kralı Korusun'u dinliyormuşçasına kalkın ayağa. Karşınızda bayrak varmış gibi kalkın. Ya da hayat anlamına gelen, sizi sırf züppelik olsun diye pahada ağır olanı seçmekle itham eden DaDA'nın karşısındaymış gibi ayağa kalkın. Demek hepiniz yeniden oturdunuz? Bu iyi, o halde daha dikkatle dinleyeceksiniz beni. Ciddiyet sahibi kabuklu hayvanlar gibi ne yapıyorsunuz burada, ciddisiniz değil mi? Ciddi, evet ciddi, ölümüne ciddi. Ölüm ciddi bir meseledir ha? Ya kahraman, ya da ahmak olarak ölünür, oysa ikisi aynı kapıya çıkar. Gündelik sözler arasına girmekten öte değeri olan tek sözcük ölüm sözcüğüdür. Ölümü seversiniz siz - başkalarının ölümünü. Öldürün! Gebertin! Haklayın! Ölmeyen tek şey paradır, biraz uzaklaşır o kadar! Ona saygı duyulur, o ciddi bir şeydir. Tanrı odur! Para, tüm aileler onun önünde diz çökerler. Yaşasın para! - Çok yaşasın! Parası olan adam, saygıdeğer adamdır. Saygınlık alınıp satılabilir - göt gibi. Göt, yaşamı kızarmış patates gibi temsil ediyor ve hepiniz bu ciddiyetinizle tezek gibi kokuyorsunuz. DaDA'ya gelince, o kokmaz; o bir anlam taşımaz, hiçbir anlam taşımaz.

DaDA sizin umutlarınız gibidir: Bir hiç.

Cennetiniz gibidir: Hiç.

Putlarınız gibidir: Hiç.

Önderleriniz gibidir: Hiç.

Kahramanlarınız gibidir: Hiç.

Dinleriniz gibidir: Hiç.

Islık çalın, haykırın, ağzımı burnumu kırım - peki sonra?

Aptal öküzler gibi olduğunuzu her zaman söyleyeceğim, ben ve arkadaşlarım üç ay içinde birkaç Frank'a size resimlerimizi satacağız."

**n.62** Yamyamlığın kültür tarihinde ele alınış biçimi üzerine bkz. Cătălin Avramescu, *An Intellectual History of Cannibalism*, Alistair Ian Blyth (çev), (Princeton ve Oxford: Princeton University Press, 2011)

**n.63** Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, (Minneapolis: University of Minnesota Press s, 2005), s.43.

**n.64** René Girard, *Şiddet ve Kutsal*, Necmiye Alpay (çev), (İstanbul: Kanak Kitap, 2003)

tehlikeyi ya yumuşatmayı ya da bertaraf etmeyi sağlayacaktır. Bu basitçe bir hazır cevaplılıktan çok ötekinin dilini manipüle etme kabiliyetini de kazandıracaktır. Ülkelerarası ilişkilerin sistematikleştirilme tarzı bilgiyi üretme ve öğrenme pratiği ile kuşkusuz ilintilendirilebilir. Öğrenilen şey olarak bilginin olduğu varsayın evrensellik niteliği bilgi ve öğrenme arasındaki kuralsız dilin kullanıcıları tarafından iyi bilinmesinden kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla bu iki unsurun kurduğu sistem tarafından içerilmek onları vareden dili bilmekten geçmektedir.

Öğrenme ediminin nasıl gerçekleştiği birçok disiplin tarafından formüleştirmeye çalışılır. Bu formül bazen bilginin niteliğine, bazen öznenin ve içinde bulunduğu toplumsallığın sahip olduğu potansiyele, nadiren de bilgi ve öğrenme arasındaki karmaşık kodlu dilin çözümlenmesine dayanmaktadır. Antropoloji bir öğrenme metaforu olarak yamyamlığın kullanılmasının önünü açar. Yamyamlık metaforu öğrenme edimini iki şekilde kurar. Bu iki kullanım sözcüğün sözlük anlamında da bulunan ikiliğe işaret etmektedir. Bunlardan ilki bünyeye alındıktan sonra sebep olacağı reflekslerin önceden tanımlanmadığı bir alma faaliyeti iken diğeri neye yarayacağı önceden kestirilen bir araçsallık taşır.<sup>n.62</sup> Appadurai bu araçsallığı Aydınlanma'nın ikili kavramı; evrensel ve tikel (yerel) arasında kurulan ve daha çok evrenselin yararına sonuçlanan bir temas olarak okumaktadır.<sup>n.63</sup>

Ancak burada bilginin belirlediği ya da bilgiyi belirleyen karakteri ile öğrenmenin karşıtı olarak konumlandırılan yamyamlık yukarıda bahsedilen ayrımlardan ilkinde işaret edişi bağlamında kullanılmaktadır. İnsan yamyamlığı anlamına gelen antropofaj çoğunlukla beslenme zorluğu ile karşılaşıldığı durumlarda başvurulmuş olan bir zorunlulukla akılcılaştırmaya çalışılır. Ancak tarihte insanların bahsedilen sebep ile birbirlerini yeme durumu ender görülen bir durumdur. Antropologlar antropofajı daha çok bir varlığın başka bir bedende devamını sağlamak, ya da başkasında bulunan ve sahip olunmak istenen bir özelliği devralmak temelinde açıklamaktadırlar. Ataların ruhunun devamlılığını sağlamak ya da güçlü bir düşmanın gücüne, onun bedenini kendi bedeninde sindirerek ulaşmak bu pratiğin gerekçeleri olarak görülmektedir.

René Girard<sup>n.64</sup> yamyamlığı ne modern zihinlerin akılcılığı ne de ilkelliğin açıklanamaz doğallığı üzerinden tanımlar. Girard bütün törenlerin birliğini yamyamlık pratiğinde bulur. Kurban vermek bütün ritüellerin dayandığı zemindir ve özünde yabancı kökenli kurbanın cemaatine katılma amacı taşır. Kültürün ortaya çıkışı ise sahiplenmeye dayalı



**n.65** Joao Cezar De Castro Rocha,  
Mimetic Theory and Cannibalism,  
<http://arcade.stanford.edu/blogs/mimetic-c-theory-and-cannibalism>, Şubat 2012.  
(erişim Mayıs 2016)

**n.66** Cannibalist Manifesto, Oswald de  
Andrade, Leslie Bary(çev) Latin  
American Literary Review, Vol. 19, No. 38  
(Jul. - Dec., 1991), s. 38-47 Türkçesi,  
Yamyam Manifestosu, Halil Duranay  
(çev), (İstanbul: Kült Neşriyat, 2012)

**n.67** René Girard, Kültürün Kökeni,  
(Ankara: Dost Kitabevi, 2010), s.49

mimesis'ten kaynaklanan bu şiddeti dizginleme düzeneğinin keşfedilmesine bağlıdır. Sahiplenmeye dayalı mimesis, Girard'ın 'mimetik arzu' adını verdiği bireyin kendini bir model üzerinden kurma teorisine dayanmaktadır. Toplum arzulayan özne ile modelleri arasında bir hiyerarşi kurmayı başaramazsa öykünme husumete dönüşme eğilimine girer. Sonuç olarak öykünme yolu ile ulaşılmaya çalışılan nesne ya önemini yitirir ya da rekabetin yatışmasına olanak verir. Bu rekabetin bütünü Girard kültürün kökeni olarak görür.

Joao Cezar De Castro Rocha,<sup>n.65</sup> Oswald de Andrade'nin Yamyamlık Manifestosu'nda<sup>n.66</sup> kullandığı "Benim yegane kaygım, bana ait olmayandır. İnsanın yasası. Yamyamın yasası" sözleri ile Girard'ın mimetik öznesi arasında yakın bir bağ görür. Oswald'ın manifestosunda ötekinin ne/kim olduğu herşeyin önündedir, çünkü kişi kendini biçimlendirmek için ötekine ihtiyaç duyar. Neyin arzulanabilir neyin gözardı edilebilir olduğunu kendine göstermesi için ötekini ister. Dolayısıyla kültürel yamyam (antropofaj) kimliğin ben merkeziliğine teslim olmak için gereken kararlılığa sahip değildir. Antropofaj 'ol'maz, o daha çok ötekinin daimi asimilasyonunda sürekli oluşur. "Öykünücü öykünücüsünün öykünücüsü"<sup>n.67</sup> olarak insanlık kültürünün birleşmesini sağlar.



# 2

## **FİZYON**

Enerji üretmek için atomların değişim geçirdiği süreçtir. Ağır atomların yüksek hızlı nötronların yardımıyla, hafif atoma dönüşmesi için, ikiye bölünmesi sonucunda yüksek enerji elde edilir. Doğada normal bir şekilde kendiliğinden gerçekleşmez. Nükleer silahların bir türü olan atom bombası bir tür fizyon bombasıdır. Atomların bölünmesi için gereken enerji çok düşüktür, süreç sonunda elde edilen enerji, kimyasal reaksiyonlardan elde edilenden milyon kat fazla iken, füzyon enerjisinin çok altındadır. Füzyon tepkimelerine nazaran kontrollü gelişen süreçlerdir. Bu yüzden günümüzde enerji üretiminde tercih edilmektedir. Metaforik olarak bölünmeyi, ayrışmayı ifade eder.

## f.1 Stilus



Latince kökeninin anlamı, bal mumu tablet üzerine yazı yazmak için kullanılan ucu sivri yazma gereçidir. Yunanca'da (στύλος) ise hem yazma gereci hem de sütun anlamına gelmektedir. William Smith bu durumu mimari kolon gibi giderek sivrilen yazma gereci olarak yorumlamaktadır.

William Smith, *A Dictionary of Greek and Roman Antiquities*, (Boston: Little Brown and Company, 1859), s. 1071, stilus, stylus maddesi.

## f.2 Karanlık Çağ

Francesco Petrarca (1304-74) ve Lorenzo Ghiberti (1378-1455), tarihi döngüsel içeriklerle tanımlayan erken hümanist ve sanatçılardan ikisidir. Karanlık Çağ, Petrarca'nın kendisinde yaşamış olduğu Ortaçağ için kullandığı bir sözdür. karanlık/aydınlık, iyilik/kötülük Hıristiyan yazarların çoğunun kullandığı ikilikler olmasına rağmen Petrarca tarafından ilk kez seküler bir metafor olarak kullanılmış olur. Klasik Yunan, Hıristiyanlıktan yoksun olduğu için karanlık olarak betimlenirken Petrarca bu dönemi sanatsal ve kültürel üretimde ulaşılan nitelik yüzünden aydınlık bir çağ olarak değerlendirir ve tarihin iki dönemden oluştuğunu söyler: Yunan ve Roma Klasik dönemi, bunu izleyen karanlık Ortaçağ. Ghiberti de benzer bir şekilde tamamlanmamış kitabı *Commentarii*'de (1447), Giotto ile sanatın Ortaçağ'da hastalıklı halinin geride kalmaya başladığını iddia eder.

Theodore E. Mommsen, *Petrarch's Conception of the 'Dark Ages'*, *Speculum* Vol. 17, No. 2 (Apr., 1942), pp. 226-242

Richard Krautheimer, *Ghiberti and the Antique Renaissance* News, Vol. 6, No. 2 (Summer, 1953), pp. 24-26

n.1 Willibald Sauerländer, "From Stilus to Style: Reflections on the Fate of a Notion." *Art History* 6, no. 3, (1983): s. 254-55

n.2 Sauerländer, *From Stilus to Style*, s. 253-70.

n.3 Ernst H Gombrich, "Style", *The Art of Art History*, Donald Preziosi (ed), (Oxford: Oxford University Press, 2009), s. 129-140.

n.4 Eric Fernie (ed), *Art History and Its Methods: A Critical Anthology*, (Londra: Phaidon Press, 1999)

n.5 Giorgio Vasari, *The Lives of the Artists*, (Suffolk: Penguin Books, 1971)



## Stilin Doğuşu

Stil kavramının antik döneme tarihlenen, Latince kökenli, ucu sivri yazma gereci anlamına gelen *stilus*<sup>f.1</sup> sözcüğünden geldiği düşünülmektedir.<sup>n.1</sup> Sözcük zamanla yazma tarzını ifade eden bir anlama kavuşur. M.Ö. 1.yüzyıl devlet adamı ve düşünürlerinden Cicero'nun metinlerinde -özellikle Orator ve De Oratore'de- stilus sözcüğü figüratif bir anlamda, yani bir dili akıcı bir şekilde konuşmak ya da güzel bir kalemle yazmak manasında kullanılmaya başlar. Dolayısıyla sanat tarihinde stilin kullanım biçiminin köklerinin, antikçağın retorik prensiplerinden kaynaklandığı söylenebilir. Özellikle de stil bu prensiplerden, konuşmacının neyi nasıl söyleyeceğinin düzenlenmesini konu edinen, deyiş (elocutio) ilkesi ile ilintilendirilmiştir. Buradan yola çıkarak stil içinde hem kişiye özgü ifadeleri hem de onları organize etmeye ilişkin kurallar dizisini birlikte barındırmaktadır. Williband Sauerländer dönem metinlerinden yaptığı birçok alıntı ile verdiği örnekler üzerinden, stilin bireyin yaratıcı niteliğinin göstergesi olan yanının, kurallara ve normlara uymadan güçlenip gelişemeyeceğinin, dolayısıyla disiplin ve kontrol gereksindiğinin düşünüldüğünü hatırlatır.<sup>n.2</sup>

Görsel sanatlar üzerine yeteri kadar kapsamlı ve tutarlı sayılabilecek ilk yerli yerinde tarihin yazarı olan Giorgio Vasari (1511-74) birçok sanat tarzını ve gelişimini mükemmelliğe ulaşma yolunda normatif terimlerle tartışır.<sup>n.3</sup> Onun bu tartışmayı sürdürdüğü güzergahın "ustalık ve hümanizm"<sup>n.4</sup> üzerine kurulu iki temel ilkesi vardır. Tartışmanın sürdürüldüğü normatif zemin, bu iki temel ilkedeki mükemmelliğe ulaşmak için inşa edilmiştir. Ustalık, sanatçının yapıtının niteliğinin, büyük sanat yapıtları kanonunun şekillenmesine katkısının değerlendirilmesi için kullanılan bir ölçüttür. Ustalık bir ölçüt olarak çok geniş çaplı bir içeriğe sahiptir: Sanat yapıtının üretilmesi, değerlendirilmesi ve analiz edilmesi duyarlılığından, sanatçıların, ekollerin ve dönemlerin stillerinin tanımlanmasına ve bunların arasındaki etkileşim ve temel aldıkları kaynakların izinin sürülmesine kadar genişletilebilecek bir kapsamdır. Bu özelliklere sahip olmak genel olarak bir sanatçı bakışına sahip olmakla mümkündür aynı zamanda. Bu nitelik bir Vasari anlatısının standard formu olan biyografileri<sup>n.5</sup> üretmek için patronaj, ikonografi çalışmaları ve somut belgelerle desteklenen bir yöntem dönüşür. Vasari bu yöntemin içine yerleştiği tarihsel zaman akışı için Petrarch ve Ghiberti'den ödünç aldığı "çağ döngüsü"nü<sup>f.2</sup> bir altlık olarak kullanır. Yaşam sözcüğüne olan vurgusu, bu kavramın her bir sanatçının bireysel başarısının ve yerinin bu döngüde nerede



**n.6** Giovanni Pietro Bellori, “Lives of the Modern Painters, Sculptors and Architects”, (New York: Cambridge University Press, 2005), s.339.

**n.7** Erwin Panofsky, Idea a Concept in Art Theory, trans. Joseph J.S. Peake, (University of South Carolina Press, 1968)

**n.8** Catherine M. Soussloff, The Absolute Artist: The Historiography of a Concept, Minneapolis, (Londra: University of Minnesota Press, 1997), s.100-106

**n.9** Anna Claire Guillemin, basılmamış doktora tezi: Style in Motion: A dialogue Between Art History and Literature, 1890-1935, (Princeton University, 2005)

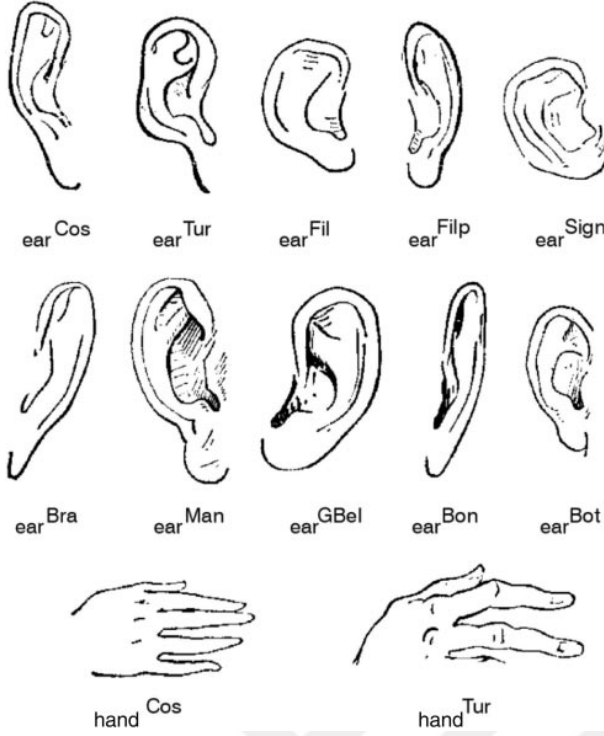
olduğunu ifade eden olay değerinden kaynaklanmaktadır. Ancak tarihsel ve toplumsal bağlam Vasari'nin yönteminde dikkate alınmaya değer bulunan bir konu değildir.

Gionanni Pietro Bellori (1615-96) profesyonel sanatçı olmamasına rağmen sanat tarih yazımına önemli katkısı olan isimlerden biridir. En önemli eseri olan 1672 tarihli *Vite de' Pittori, Scultorie Architetti Modern* (Modern Ressam, Heykeltıraş ve Mimarların Hayatı) başlıklı kitabı, yaşama yaptığı vurgu ile Vasari benzerlik içindedir. Bu kitabında Bellori “stilin maddeden, kavramdan ve yapıdan bütünüyle farklı olduğunu, onun uygulama ve fikir üretimi konusunda belirli bir sanatçının yeteneğinden doğan, çizim ve resim yapma isteği ve tarzı olduğunu belirtir.”<sup>n.6</sup> Bu değerlendirmelerden yola çıkarak 16. ve 17. yüzyılda, stilin kullanım biçiminin; tekil bir sanatçının kişisel yeteneğinin, ifade edilme tarzı olduğunu çikarsayabiliriz. Hatta Panofsky stilin bu dönemde kullanımını, basitçe kişisel karakter olarak tanımlar.<sup>n.7</sup>

Viyana Okulu'nun en etkili isimleri olmasa da Benedetto Croce ve Julius von Schlosser, stilin bir dil kurucu unsur olarak kullanılmasını eleştirirler, bu yüzden stilin sanatçı kişisinin karakteri olarak genellenmesinden ziyade stilin sadece sanatçının ürettiği ve diğerlerine benzemeyen bir yapıtı için kullanılması gerektiğini savunurlar. Çünkü o yapıt sanatçı için yapılabilecek olan genellemeyi sağlayan yığından, stil sahibi olduğunu göstererek ayrılmasının yegane yoludur. Okulları, biçim gramerleri, karşılaştırmalı okumaları ve gelişmeci tavrı ile ortalama sanat tarihi, yapısalcılık ve semiotik ile benzerlik içinde bir dil tarihi gibi yazılmaya başlar. Croce ve Schlosser tarafından tehlike olarak görülen tam da bu anlayıştır. Schlosser bu bakış açısı ile stilin modern kavranışının ikilemini de eleştirmiş olur, çünkü ona göre stil tarihi, stilin genel dil kurucu normatif tarafını dışlayarak, sadece orjinal olanın bilgisinin üretimine, tarihinin yazılmasına yoğunlaşmalıdır.<sup>n.8</sup>

Sanat tarih yazımı içinden, stilin modern kavranışının ikilemli yapısını oluşturan hassas tartışma, “18.yüzyılda stilin bir estetik historisizm problemine dönüşmesi” ve “geç 19.yüzyıl ile bir kültürün, derin ve bilinçdışı eğilimleri olarak ve hatta bütün sanatsal değişimlerin gerisindeki oluşturucu güç olarak değerlendirilmesi”<sup>n.9</sup> ile daha net bir kutupsallık kazanır. Stil kavramının; kurallar, normlar, reçeteler ve hatta kimi zaman yasaklar ile tayin edilen bir tasnif sistemi çerçevesinde şekillendiğini hatırlamak, kavramın modern sanat tarihi bakımından kullanımındaki ikilemi tartışmak için gerekli görünüyor. Bu durumun bir ikilem olarak değerlendirilmesine Sauerländer şu açıdan

### f.3 Giovanni Morelli (1816-91)



Morelli'nin kitapları, kulak, parmak ve el detayları ile dolu oluşundan dolayı diğer sanat tarihi kitaplarına pek benzemez. Ekollerin ve stillerin oluşumunda önem arzetmeyen minör detaylar, Morelli'nin çalışma yönteminde büyük öneme sahiptir. Kulak kepçeleri, el tırnak ve parmaklarının şekilleri, ayak parmakları bir resmin okunması için önemli ipuçlarıdır. Morelli böyle bir çalışma tarzı ile sadece Boticelli ya da Cosimo Tura'ya özgü kulak formunu çıkarır. Bu yüzden mekanik ve zalimce pozitivist bir tutum takınmakla eleştirilir. Morelli böylelikle Avrupa'daki onlarca sanat galerisine sarsıcı katkılarda bulunur. Bunlardan en çok iz bırakanı, Dresden Resim Galerisi'nde (Dresden Gemaeldegalerie) sergilenen ve galeri sergi kataloğunda Titian'ın kayıp Venüs'ü olarak kayıtlı olan resimdeki elin temsilinden resmin aslında Giorgione'nin olduğunu ispatlamasıdır.

Carlo Ginzburg and Anna Davin, Morelli, Freud and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method, History Workshop, No. 9 (Spring, 1980), pp. 5-36

Glauco P. Tocchini-Valentini and Marta A. Tocchini-Valentini, Comparative Anatomy: Giorgione's Venus, Connoisseur Morelli, and the Reverend Bayes, The FASEB Journal, Vol. 26 January 2012, s.5-8

n.10 Willibald Sauerländer, "From Stilus to Style: Reflections on the Fate of a Notion." Art History 6, no. 3, (1983): 263.

n.11 Sauerländer, "From Stilus to Style; s.263.

n.12 Johann J. Winkelmann, Antikçağ Sanat Tarihi, (İstanbul: Say Yayınları, 2012)

n.13 Carlo Ginzburg, "From Aby Warburg to E. H. Gombrich: A Problem of Method", Clues, Myths, and the Historical Method. (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989), s. 17-59

dikkat çeker; genellikler yerine tikellikleri koymak için kurallar ve normlardan uzak durmaya gayret gösteren 18.-19. ve 20. yüzyılın estetik historisizmi “hermenötik bir alet olarak, kural ve norma dayanan geleneksel içeriğine rağmen stil kavramını seçer.”<sup>n.10</sup> Böylece bir tarafta orjinal ve biricik olana vurgusu, diğer tarafta ise kendine alet olarak seçtiği stil anlayışının retorik içinden şekillenmiş olan ve kurala dayanan yapısı ile iki yüzlü bir modern stil kavrayışı ortaya çıkmıştır. Bu ikilik bir başka ifade ile sınıflandırma ve dönemleştirmenin birlikteliğine karşılık gelen bir içeriği de kurmuş olur. Bu içerik bir disiplin olarak sanat tarihinin esaslarını oluşturan perspektife getirilen güçlü eleştirilerin de hedef aldığı noktadır ve metnin ilerleyen kısmında daha detaylı ele alınacaktır.

Johann Joachim Winckelmann’ın(1717-68) “kültürel tarih” anlayışı sanat tarih yazımı yönteminde Vasari sonrası en önemli yeniliklerden biri olarak değerlendirilebilir. Stilin sanatın tarihini sorgulamak konusunda anahtar bir kavrama dönüşmesi Winckelmann’ın 1755 tarihli *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* başlıklı kitabında klasik Yunan’ın sanatsal dönemlerini yorumlamak için stil kavramını kullanması ile başlar. 1764 tarihli *Geschichte der Kunst des Alterthums* metni ise tam anlamıyla modern sanat tarihi alanını stil kavramını temel alarak kurar. Bu metin retorikğin eski bir kavramı olarak stil ile, modern historisizm ve evrim fikirlerinin füzyonunun oluşturduğu “hermenötik dönüm noktası”dır.<sup>n.11</sup> Winckelmann’a göre “sanat tarihi, sanatın doğuşunu, gelişmesini, değişmesini ve çöküşünü, halkların değişik stilleriyle, dönemlerle ve sanatçılarla birlikte anlatıp öğretmeli ve bunu da Antikçağ’dan kalmış eserlerden hareketle elden geldiğince göstermelidir.”<sup>n.12</sup> Winckelmann’ın amacı bir Aydınlanma çağı tarihçisi olarak, sanatçıların tarihinin ötesinde kültürel tarihi oluşturduğunun bilinci içinde bütüncül bir bakışla bilgiyi organize edecek sistematik bir yaklaşımın ilk adımlarını atmaktır. Nesnenin bilgisi ile, kurulacak olan soyut sistem bilgisi arasındaki sınırın, sistemin lehine ihlal edilmesine<sup>n.13</sup> meşruiyet kazandıracak bir stil bilgisinin tanımı bu sayede yapılır.

Kültürel tarih 19. yüzyıl ile bir tarafı ampirizmden diğeri ise idealizmden beslenen iki kaynağa dayanarak gelişmiştir. Ampirizm doğa bilimlerinin gözlem ilkesi ile sanat tarihinde kısmen materyalist kısmen bilimsel bir model üretirken, idealizm Hegelci bir perspektifle tarihin kendini gerçekleştirmesinin bir biçimi olan sanat ürünlerinin; (sanatçı) özne, toplumsal etkiler ve (sanat) nesnesinden bağımsız, dönemin dünyasına hakim bir ruhun işleyişi ile mümkün olduğu kabulü ile metafizik bir bakış açısı tanımlar sanat tarih yazımında.



**n.14** Eric Fernie (ed), *Art History and Its Methods: A Critical Anthology*, (Londra: Phaidon Press, 1999)

**n.15** Fernie , *Art History and Its Methods*.

**n.16** Ginzburg, "From Aby Warburg to E. H. Gombrich, s. 17-59

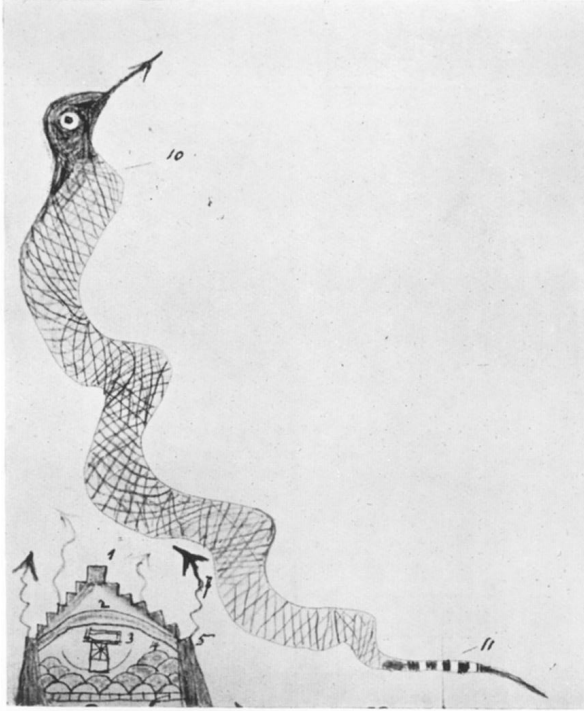
**n.17** Ginzburg, "From Aby Warburg to E. H. Gombrich, s. 17-59

Sanat yapıtlarına bir kimyager gibi yaklaşan ve kapsamı çok sınırlı olan bir analiz yöntemi kullanan Giovanni Morelli (1816-91) kuralları yazılı bir yöntemden çok, tablolara ait bütün küçük anları gözün belleğinde tutma alıştırmalarına<sup>f.3</sup> dayalı bir gözlem modeli kullanır. Bu yöntemle Morelli adeta bir dedektif gibi delil toplayıp iz sürer, kullanılan kanvasın, boyanın yaşından, bütün kıvrımların jeneolojisini çıkarmaya dek süren bir etkinliğe dönüşür sanat tarih yazımı onun elinde. Tümevarımsal bir yöntem kullanıyormuş gibi görünen Morelli herşeye rağmen resimler üzerinden bütün sanat uygulamalarını açıklamaya çalışan büyük çıkarımlarda bulunmaz. Minimal benzerlikler ve farklar üzerinden gelişen bir tarih yazım perspektifi, herbiri anlamlı olan izleri ıskalamamak için, stil gibi bütün bir kültür tarihini açıklamaya soyunan aşırı kapsamlı bir aleti kullanmaktan çekinir. Morelli'nin çağdaşı Giovanni Battista Cavalcaselle (1820-97) daha az sistematik olmakla beraber benzer bir yönem kullanır, Amerikalı Bernard Berenson (1865-1959) da bu yöntemin 20.yüzyıldaki en önemli temsilcilerindendir.<sup>n.14</sup>

Kültürel tarih geç 19.yüzyıl ile daha katmanlı ve çok yönlü bir güzergahtan ifade bulmaya başlar. Ancak yine de hümanizm ve ampirizm ile olan bağı kültürel tarihi, dönemselleştirici yaklaşımın tanımlayıcı ögesi kılar. Sonuç olarak birbirinden bütünüyle ayrı konumlandırılan birçok sanat tarihçisinin oluşturduğu anlatılatılar birbirine eklenen bir kültürel tarih historiografyasını oluşturur. Örneğin Eric Fernie<sup>n.15</sup>, Winckelmann'dan Burckhardt'a ve Warburg'dan Gombrich'e doğru sanat tarihi geleneği açısından bir kültürel tarih izi sürer. Fernie, kültürel tarihi sadece Antik dönem sanatına uygulamakla sınırlandıran Winckelmann'ı, Hegelci yaklaşımla eş ağırlıkta kapsama sahip bir bakış geliştiren Burckhardt'tan ayırır. Burckhardt olabildiğince eksiksiz bir kültürel tarih yazmaya niyetli ampirik bir hümanist olarak, toplumsal hayatın bütün yönlerini, bütün insanlık kazanımları ile birlikte sanat tarihini de içeren bir tarih yazım modeli sunma iddiasındadır.

Aby Warburg (1866-1929) geliştirdiği sanat tarih yazım yöntemi bakımından Burckhardt ile birlikte değerlendirilir. Ancak bu benzerlik temel konularda alınan ilkesel pozisyonlarla ilişkilendirilmeli. 19.yüzyıla hakim olan sanat yapıtı değerlendirme yöntemlerine bir eleştiri olarak Warburg "geleneksel akademik yaklaşımların dayattığı yerine daha özgür ve geniş kapsamlı bir sanat tarih yazım yöntemine yönelir."<sup>n.16</sup> Bu yüzden "sanatsal yorumlara ilişkin her türlü izlenimci ve estetize eden yaklaşıma peşinen karşıdır."<sup>n.17</sup> Carlo Ginzburg C.G.Heise'den aktardığı iki temel amaç tanımlar Warburg için: Bunlardan ilki, sanat yapıtını tarihsel deliller ışığında değerlendirmek iken, diğeri

#### f.4 Warburg'un Yılan Ritüeli



A.

Warburg and W. F. Mainland, A Lecture on Serpent Ritual, *Journal of the Warburg Institute*, Vol. 2, No. 4 (Apr., 1939), pp. 277-292

Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion*, trans. Sophie Havvkes (New York: Zone Books, 2004)

**n.18** Ginzburg, "From Aby Warburg to E. H. Gombrich, s. 17-59

**n.19** Gertrud Bing, aktaran C.Ginzburg, s.21, "Aby M. Warburg," *Rivista storica italiana* 72 (1960): 105

**n.20** Ernst Gombrich, "Expression and Communication", *Meditations On a Hobby Horse and Other Essays on The Theory of Art*, (Londra: Phaidon Press, 1963), s.56-59

**n.21** Ernst. H Gombrich, "Style", *The Art of Art History*, Donald Preziosi (ed), (Oxford: Oxford University Press, 2009), s. 129-140.

**n.22** Meyer Schapiro, "Style." *Aesthetics Today*, Morris Philipson (ed), (Cleveland ve New York: Meridian Books, 1961), s.81-113



sanat yapıtı ve genel olarak bütün figüratif temsillerin tarihsel yeniden inşa bağlamında kendine özgü birer kaynak olarak yorumlanmasıdır.<sup>n.18</sup> Bu iki amaç toplamda genel ve tikel arasındaki bitimsiz ilişkinin açığa çıkarılması,<sup>f.4</sup> çıkarılırken tekrar kurulmasıdır. Gertrud Bing'in sözleriyle Warburg görünüşte küçük öneme sahip ayrıntılar içinden insanın konuşmasının sağlanabileceğine inanır.<sup>n.19</sup> Bütünlüklü bir sanat yapıtının yorumlanmasının ötesinde küçük bedensel bir hareketteki ayrıntının ne derinlikte ele alınabileceğinin en incelikli örneklerini yine Warburg verir. Burckhardt'ın İtalya'da Rönesans Kültürü'nü yazarken tek bir sanat nesnesine işaret etmemesi, adı üzerinde Der Cicerone'nin ise önceki kitapta kurulan söylemin rehberli sunumu niteliği taşıması bu iki sanat tarihçisinin yöntemlerinde kurulan paralellikten şüphe duymak için yeterli gözükmektedir.

Warburg Enstitüsü yöneticiliği yapmış ve aynı zamanda Julius von Schlosser'in öğrencisi olmuş olan Ernst H. Gombrich (1909-2001); sanat yapıtının ister Arnold Hauser gibi ideolojilerin, toplumsal ilişkilerin ve tarihin yansıması, ister Burckhardt gibi tarihi sanat yapıtı için bir arka fon olarak yorumlamayı onaylamaz. Çünkü bu ve benzeri yaklaşımlar sanat yapıtını özgül bir tavrın ya da bir dünya görüşünün yansıması kılarak onu zamanın her türlü aşındırıcı etkilerine kapatmış olur. Halbuki Gombrich'e göre sanat yapıtı değil toplumun, ortaya çıkararak sanatçının bile "bir ifadesi ya da belirtisi olarak değil, izleyicinin olası seçenekleri ve mesajın içinde yer aldığı dilsel bağlamı bilmesi koşuluyla anlayabileceği tikel bir mesajın taşıyıcısı olarak"<sup>n.20</sup> görülmelidir. Bu okumanın gerçekleştiği dilsel bağlam stilin de bir açıdan tanımıdır Gombrich'e göre. 1968 tarihli Style makalesinde "bir stil, dil gibi mükemmele ulaşmak için kurallarına işaret edilmeksizin öğrenilebilir"<sup>n.21</sup> demektedir. Taklit edimi ile bir uzmana ya da ustaya dönüşmenin olası olduğu bir alandır. Fakat Gombrich stil içinden yeni olanın üretilmesi konusunda Meyer Shapiro<sup>n.22</sup> kadar iyimser değildir, çünkü ona göre stil sanatçı ya da zanaatçı için muhtelif kısıtlamaların gözlemlendiği ve aşmak için çaba sarfedildiği zemindir.

### **Baroğa Kartezyen Makyaj**

Dönemleştirme kuramının yaslandığı doğrusal tarih anlatısına, zamana ve mekâna ilişkin kavrayıştaki değişimin kaynaklık ettiği söylenebilir. Bu değişim sürecinde öncelikle zaman hareketin biçimine, mekân da hareketin kendini gösterdiği bir boşluğa dönüşür. Bu durum 18. yüzyıldan bu yana aşına olduğumuz modern kültürün ifade bulduğu zemindir aynı zamanda. Ancak bu zeminin bütün kültürel üretimi kapsayan bir



**n.23** Mimarlığın zaman-mekân kavrayışındaki değişiklikler bağlamında ele alındığı zihin açıcı bir metin için bkz. Bülent Tanju, Zaman-Mekân ve Mimarlıklar, Zaman-Mekân, YEM: İstanbul, 2008 içinde.

**n.24** Sanford Kwinter, Architectures of Time: Toward a Theory of the Event in Modernist Culture, (Cambridge&Londra: The MIT Press., 2002), s. 38-

mekanizmaya dönüşmesi zannedildiği kadar itirazsız olmamıştır. Bir kavram olarak barok en geniş anlamıyla zaman-mekân kavrayışındaki farklılık ile bu sürecin sorunsuz işlemlerini bozan az sayıdaki kavramsal araçtan biridir. Bu metinde baroğun zamansal ve mekânsal kavrayıştaki kopuşlar bağlamında nasıl ele alındığı ve baroğun dönemleştirme kuramını bozan bir makine olarak nasıl işlediği, nasıl makineleştiği tartışılmaya çalışılacaktır.

Doğrusal tarih anlatısı yalnız zamanın değil, zaman-mekân çiftinin birlikte oluşturduğu bir yapıdır. Çünkü oluşları, içeriksiz bir biçim olan zaman cetvelinde sabitlemek, onları ancak mekânda da hareketsiz kılmak ile mümkün olur. Fakat yine bu yaklaşım, zamanın ve mekânın ayrı birer kategori olarak ele alındığı gerçeğini değiştirmez. Birbirinden tamamıyla yalıtılmış birer kategori olarak da olsa, yukarıda bahsettiğim yapıyı kurmakta birlikte etkindirler.<sup>n.23</sup>

Zamanı ve mekânı iki ayrı kategori olarak kavramak bu ikili arasındaki geçirimli ilişkiyi görmemekten çok onların birbirlerini var eden, birbirlerini açığa çıkaran etkileşimlerini farklı bir düzeyde açıklamaya çalışmaktan ileri gelir. Doğrusal tarih anlatısına yaslanan dönemleştirme kuramı da bahsedilen kavrayışın vücut bulduğu birçok alandan sadece biridir. Zaman da mekân da öncelikle modern bilimin katkısıyla ölçülebilir sistemlere indirgenirler. Bu halleri ile soyut birer biçimdirler, içerikleri olmayan boş gösterendirler, her türlü üretimin boy göstereceği birer sahne olarak kavranırlar. Dolayısıyla değişmez verili kategoriler olup, değişkenlikleri, hareketleri ve fenomenleri içerirler. Zaman ve mekân arasındaki ilişkinin bu düzeyde açıklanması, takriben 18. yüzyıldan beri bahsedildiğimiz modern kültürü oluşturan en önemli tartışma konusudur ve hiç şüphesiz bir temsil sorunudur. Temsiliyeti zihindeki eksiksiz yansıtma problemine dönüştüren, daha doğrusu temsil edimini mümkün kılan, tam da zamanı ve mekânı içeriksiz birer biçime indirgemek ve onları birbirinden ayrıştırarak değişime kapalı birer kategoriye dönüştürmektir. Sanford Kwinter<sup>n.24</sup> modern kültürün oluşumunun açıklanabileceği bu iki eksene bir üçüncüsünü ekler o da Güç Eksenidir. Bu ekseni özellikle zaman-mekân ve özne-nesne karşıtlıklarından kurtulmuş; öngörülemez bir çokluğa, değişime ve riske dayalı radikal bir perspektivizm olarak tanımlar. Tarihsel süreç içinde mimarlık bilgisini ve tarihini bu üç eksen ( Zaman, Mekân ve Güç eksenleri) içinden ele almak yeterli olmasa da hayli kapsamlı sayılabilir. Bahsedilen bu üç eksenden ilk ikisini dönemleştirme kuramının oluşumuna daha yakından bakmak, sonuncusunu ise barok ile ilişkisi bağlamında ele almak zihin açıcı olacaktır.

## f.5 Arma



Danzigli Schwartzwald Ailesi'ne ait olduğu düşünülen arma, 17.yy

“18.yüzyılın trajedi söylemi, yüksek şiir dilinin içinde tezahür ettiği çeşitli biçimleri değiştirerek kullanır, ama bu biçimler artık kendilerinden başka hiçbir şeye işaret etmezler, vaktiyle kendilerine ait olan içeriğe artık tekabül etmemektedirler; sanatçı çeşitliliğin vereceği haz için keyfince oynayabilmektedir bunlarla.

Böylelikle, geleneksel olarak slogana ya da armaya tahsis edilmiş alan olan kartu, zarif bir biçimde içi oyulup dışı yontularak serbestçe iç içe geçirilmiş nesnelere çevrilir, boş ve serbest bir alan muamelesi görür.: Her tür simgesel değerini yitirip dekordaki bir boşluk haline gelir. Ama simgesel unsur eskitilmişse (ve buna tekabül eden biçimsel çevre çizgisi genişlemişse), içerikteki bu hafifleme, izleyiciyi, nedensizliği ile cezbeden ya da infiale sevkeden bir dekoratif fazlalıkla karşı karşıya bırakır. Biçim mesaj iletmez, saf harcama olarak tezahür eder; hem bir zayıflık hem de bir aşırılık bulunur onda: Anam dağılmıştır; ya da ele gelmeyen bir kıntısı kalmıştır sadece; bütün o duyulara hitap eden çiçeklenmeler de, adeta konfor ve yararlılıktan başka değere özen göstermeyen bir aklın aksi yöndeki aşırılığını telafi etmek istercesine, bolluğun taşkınlıklarıdır. Toplumun bir anı ile estetik bir iklim arasındaki bağıntı en açık biçimde şurada gösterir kendini: Soylulaştırmaya yönelik fuzuli bir süslemenin istila ettiği ve adeta asalak gibi sırtına bindiği o yararlı biçimler aristokratik görgü kurallarını taklide uğraşan, yükselmekte olan bir burjuvaziye; simgesel biçimlerin zevk nesnelere düzeyine inisiyle temel işlevleri elinden alınmış, torak gelirine ve büyük arpalıklar arasındaki bağımlılık ve güvensizliğe indirgenmiş bir aristokrasiye tekabül eder pekala.”

Jean Starobinski, özgürlüğün İcadı ve Aklın Amblemleri, (İstanbul: Metis Yayınları, 2012), s.33

n.25 Gilles Deleuze, Kant's Critical Philosophy: The Doctrine of Faculties, çev. H. Tomlison, B. Habberjam, (Londra: The Athlone Press, 1984), s. vii-viii.

n.26 Deleuze, Kant's Critical Philosophy, s. vii.

n.27 Deleuze, Kant's Critical Philosophy, s. viii.

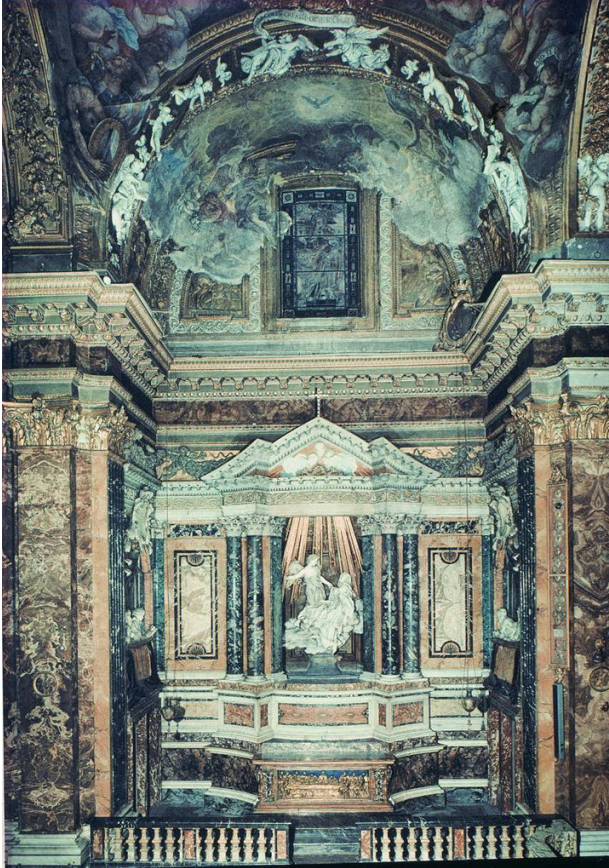
Zamansal eksenin zamanı klasik zaman kavrayışına uygundur. Yani ölçtüğü hareketle bağıntısı kalmamıştır. Hareketlerin üstünde, onu kapsayan üst bir Biçim olarak zaman yer alır. Yani hareket, neredeyse kendisinin koşulu olan zamana bağıntılanmıştır. Öyle ki zaman hareketi önceler. Bu yüzden zamansal eksenin zamanı “ardarda gelme ile tanımlanmaz çünkü ardarda gelme, ancak zaman içinde bulunan şeylere ve hareketlere ilişkindir”<sup>n.25</sup> yani daha öncesinde zaman, devirsel hareketlerin tabiiyetindeyken, artık hareketler zamana tabidir. Zaman artık ölçtüğü harekete bağıntılanmış değildir. Hareket eden, değişen her şey zaman içindedir fakat zamanın kendisi değişmez, hareket etmez. Dolayısıyla zaman, değişen ve hareket eden her şeyin değişmez biçimine dönüşür, değişmeye uğramayan değişmez bir biçimdir. İçeriksiz bir biçim olması, bir boşluk olarak tanımlanması onu toplumsal ya da bireysel anlamda öznenin düzenlemelerine muhtaç kılar. Zamanın öznel düzenlenmesindeki temel kavramsal araçlar ise anlam, köken ve gelenektir. Bu kavramların tamamından, sadece öznenin bilgisi bağlamında söz edilebileceği için zamansal eksenin zamanı bütünüyle öznelde aslında. Tam da bu yüzden Deleuze’in zaman için belirttiği gibi “böyle bağımsız bir biçim, derin bir esrarı belirtir.”<sup>n.26</sup> Bu esrar 18. yüzyılda Herder tarafından kullanılan ve zamanın ruhu anlamına gelen Zeitgeist ile kavramsallaşır. Ve zamanın bu esrarla mekânsallaştığı varsayılır. Zamanın bu şekilde kavranması öte taraftan mekânın tanımlanmasına da katkıda bulunur. Mekân zamanın ruhunun içinde korunduğu zarftır. Ya da en indirgenmiş hali ile zaman mekânın içeriğini<sup>f.5</sup> oluşturur, ikincisi ilkinin temsil eder. Ancak bu noktada içerikleşen zamanın bütünüyle öznel olduğu bir kez daha hatırlanmalıdır.

Mekânsal eksenin mekânı da artık birlikte varoluş (coexistence) ile tanımlanamaz hale gelir, nasıl ki zaman ardı ardına geliş ile tanımlanmıyorsa.<sup>n.27</sup> Birlikte varoluş ile anlam kazanan eşzamanlılık, mekânın değil zamanın karakteristiğine dönüşür çünkü. Zamansal eksenin zamanı ne kadar özne odaklıysa mekânsal eksenin mekânı da o kadar nesne odaklıdır. Tarafsız, yalıtılmış boşluk olarak mekân nesnelere ilişkisi ya da nesnelere ilişkisi bağlamında tanım bulur. Değişimden kurtulmak adına, nesnenin aşkınlığı ilkesine dayanılarak zaman (değişim) ve özne ortamdan kovulur. Nesnenin bilgisi ve algısı arasında neredeyse ölçülebilir düzeyde geçirimli bir ilişkinin olduğu varsayılır. Bu sayede oluşabilecek her türlü karmaşıklığın ve belirsizliğin engellendiği düşünülür.

Kwinter’in, Güç ya da Hareket eksenini olarak tanımladığı üçüncü güzergâh yukarıda bahsettiğim ve oldukça tanıdık olan estetik şemadan ayrılır. Burada biçim, özne-nesne benzeri her tür ikilik, anlamı açığa çıkararak oluştan sonra gelir. Amaç anlamda

### f.6 Um Bel Composto (Güzel Bütünlük)

Bernini Cornara Şapel'i ile alımlayıcı yeni ve devrimci sayılabilecek bir deneyime sevkeder. Rönesans ile ayrımı kabul gören mimarlık, resim ve heykel pratiklerinin sınırını, Bernini güzel bütünlüğe ulaşmak için belirsizleştirir. Bunu şüphesiz bir dizi kuralı yıpratmasa da onlardan ayrılarak yapar. Barok dönem genel olarak sanat alanlarının birleştirilmesi ile elde edilen mekansal etki ile karakterize olur. Ancak bel composto tamlaması Bernini'nin iki biyografi yazarı (Filippo Baldinucci ve Domenico Bernini) tarafından da kullanıldığı gibi yazarlar bunu sanatçının en önemli özelliği olarak tanımlamaktadırlar. Yazarların bu konudaki tutarlılığı kavramın Bernini tarafından kullanılmış olduğu ihtimalini hatırlatmaktadır. Bernini bir sanatçı olarak heykel alanından kendisini eğitmiştir. Fakat güzel bütünlüğe duyduğu inanç; resim ve mimarlık ile bilinçli olarak birleştirilen bir heykel sanatını tanımlamasına sebep olur. Böyle bir birlik sanat alanlarının kendi içlerinden üremiş olan teknik ve detayların birbirlerinde erimeleri de demektir aynı zamanda. Barok mekanın sonsuzluğu ve açıklığı bu sayede ortaya çıkar. Panofsky What is Baroque metninde sınırın belirsizleşmesinin sadece sanat alanlarından ibaret olmadığını, bu tartışmanın doğal olanı sorgulamaya ittiğini belirtir.



Gian Lorenzo Bernini, Cornaro Şapeli, 1647-1651. S. Maria della Vittoria, Roma, İtalya.

Maarten Delbeke, Evonne Levy, Steven F. Ostrow, (ed), Bernini's Biographies: Critical Essays, (Pennsylvania: Penn State University Press ,2007), s.251-74

Erwin Panofsky, "What is Baroque" in Three Essays on Style. (Cambridge MA: MIT Press, 1997), s.18-90.

n.28 William Egginton, The Theater of Truth: The Ideology of (Neo)Baroque Aesthetics, (California: Stanford University Press, 2010), s. 27-2

temellenen her fenomeni, metafizik yapıdan kurtarmaktır. Kaldı ki zamansal ve mekânsal eksenlerin arayışları da başlangıçta böyle tanımlanabilirdi. Fakat bu iki eksenin amaçlarına kısmen ulaşamamış olması genel olarak klasik dil ve ikili karşıtlıklar çerçevesinden kurtulamamış olmalarında ve yaslandıkları zaman-mekân kavrayışında aranabilir. Güç eksenini ise yaratılan ikili karşıtlıkların birine devrilmek yerine, bu durumu modernitenin kendisi olarak değerlendirir.







Barok bir taraftan bir üslup olarak döneminde Reform karşıtı hareketlerin estetik yansıması olup otoritenin temsilidir, yani major bir stratejidir. Öte yandan görünüşlere olan güveni sarsıp (bir üslup olmaktan çıkıp), ancak elde kalan tek şeyin yine görünüşler olduğunu hatırlatarak yarattığı teatral açmazla minör bir stratejidir. Modernite ise bu barok açmazın ta kendisidir.<sup>n.28</sup> Modernite felsefi olarak; benimsediği minör stratejilerle, major stratejilerin bitimsizce altını oyan barok dilemmasının çevresinde şekillenir. Bu hali ile, batının ilk modernitesi olarak değerlendirilebilir. Baroğu dünyanın ilk modernitesine dönüştürerse, dünyanın ilk kez bu biçim içinden eşzamanlı olarak birbiriyle karşılaşmış olmasıdır.

Bütün bu açmazlarla yüklenmiş baroğun tarihinin bu açmazlardan arındırılmadan, dönemleştirme kuramı tarafından içerilmesi mümkün olmamıştır. Dolayısıyla tarihsel anlatıya dahil edilmek için ya evcilleştirilmiş, ya da olumsuzlanarak dışarıda bırakılmıştır. Baroğun zaman-mekân kavrayışı, içine yerleştirilmeye çalıştığı yapı ile büyük uyumsuzluklar barındırır. Dönemleştirme kuramının sorunsuz işleyen akışını bu uyumsuzlukla kesintiye uğratır. Baroğu makineye dönüştüren de bu rutin akışların işleyiş tarzını bozan yapısızlığıdır.

Sanatlar çoğu kez, Kant ya da Schopenhauer felsefesinde olduğu gibi, zamansal ve uzamsal kısıtlanmışlıkları aşabilme<sup>f.6</sup> olanaklarına göre derecelendirilmiştir. Geç 19. yüzyıldan başlayarak kısıtlanmışlığı aşabilme olanağı, neredeyse bütün sanatlar için taşınması gereken zorunlu bir karakteristik haline gelmiştir. Zamanı ve mekânı farklılığın üretilme koşulu olarak görmek yerine bir engel olarak değerlendirince sanatlar sürtünmeyi azaltmak istercesine dünyaya temas eden yüzeylerini azaltmayı problemin çözümü için bir çare olarak görmüşlerdir. 'Az çoktur' ilkesi sadece mimarlık için değil neredeyse bütün sanat biçimleri için değişmez bir ilkeye dönüşmüştür. Örneğin bu derecelendirmede müzik kendisini sözcüklerden tamamıyla kurtararak, ürününün son halini zamanın kısıtlılıkları ötesinde derinlemesine ararken en üst basamakta yer alır.

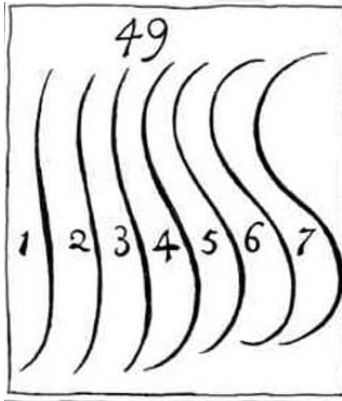
### f.7 İstridye ve İnci

İstridye canlısının, bünyesine giren yabancı organizmalara karşı, onların çevresine mineral yığılarak oluşturduğu bir karantina yöntemidir inci. İster doğal ister suni yollarla elde edilsin, ıstridye hayatı son bulana kadar içindeki sedef topuna katman eklemeye devam eder. Dolayısıyla içindeki yabancı organizmanın tehlike olmaktan çıktığına dair bir öz denetime sahip değildir. İnci tanesi mücevher endüstrisine dahil olduğunda önce küp şekli verilir, ardından da kayıp yüzey miktarı çok fazla olmayacaksa ilk hedef 'mükemmel' küreye dönüştürmek olur

<b>Round:</b>	<b>Drop:</b>	onu. İşleme tabi tutulmadığı sürece bütün inciler aslında baroktur. Ancak bu endüstride kusurlu kalması öngörülmediyse, ki bu onun ümitsiz bir vaka olduğunun kanıtıdır, hiç bir inci düzeltilmekten geri duramaz. Fakat bu süreçte oluşan form sözlüğünün zengin olmayacağı çok açık. Kuyumculuk terminolojisinde hala tek bir barok inci var o da üst tarafta görüldüğü gibi temel formlar dışında kalan tanımlanamayan nesnedir.
		
<b>Near Round</b>	<b>Baroque:</b>	
		
<b>Button:</b>	<b>Circle:</b>	
		

### f.8 S kıvrımı

S-Kıvrımı Erken Klasik dönem Yunan heykellerinde heykelin



yıllankavi duruşunu ifade etmek için kullanılan bir kavramdır. Bedenin ağırlığını bir yöne yıkmak anlamına gelen başka bir sanat kavramı olan *contrapposto* ile ilintilidir, fakat bütün bedeninin duruşunu imlediği için daha kapsamlıdır. Kullanımını Yunanlı heykeltıraş Praxiteles'in başlattığı ileri sürülmektedir. Gotik dahil olmak üzere birçok stilin biçim sözlüğünü ifade etmek için sanat

tarihçiler tarafından kullanılmıştır. Ancak özellikle sonsuz barok kıvrımın sınırlandırılması yolunda 19.yüzyılda s/c kıvrımı metafora dönüşmüştür. 18.yüzyıl ressam ve yazarı William Hogart(1697-1764) ise *Analysis of Beauty* (1753) kitabında "S" gibi asal bir karakter atfetmeksizin kıvrımı "güzelliğin çizgisi" olarak tanımlar.

Nigel Spivey, *Greek Sculpture*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2013), s.37

n.29 Gilles Deleuze, *The Fold: Leibniz and the Baroque*, çev. Tom Conley, (Londra: Continuum, 2006), s.3



Şiir, sözcükler görsel imgelerden daha özgür bir şekilde düzenlenebildiği için resimden daha üstünken, heykel sanatı yoğun bir uzamsal belirlenmişlik içinde oluşu ile ancak mimarlıktan bir basamak üstte yer alabilir. Bu noktada sıralamanın mantığı sürdürüldüğünde en altta olan mimarlıktan daha da aşağılık bir derece varsa o da barok mimarlıktır kuşkusuz.

Barok yakalamaya çalıştığı etki yüzünden biçimle takıntılı bir ilişki içindedir. Biçimden kurtulmaya çalışmak bir yana, biçimi ve biçimin etkisini; hareketle, renkle, baş döndürücü anıtsallıkla ışık ve gölge oyunları (chiaroscuro) ya da yüzeylerin ve konturların bitmek bilmeyen katmanlaşmasıyla, katlanmasıyla, kıvrılmasıyla, tekrar açılmasıyla daha da dramatikleştirir. İndirgemek ya da azaltmak şöyle dursun, sınırları aşmak için kendini tüketmek, abartmak ve artmak<sup>f.7</sup> baroğun oluşum ilkesidir adeta. Barok çoktur. Bu çokluk sadece birçok parçaya sahip olmak anlamında bir çokluk değildir, aynı zamanda birçok biçimde kıvrılmış olmaktan<sup>f.8</sup> gelen bir çokluktur der Deleuze.<sup>n29</sup> Bu yüzden en geniş anlamıyla maddenin yayılımı olarak mekân, barok için bir kısıtlanmışlık sayılmaz. Hegelci anlamda bir tininin de olmadığını varsayarsak, baroğun değişimle ya da zamanla da kavgası yoktur. Yani bir zamana ruh da olamaz barok. Çünkü onun üstlendiği öz, zaman ve değişimle zaten çoktan bozulmuştur. Öte yandan hem temel barınma ihtiyacının karşılayıcısı olarak sahip olduğu işlevsel nitelik, hem de toplumların disipline edilmesinde yüklendiği araçsal ve sembolik nitelik yüzünden, mimarlığın otonomi sınavından başarı ile çıkamadığı varsayılır. Ki bu da mimarlığı sanat biçimleri hiyerarşisinde en alt sıraya yerleştirir. Dolayısıyla üsluplar hiyerarşisinde en altta olan barok, sanat biçimleri hiyerarşisinde en altta olan mimarlıkla yan yana geldiğinde barok mimarlığın az önce bahsedilen hiyerarşideki yerini koruması hiç de zor olmaz. Bu ironik dili bir kenara bırakacak olursak, baroğa ve mimarlığa biçilen değer, 1970 sonrası felsefesinin temel tartışma konusu olan temsiliyet sorunu ile ilgili olduğu açık. Temsiliyet sorunu en geniş anlamıyla zamanın ve mekânın birbirlerinden ayrı iki soyut kategori olarak kavranması ve her birine ayrı ayrı, dünyadan bağımsız ancak yine o dünyada temellenen aşkın anlamlar yüklenmesi ile ilgili.

Yukarıda açmaya çalıştığım zaman ve mekânın ayrı birer kategori olarak kavranmasına dayanan eksenler 19. yüzyıl ile tarihyazımını belirleyen doğrusal anlatının da belkemiğini oluştururlar. Zamansal ve mekânsal eksenin zamanı ve mekânı, belli bir dünya görüşünün kurulmasında birlikte etkindirler. Yani doğrusal tarih anlatısı; zamanın tek başına esrarlı bir biçim olarak, hareketlere tarih cetvelinde uygun bir yer tayin



**n.30** Gregg Lambert, *The Return of the Baroque in Modern Culture*, (Londra: Continuum, 2006), s.5

**n.31** Helen Hills, *The Baroque: Beads in a Rosary or Folds of Time*, *Fabrications* 17 no. 2, 2007

etmesinden öte, birlikte kavranmayan zaman-mekân çiftinin kolektif bir icraattır. Yalnız baroğun oyuncaklı ve kaotik yapısı -tek başına olmamakla birlikte- bu icraatın yolunda gitmesini engellemiştir. Barok bir yapıt; izleyicisinde nasıl baş dönmesi, bitkinlik, hayret, esriklilik ve hezeyan gibi etkiler bırakıyorsa, tarih yazarı da izleyiciden farksız bir haldedir barok durum karşısında. Çünkü barok yapma tarzının iç işleyişi, dönemleştirme kuramı ile bağdaşmaz.

Barok, gerçekliği görünüşlerin oluşturduğu bir etki olarak tanımlar. Bu da önceden varlığı kabul edilmiş bir gerçeklik fikrinden kurtulmayı sağlar. Verili bir gerçeklik ve öz fikrinden kurtulmak, kuramsal bir ilke olmanın ötesinde barok bir yapma şeklidir. Çünkü görünüşlerin karşılaşması sonsuz bir döngüdür ve her görünüş kendini başka bir görünüşte tekrar tekrar görerek gerçek olur. Gerçeklik karşılıklı yerleştirilmiş iki aynada mise en abime olarak gerçekleşir. Böyle bir döngü içinde barok gerçeklik, ne değişmez bir biçim olarak zamanda ne de değişmez bir geometri olarak mekânda sabit kalır. Daha çok her defasında onları yeniden kurar. Zaman ve mekân gerçekliğin mise en scène'idir. Elbette böyle bir gerçeklik içinden de tarihsel bir anlatı kurulabilir, ancak bunun önbelirlenimli bir tarihsel zamanı ve mekânı gereksinen bir anlatı olamayacağı açıktır. Dönemleştirme kuramı anlamlı bir nedensellik içinde kültürel biçimlerin belli bir tarihsel zaman ve mekânda eşsiz bir ifade bulduğu fenomenlerin birliği inancına dayanarak kurulur.<sup>n.30</sup> Baroksa hem yapısal bileşenleri açısından hem de tarihsel anlamda nedensellik ilişkisinin çok ötesinde ve dışındadır, bunun yerine o ıskalananlarla kurulan kuralsız bir işbirliği içindedir. Bu bağlamda barok ne zamansal eksenin ne de mekânsal eksenin tarihsel anlatısında uygun bir yer edinebilir. Ya da başka bir deyişle tarihçi baroğa bulduğu yerin uygunluğu konusunda hiçbir zaman huzurlu olamaz.

Baroğun, geçmişin dönemlere ayrılarak doğrusal bir anlatı içinden ele alınması pratiğini sarsan özelliğine bakmak için, barok tabirinin tarihsel süreç içindeki gelişimine yaklaşmakta fayda var.<sup>n.31</sup> Barok 17. yüzyılda henüz olmayan bir sözcük. Öyle ki Borromini gibi bir barok mimarlık ustasının yapıtları, döneminde yeni bir teknik ya da sanat olarak değerlendirildiği için 'gotico' (ars nova) olarak adlandırılıyor. Genelleyici bir yaklaşım olmasına rağmen barok kabaca 18. yüzyılın ikinci yarısına kadar, daha sonrasında edineceği olumsuz anlamı henüz taşımamakta. Ancak 18. yüzyıla kadar olumsuzlanması sistematik hale gelmese de daha öncesinde bile; garip, alışılmadık ya da tuhaf olan anlamı taşıyan sıfatlar, barok söz konusu olduğunda hep kullanılmış. Yani yinelemek gerekirse estetik normların henüz belirginleşmediği Aydınlanma Çağı

**f.9 Kötü Barok: Guarino Guarini**



Cappella della Sacra Sindone, 1668-94, Torino, Italya



San Lorenzo, 1634-80, Torino, Italya

**n.32** Pierre Ancet, *Ucube Bedenin Fenomenolojisi*, çev. Ersel Topraktepe, (İstanbul: YKY, 2011)

**n.33** Hills, *The Baroque: Beads in a Rosary or Folds of Time*

**n.34** Gregg Lambert, *The Return of the Baroque in Modern Culture*, (Londra: Continuum, 2006), s.27

**n.35** Anthony Vidler, *Histories of the Immediate Present: Inventing Architectural Modernism*, (London&Cambridge: The MIT Press, 2008)

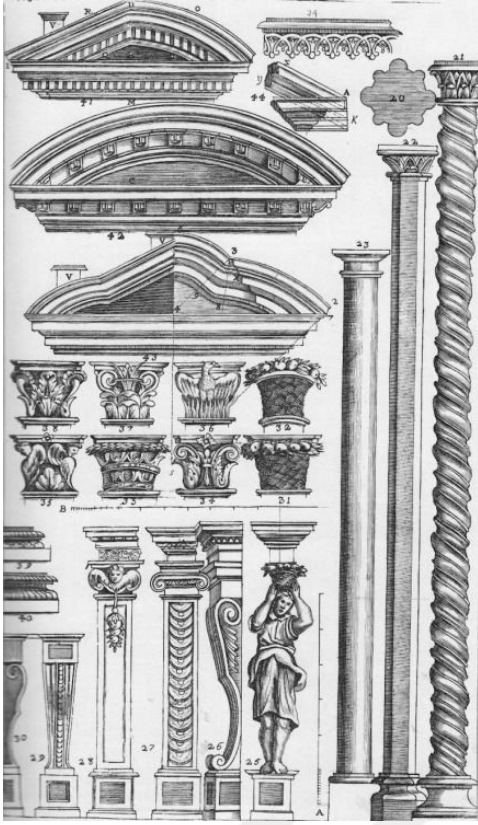
öncesinde baroğu içermeyecek bir yapıdan söz açamayacağımız için henüz baroğun ortamdan kovulması hedef haline gelmemiştir. Dolayısıyla 18. yüzyıla kadar baroğa yüklenen anlam Pierre Ancet'nin ucube bedenlerin yine aynı yüzyıla kadar nasıl değerlendirildiğine ilişkin yaptığı yorumla paralellik içindedir. Bu noktada Ancet'ye göre 18. yüzyıla kadar ucube bedenlere yüklenen anlam “anakronik olarak sıra dışı olanın derealizasyonu”ndan çok “bölünmeleri bizimkilerle örtüşmeyen bir dünyanın “gerçekçi” bakış açısı”dır.<sup>n.32</sup>

Zamansal ve mekânsal eksenlerin kurmaya çalıştıkları dikey hiyerarşiyi, baroğun sağaltılarak hakim anlatıya katılması ya da daha da önemlisi baroğun bu anlatının kurulmasına hizmet ettirilmesi çabasında görmek de mümkün. 1797 tarihli Francesco Millizia'nın sözlüğünde (Dizionario della Belle Arti del Disegno) barok tuhaflığın en üst mertebesi olarak değerlendiriliyor. Bu bağlamda Millizia'ya göre Borromini çılgın olabilir ancak Guarino Guarini,<sup>f.9</sup> Andrea Pozzo, Carlo Marchionni düpedüz baroktur.<sup>n.33</sup> Yani Borromini'nin baroğundan daha kötü baroklar vardır. Böylece barok ilk kez “iyi barok” ve “kötü barok”<sup>n.34</sup> olarak ikiye ayrılmıştır. İyi barok “birliğin erotik hassasiyeti, doğacılık, duygu ve şehvet” ile karakterize olurken kötü barok “entelektüel, suni, biçimci, tikelci, parçalılıkla tanımlanan manyerist duyarlılık” ile karakterize edilmiştir. Baroğun farklı türleri sayılabilecek olan rokoko, manyerizm, yüksek barok, neo-barok, kolonial barok gibi bölünmeler de tarihsel süreç içinde bu tartışmadan payına düşeni alır. Yaratılmaya çalışılan bu iki kutup, ilerde klişeye dönüşecek olan barok-klasik zıtlığının hazırlayıcısıdır adeta.

Aydınlanma Çağı mimarlarının neoklasisizm ile dünyayı baroktan kurtarma telaşı<sup>n.35</sup> yanında 19. yüzyıl ortamının, barok eleştiri konusunda, daha öncesine nazaran çok daha yüksek bir öz-bilince sahip olduğu unutulmamalı. Bu yüzyıl ile dışarıda bırakılanları içermeyecek bir tarihsel anlatının, bütün dışarıda bırakılanlar gibi baroğu da evcilleştiremeyeceğinin farkına varılır. Bu dönemde, açıkça yoz bir sanat olarak barok kavrayışına ek olarak bir üslup olarak barok ile ilk kez karşılaşılır. Ancak bu iki tutum dilsel bir protokol sorunu olmaktan öteye geçemez.

Jacob Burckhardt 1855 tarihli Der Cicerone'de ilk kez baroktan bir üslup olarak bahseder. Barockstil dönemim İtalyan sanat ve mimarlığını imleyen estetik bir kategoridir. Böyle bakıldığında Burckhardt estetik bir kategori olarak kabul ederek, baroğa itibarını iade etmiş, daha sonrasında özellikle mimarlık içinden baroğun yansızca ele alınmasını

## f.10 Tasarım Elemanları



Guarino Guarini - Disegni di elementi di architettura civile et ecclesiastica, 1686

n.36 Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, (Baltimore&London: The John Hopkins University Press, 1975)

n.37 Sanford Kwinter, *Phylogensis Foa's Ark: Foreign Office Architect*, (Barcelona&New York: Actar, 2004), s. 97-99

sağlamış gibi gözükmektedir. Öte yandan Benedetto Croce aynı yüzyılda baroğu açıkça yoz bir sanat olarak betimlemekten geri durmayan isimdir. Ancak Hayden White<sup>n36</sup> 19. yüzyıl tarihsel bilinç biçimlerini çözümlendiği kitabında bir tarihçi olarak Burckhardt'ın ve bir felsefeci olarak Croce'nin bilinç biçimlerini aynı başlık altında toplar ve her ikisinin yöntemini 'Liberal ve İronik' olarak isimlendirir. Her ne kadar ilki baroğa üsluplar hiyerarşisinde yer vermiş, diğeri ise ancak yoz bir sanat tarzı olarak görmüş olsa da her iki düşünür de ironik bir bilinç vizyonu içinden yazar. White'a göre ironi "özgül bir dilsel protokol türünün oluşturulabileceği, bir şey söylerken başka bir şeyi kastetmenin görenek haline geldiği" dört değişmecedan biridir. "İronik bilincin dilsel kipi, algının sunduğu ve gerçekliğin doğası hakkında düşüncenin kurduğu şeyleri, bizzat dilin yeterince ifade etme kapasitesine duyulan kuşkuyu yansıtır. [B]u yüzden ironi sonuçta sözcük oyununa yönelir, bizzat dilin neden olduğu bilinçlilik büyüsünü çözüp dağıtacak şekilde dil hakkında bir dil haline gelmeye başlar". Böyle bir dil içinden yazarken baroğu bir üslup olarak değerlendiren bakış ile yoz bir sanat olarak adlandıran bakış arasındaki farkı, düşüncenin dilde somut olarak dile getirilmesi haline dayanılarak değerlendirmek yerine daha başka bir yerde aramalıyız. Bilindiği gibi bir zirve olarak Rönesans manzarası Burckhardt'ın tek başına yarattığı bir tour de force idi. Her ne kadar Burckhardt her şeyi açıklayan, her şeyi daha önceden düzenlenmiş düşünsel bir çerçevede yerli yerine oturtan dünya planına (Weltplan) sahip olmak anlamında bir tarih felsefesine sahip olduğunu daima reddetmiş olsa da, en önemli yapıtlarından ikisinin ilki (Die Zeit Constantins des Großen, 1853) çöküşle diğeri (Die Kultur der Renaissance in Italien, 1860) ise yeniden doğuşla ilgilidir.

Metnin başında belirttiğim zamansal eksenin zaman kavrayışı nasıl ki historisist anlayışın doğması için zamana ilişkin gerekli koşulları hazırladıysa, mekânsal eksenin mekân kavrayışı da formalizmin doğması için nesneye ilişkin gerekli kavrama koşullarını oluşturmuştur.<sup>f.10</sup> Burada mekânın bütünüyle görünüşlerin biçimi olarak kavranması gibi, biçimin de nesnenin değişmez kesiti olarak algılanmasına dair bir eğilim vardır. Şüphesiz bu değişmezlik ilkesi zinciri, öznenin ve değişimden azade bir biçim idealizmi ile mümkündür. Kwinter<sup>n.37</sup> bu tarz formalizmi 20. yüzyıl mimarlığına hakim olacak olan fakir ve yoz bir formalizm olarak tanımlarken, "gömülü güçlerin titreşimi ve ifadesi olarak biçimin" doğru formalizmi kuracağını belirtir. Özetle her türlü üretimin zamanını belli bir zamansal aralıkta dondurma ilkesi ile oluşturulan doğrusal tarih anlatısına dayanan historisist bakış ile yine her türlü üretimin biçimini değişmez soyut mekân kavrayışı ile sabitleyen formalist bakış arasında temelde büyük ortaklıklar vardır. Ancak

## f.11 Beş Peruk Düzeni



The Five Orders of Perwigs, William Hogarth, Londra, 1761

17.yüzyılın ilk yarısında peruk kullanımının henüz olağanlaştığı söylenemez. Hatta peruk kullanımının doğası; estetik gerekçelerle olduğu gibi, ahlaki gerekçelerle de tartışılır haldedir. Bu konuda özellikle hükümdarlar ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Uzun ve sağlıklı saç taklit eden peruklar kraliçelerden çok krallar tarafından kullanılmaktadır. 17.yüzyılın sonlarında, özellikle saray erkekleri arasında pudralı perukların kullanımı yaygınlaşmaya başlamıştır. Pudranın sebep olduğu beyazlık, erkeklerin kullandığı perukların rengini beyaz olarak tercih etmelerine sebep olmuştur. Ancak her ne kadar yaygınlaşsa da 18. yüzyıla kadar peruklar net ve üçgen hatlıdır, daha sonrasında hem biçimsel olarak çeşitlenmiş hem de sayısal olarak artmıştır. William Hogarth (1697-1764) Beş Peruk Düzeni'ni İngiltere Kralı III. George'un 1761'deki taç giyme törenine katılanların taktığı peruk çeşitliliğine atfen yayınlar. Mimarlığın düzen tatkını ile alay ettiği gibi, sınıflandırılması bile artık mümkün olmayan bir nesne üzerinden, imkansız bir düzeni işaret etmiş olur. Bu gravürde Hogarth'ın asıl hedefi Antik Yunan Mimarlığı'nın eksiksiz bir envanteri sayılan *The Antiquities of Athens*'in yazarı James Stuart'dır (1713-1788). Hogarth, sanat eserinin biricikliği konusundaki ciddiyeti ile 1735 yılında İngiltere'de yasalaşan 'Hogarth Act' ile telif hakkı tartışmasını başlatmıştır. Beş Peruk Düzeni bu açıdan ele alındığında, taşıdığı eleştirel incelik daha da belirginleşmiş olur.

Ranold Paulson, Hogarth Vol 3: Art and Politics, 1750-1764, (Cambridge: The Lutterworth Press, 1993), s.349-350

Lynn Festa, Personal Effects: Wigs and Possessive Individualism in the Long Eighteenth Century, *Eighteenth Century Life*, Vol 26, No 2, Spring 2005, Duke university Press, s. 47-90

n.38 Lambert, The Return of the Baroque, s.41



formalizmin 19.yüzyıldan bugüne farklı tarihselleştirilme yollarının olduğunu söylemek gerekir. Öyle ki sistematik olmasa da Kwinter'in kullandığı biçimiyle korkulmaması gereken formalizmin<sup>f.11</sup> geri dönüşsüz olarak belirlediği zamanlar olur. 1970 sonrası temsiliyet eleştirileri ışığında, baroktan yeniden söz açmaya çalıştığımızda, geriye dönük olarak ulaşılan zihin açıcı metinlerin kavrayış tarzlarının, 19. yüzyıl formalistlerine ait olması bu konuyu başka bir açıdan ele almayı gerektirmektedir.

Heinrich Wölfflin *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*'deki estetik tarihi analizinde, baroğu morfolojik ya da biçimsel bir değer olarak ele alır. Benzer bir şekilde Henri Focillion *La Vie des formes*'da formalizmi genel olarak bir yöntem haline getirir. Bu bakış Eugenio d'Ors'ta baroğu "kültürel bir değişmez"<sup>n.38</sup> dönüştürür ve baroğun izinin sürülebileceği zaman- mekân aralığını alabildiğine genişletir. Bu sayede baroğun tarihsel süreçte işgal ettiği alan öyle genişler ki sonuçta baroğun tarihsel bir dönem olarak kapladığı yer tamamıyla belirsizleşir. Dolayısıyla baroğun dönemleştirme cetveli takip edilerek, üsluplar tarihine dahil edilmesi, yani onun evcilleştirilmesi bütünüyle olanaksız hale gelir. Bir Kantçı olarak Wölfflin'in bile, estetik üretimin değerini bir yargı sistemine bağlı olarak ele almak gibi niyeti yoktur. Bunun yerine amacı güzelliğin biçim kazandığı bileşenlere ilişkin bir sistematik getirmektir. 19. yüzyılda bir taraftan "hangi stilde inşa etmeliyiz" sorusunun cevabı aranırken Wölfflin dünyanın artık tek bir stil üzerinde uzun süre dinlenemeyeceğine dikkat çekiyordu Renaissance und Barock'ta. Erken modernistlerin mimarlıkta süsleme problemini öz ve işlev ayırımına indirgemesinden farklı olarak, formalist bakış problemi; biçimlerin sembolik dilinin, gerisindeki anlam dünyasının, bir daha bir araya gelememesine parçalanmış olmasında arar. Estetik üzerine düşünmek için yargı sistemlerine başvurmamaları bunun bir göstergesi olsa gerek. Bu açıdan başta Wölfflin olmak üzere formalistlerin kendi dönemlerinde hala klasik dil içinden konuşuyor olmaları onları kendilerinden önceki geleneğe bağlamaya yetmemektedir. Biçim içinden geliştirilen bu kavrayış baroğu zamanın ruhunun ipoteğinden kısmen de olsa kurtarır. Ancak bir değişmez olarak biçimi, yansız bir boşluk olarak mekâna bağlamak; değişimi ve onu görünür kılan özneyi oyunun dışında bırakmıştır.

Eugenio d'Ors'da barok, neredeyse metahistorik bir boyut kazanır. Barok d'Ors'un adlandırdığı şekliyle bir değişmez olan 'eons'un biçimlendirdiği ruhani bir kategoridir. Bu yolla barok dönemsel ya da coğrafik bir konumdan bağımsız olarak herhangi bir tarihsel sanatı kapsayacak kadar genişleyebilir. Öyle ki d'Ors yirmi iki barok türü tespit



**n.39** Omar Calabrese, *Neo-Baroque: A Sign of the Times*, çev. Charles Lambert, (New Jersey: Princeton University Press, 1992), s.19

**n.40** Michel Foucault, *The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences*. (New York: Vintage Books, 1994).

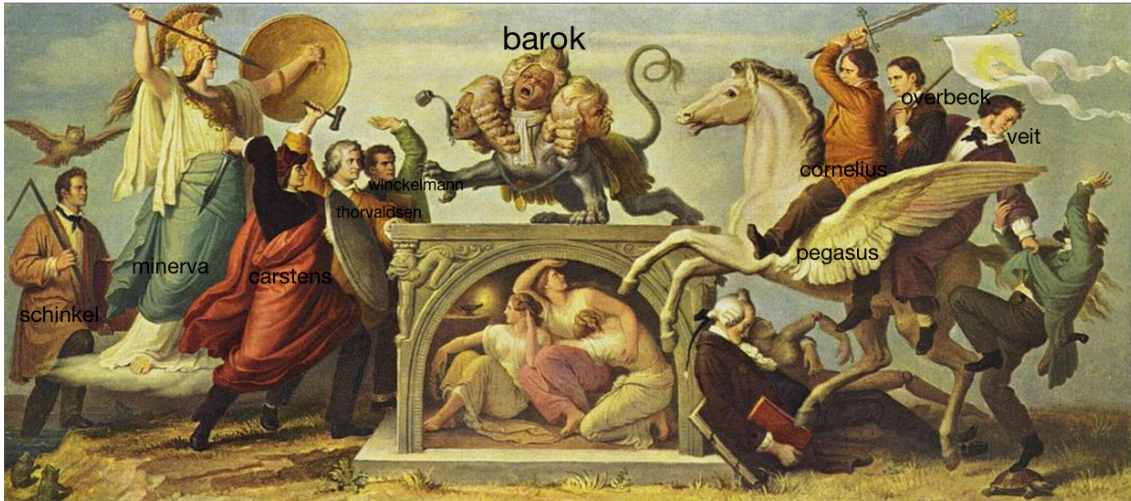
eder. Calabrese<sup>n.39</sup> bu durumu “farklı türlerin rastlantısal ve uygunsuz bir şekilde adlandırılmasından” dolayı zayıf bir sınıflandırma olarak değerlendirir. Ancak bu bir sonuç olmaktan öte barok bir süreçtir. Tıpkı Foucault’nun<sup>n.40</sup> Borges’in bir hikâyesinden alıntıladığı ve hayvanların Çin Ansiklopedisi’ne göre nasıl sınıflandırıldığını gösterdiği tablo gibi. Burada barok adeta uzlaşmaz kategorilerin her birini birbirine bağlayan, onları bir arada tutan bir düzleme dönüşür. Onca çeşitliliği bir arada tutabilir olması, bir yöntem olmamasından kaynaklanmaktadır.

Mimarlık ve sanat tarihyazımının uzun ömürlü olacak olan ilkelerinin tanımlandığı, 18.yüzyıl, baroğu içermeyerek dışarıda bırakma, geç 19. yüzyıl ise kapsayarak dışarıda bırakma yolunu izleyecektir. Ancak bu bir yöntem olarak benimsenemeyecek kadar karmaşık yapılar sistemi içinde uygulanmaya çalışıldığı için hedeflenen kapalı sisteme hiçbir zaman ulaşamayacaktır. Çünkü tarihyazımının zamansal ve mekânsal eksenleri, her ne kadar tarihsel anlamda yatay ve dikey hiyerarşiyi kurmakta işbölümü yapmış olsalar da, birbiriyle tam olarak uyum içinde değildirler. Mekânsal eksenin ürettiği biçim idealizmi, zamansal eksenin karşıt konumlandığı evrensellik ilkesine kucak açar. Baroksa bu iki eksen tarafından içerilmeyen ve açık bir yapıya dönüşen yapma şekillerinin kavramsal adına dönüşür.

### **Klasik vs. Barok**

Mimarlık ve sanat tarih yazımında, barok yazının üç farklı güzergah izlediği gözlemlenebilir. Bunlardan ilkinde barok bir dönem ve üslup sorunsalıdır. Bu yaklaşımda barok, genel olarak 17. yüzyılda Avrupa kültür coğrafyasında meydana gelen ve sonrasında da süreklilik arzeden değişimlerin estetik uzantısı olarak değerlendirilir. Barok biçim, gerisindeki anlam dünyasına ulaşılacak üzere bir simgeler bütünü olarak okunmaya çalışılır. Bir diğer yaklaşım, akıl yürütme biçimlerine ilişkin yapılan ayrımın yansıması olarak, klasik ve barok ya da akılcı akılcı olmayan ikililerini karşı karşıya getiren, epistemolojik ayrımında temellenir. Bu ayrımın, döngüsel olarak tekrar ettiği farz edilen, zamansal dilimlere ait her türlü bilgi üretiminde kendini gösterdiği varsayılır. Son olarak barok, bir kavram ve düşüncenin o kavram içinden geliştiği bir vizyon olarak değerlendirilir ve daha çok bir meta kavram işlevi görür. Ancak bu üç bakış açısı sık sık sınırları kaybolurcasına birbirlerine yaklaşırlar. Şüphesiz her kavramın sözlük anlamının ötesindeki katmanlı dünya onları yeni anlam dünyalarını aralamak için elverişli kılmakta. Ancak bazı kavramların bu konuda daha verimli olduğu açık. Barok da bunların başında gelmekte.

## f.12 Der Kampf gegen der Zopf



Wilhelm von Kaulbach, Kampf gegen die Chimäre der Perückenzeit, 1850



### n.41

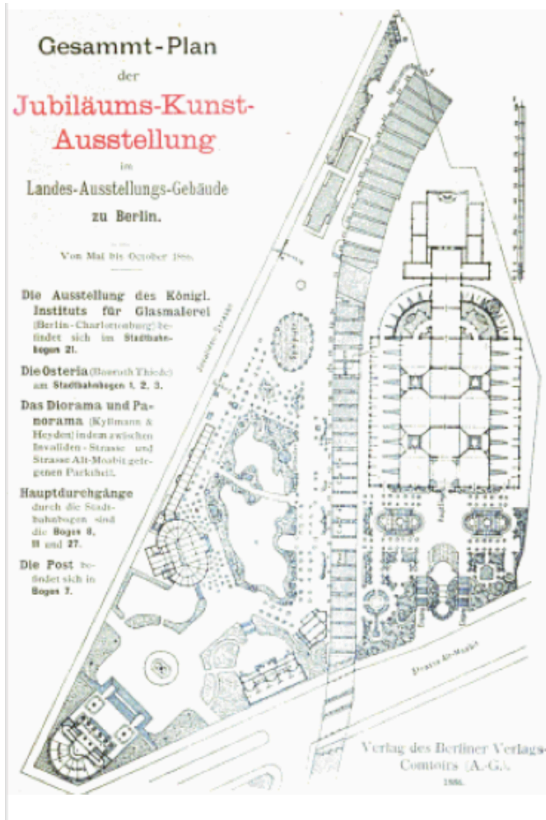
Resim hakkındaki tartışmalar için:  
Martin Warnke, "Die Entstehung des Barockbegriffs in der Kunstgeschichte." *Europäische Barock-Rezeption*, içinde ed. Klaus Garber, s. 1207-1223. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1991. Albert Narath, *The Baroque Effect: Architecture and Art History in Berlin, 1886-1900*, s. 9-10 Columbia Üniversitesi yayınlanmamış doktora tezi, 2011.

17.yüzyıl sanatına Barok ismi bir sonraki yüzyılın kuramcıları tarafından verilmiştir. Bu kuramcılar, düşünsel pratiklerin akılcılık ile, sanatsal üretimin ise Neo-Klasik olarak anıldığı bir dönemin vizyonu içinden düşünmektedirler. Daha öncesi ise doğal aklın zaferini ilan ettiği Rönesans dönemidir. Dolayısıyla Barok, akılcılık içinden olgunlaşmış iki dönemin arasında kalmış akılcı olmayan bir geçiş dönemi olarak görülmektedir. Barok döneme ilişkin bu aşırı basitleştirilmiş bakış ise 19.yüzyıl sanat tarih yazımının ürünüdür.

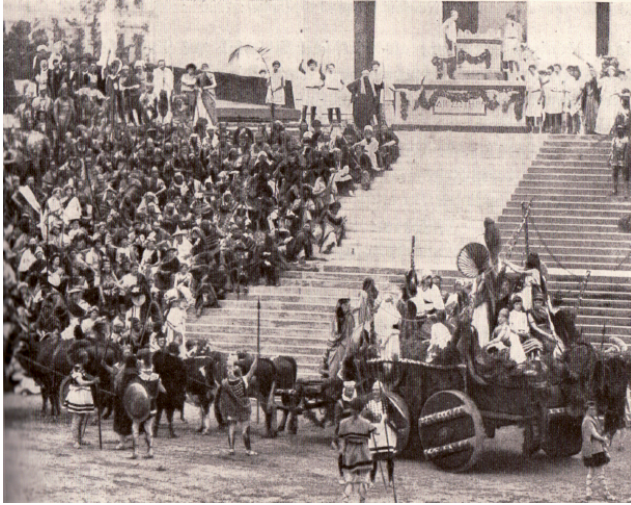
Bilindiği üzere bir pratik olarak Barok 19.yüzyıla kadar kuramlaştırılmamıştır. Barok bir 'olay'ın nasıl üretileceği sorusu cevaplanmadığı gibi sorulmamıştır da. Bu soru daha çok bir estetik ya da bir zihin durumu olarak baroğu evcilleştirilme ihtiyacı duyulduğunda, barok-karşıtları tarafından sorulmuştur. Tam da bu yüzden barok ifade biçimi, tartışma eksenini akılcılık olan kuramcılar tarafından akıl karşısına yerleştirilmiştir. Her türlü klasisit yapma biçiminin metaforuna dönüşen akılcılığın karşısına, klasisit olmayan yapma biçimlerinin metaforu olarak, aklın güzergahından sapmayı ifade eden akıl-dışılık koyulmuştur.

Wilhelm von Kaulbach'ın Münih'teki *Neue Pinakothek*'in cephesi için 1850 yılında yaptığı *Der Kampf gegen der Zopf*<sup>n41</sup> isimli duvar resmi, 19. yüzyıldaki klasik/barok savaşını çok iyi anlatmakta. Barok dönemin sanat ürünleri, duvar resminin bir parçası olan *Kampf gegen die Chimäre der Perückenzeit*'ta<sup>f.12</sup> üç başlı kükreyen bir canavar olarak resmedilmekte. Canavarın peruğu, madalyaları ve fizyonomisi onun aynı zamanda Almanya için dönemin dış tehdidi sayılan Fransa'yı işaret etmekte olduğunu göstermektedir. Sağ taraftan Pegasus'un sırtında canavara saldıranlar; dönemin *Nazarene Hareketi*'nin Almanya'daki temsilcileri Peter von Cornelius, Johann Friedrich Overbeck, ve Philipp Veit. Sol tarafta canavara Minerva'nın koruyuculuğunda yaklaşanlar ise Jakob Carstens, Betel Thorvaldsen, ve Johann Joachim Winckelmann. Winckelmann barok canavara yazı mürekkebinin fırlatırken, Karl Friedrich Schinkel resmin sol kenarından klasisist arkadaşlarına katılmak için Berlin'in bataklıklarından çıkarak gelmekte. Soldakiler erken-Rönesans, sağ taraftakiler ise Klasik sanat ve düşünce öğretilerine sadakatleri ile bilinen isimler.

f.13 Jubiläums-Kunstaussstellung, Berlin, 1886



Jubiläums-Kunstaussstellung yerleşim planı, 1886



Ottomer Anschütz, Zafer Yürüyüşünden Fotoğraf, Jubiläums-Kunstaussstellung, Berlin, 1886

n.42 Alina Payne, "On Sculptural Relief: Malerisch, the Autonomy of Artistic Media and the Beginnings of Baroque Studies," Rethinking The Baroque. ed. Helen Hills, (Asgate, 2011), s. 39-64

n.43 Narath, The Baroque Effect, s.40-45.

1880'lere kadar barok, Almanya'yı biçimlendirecek bir estetik dil olarak geçmişin derinliklerinden kesin dönüşünü henüz yapmış sayılmaz. Fakat kuramsal olarak barok/klasik dikotomisi, 19.yüzyılın henüz başlarında tüm Avrupa'da süregelmekte olan bir tartışma. Yukarıda bahsedilen duvar resmi bu bağlamda klasik estetiğin koyduğu normlarla çelişen her türlü biçimi barok altında toplayarak bu karşıtlığa ve özellikle dönemin Almanya'sını baroktan korumaya çalışan isimlere dikkat çekmektedir. 19. yüzyılda barok üslubun, sanat tarihinde yapılan çalışmalarla canlandırılmaya çalışılması, üslubu destekleyici, antik dönemden yapılan yeni keşifler ve kentlerde gerçekleştirilen büyük ölçekli Neo-Barok projeler baroğun önemli bir tartışma konusuna dönüşmesini sağladı. Bu süreçte Bergama Sunağı'nın 1870 yılında mimar/mühendis Carl Humann tarafından keşfedilmesi ve 1879 yılında Osmanlı İmparatorluğu ile varılan anlaşma sonucu Berlin'e getirilip, Schinkel tarafından tasarlanan Altes Museum'da sergilenmeye başlanması sürecini, önemli bir etken olarak görür Alina Payne.<sup>n42</sup> Sunağın Berlin'e getirilmesi barok çalışmalarının başlangıcıdır aynı zamanda. Sunağın biçimlenişi, süslemeleri ile arasında sezilen ortak dil barok üsluba, antik dönemle temellenen klasisizm ile aynı yerden temellenme fırsatını verir. Klasisizme karşı historisizmin neo-barokta karar kılmasının meşruiyetidir bu keşif. Dönemin akademisyenleri tarafından sunağın Gigantomachia rölyefinden, Michelangelo'ya ve oradan Prusya saraylarının barok heykeltıraşı Andreas Schlüter'e uzanan bir bağlantı kurulur. Gigantomachia frizinin ışık ve renk kullanımı, Rönesans ile özerkleşen sanat mecralarının barok dönemde olduğu gibi yeniden birliği ilkesi, farklı üslupların aynı yapıtta sürekli değişerek varolabilmesi frizin mevcut kanona dahil edilmesi için farklı bir kuramsal bakışı gerektiren özellikleridir. En nihayetinde Rönesans'tan o güne, idealize edilen Antikite'nin, kanon dışında kalan bir parçası kalmamalıdır. Bu çaba en çok barok savunucularının işine yarar. Antik dönemde bile klasik estetik normlarının dışında kalmak mümkünse, bu neden her dönem için geçerli olmasının sorusu dönemin sanat ve mimarlık tarihçilerini meşgul eden en önemli meselelerden birine dönüşür.

Kuramsal olarak yürütülen tartışmalara ek olarak 1886'da Berlin'deki Kraliyet Sanat Akademisi tarafından düzenlenen popüler bir mimarlık sergisi olan *Jubiläums-Kunstaussstellung*<sup>f13</sup> barok estetiğin daha geniş bir uygulama alanı bulması için cesaretlendirici bir etki yaratır.<sup>n43</sup> Bu sergi Almanya'nın kuzeyinde Schinkel ve öğrencilerinin, güneyinde ise Leo von Klenze ve takipçilerinin kurduğu ve klasik dilin hakim olduğu Helenistik Rönesans'ın sonunu Helenistik Barok'un ise başlangıcını

f.14 Tehlikeli Bahar



Karikatur, Gefährlicher Frühling, Fliegende Blätter, 1880, Nr. 1800, s. 30

n.44 Jacob Burckhardt, The Cicerone: An Art Guide to Painting in Italy, çev. A. H. Clough, Bradbury, (Whitefriars: Agnew&Co. Printers, 1879)



imlemektedir. Klasisizmin kalesi sayılan Berlin 19. yüzyılın son çeyreğinde, geri dönen ve etkisi uzun süre hissedilecek olan barok ile tanışmış olur.<sup>f.14</sup>

1814'e kadar hakim olan Napolyon hegemonyası Alman milliyetçiliğinin yükselmesine sebep olmuş ve 1871'de Alman İmparatorluğu'nun kurulması ile gerçekleşen büyük birleşme, milliyetçilik söylemini, birliği birada tutacak en önemli araca dönüştürmüştür. Barok ise her coğrafyanın kendi varyasyonunu rahatça ürettiği bir üslup olarak onca farklılığı birada tutmak için en uygun estetik dil olarak kabul görmüştür. Kural koyucu kimlikten bu kadar uzak hali ile farklı olanın üretilmesine bu kadar açık olan bir dilin, milli bir üsluba dönüşmesi şaşırtıcı da olsa hiç de zor olmamıştır.

Barok estetiğin biçimsel heterojenliği, idealize edilmiş bir içeriğe yaslanmaması, homojen olması beklenemeyecek bir topluluğu bir arada tutmak, bu topluluktan bir millet inşa etmek için pek de uygun bir sembol olmadığını göstermekte. Ancak temsilîyet ilişkisi kurabilmek bağlamında ölçü tam bir mütakabiliyet sorunu değildir zaten. Problem ilişkiselliğin bir kez hedef edinilmesidir. 1880 sonrası Alman mimarlık ve sanat tarihçiliği Alman barok mirasının kayda geçirilmesi, tescillenmesi, bölgesel envanterlerin çıkarılması, restore edilmesi, kolektif belleğin somut hali olarak günün estetik tercihlerini belirlemek için nasıl bir kaynak olduğu yönündeki çalışmalarla doludur. Dolayısıyla milli karakterin barokta içkinliğinden ziyade bu özelliğin baroğa hangi araçlarla yükleneceği asıl probleme dönüşür. Böyle bakıldığında barok kurucu bir dile dönüşerek 19. yüzyılda klasik ile rolleri değiştirmiştir.

Dönemleştirme kuramı ve üslupların geri dönüşü bir 19. yüzyıl problemidir. Aynı zamanda bütün tarihsel üslupların *neo-* olarak geri dönüşü epistemolojik bir mesele olarak değerlendirilebilir. Ya da başka bir söyleyişle dönemlere ilişkin geliştirilen epistemolojik bakış, üslupların geri dönüşünden bahsedilebilmesini sağlayan bir ortam hazırlamıştır. Üsluplardan bahsetmeyi mümkün kılan dönemleştirme kuramına göre, her dönemi belli bir episteme şekillendirir ve her üslubun geri dönüşü, aslında o üslubun ilişkili olduğu varsayılan dönemin, yine ilişkili olduğu varsayılan epistemelinin geri dönüşüdür ya da dönüşü için ortam hazırlanmasıdır. Bu bağlamda dönemlere özgü bir gizem olarak tanımlanan *zeitgeist* ile *episteme* arasında bir bağ olduğu açıktır. Episteme tarihte içkin olmadığına göre -tarihçinin bilgi üretiminde belgeleri konumlandırmak için yararlandığı bir çerçeve olduğuna göre- dönemin epistemeli ve estetik üslubu arasında kurulan bağ da saymacadır. Bu saymaca ilişkinin 19.yüzyıl ve sonrasında barok



**n.45** Heinrich Wölfflin 1882-1886 yılları arasında felsefe eğitimi alır. Bu süreçte Dilthey ile çalışır. 1886 yılında “akılcı hatalar yapmayı, tesadüfen hakikati keşfetmeye yeğleyen” Heinrich Brunn danışmanlığında Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur başlıklı tezini tamamlar. 1893’ten sonra Basel’de Jacob Burckhardt ile aynı ortamda olduğu yıllarda Klassische Kunst başlıklı kitabını yazar.

<http://www.dictionaryofarthhistorians.org/wolfflinh.htm> (Ağustos 2012)

**n.46** Heinrich Wölfflin, Principles of Art History, (New York: Dover, 1950)

**n.47** Marshall Brown, The Classic is the Baroque: On The Principle of Wölfflin’s Art History, Critical Inquiry, Vol. 9, No.2, December, 1982, s.384.

**n.48** Brown, The Classic is the Baroque, s.390

**n.49** Brown, The Classic is the Baroque, s.390.

**n.50** Brown, The Classic is the Baroque, s.386.

bağlamında nasıl kurulduğuna, dönemin önemli sanat tarihçilerinin metinleri üzerinden yaklaşmak konuyu detaylandırmada yardımcı olacaktır.

Jacob Burckhardt 1855'te yayınladığı *Der Cicerone* ile bütün dönemlerin sanat yapıtlarını içeren ve adından da anlaşıldığı üzere İtalyan sanatı için rehber özelliği taşıyan bir kitap yazmayı hedeflediğini söyler.<sup>n44</sup> Sanat mecralarının arasındaki sınırı belirsizleştiren ve resmin ifade tekniklerini öne çıkaran bir teknik olarak *malerisch*'i küçümser. Bu teknik sayesinde heykel ve mimarlık sanatlarının resim sanatına mahkum olduğunu belirtir ve bütün bunları 17. yüzyıl sanatının özelliği olarak değerlendirerek barok estetiği yoz bir sanat olarak adlandırır. Öyle ki ele almak zorunda olduğu için okuyucusundan özür diler. Bu değerlendirmeden yaklaşık otuz yıl sonra Burckhardt'ın öğrencisi olmuş olan Heinrich Wölfflin'in 1888 tarihli *Renaissance und Barock* kitabının, ortamdaki normalleşmeden de yararlanarak, baroğa ilişkin fikirleri değiştirecek bir etki yarattığı ileri sürülür tarihçiler tarafından.

Wölfflin dönemin barok algısını olumlu yönde değiştirmiş olabilir ancak kuramsal bakışı ve bu bütün içinde baroğu konumlandırışı, hocası Burckhardt'tan farklılık göstermez. Wölfflin klasik/barok yarılmasını mümkün kılan epistemolojik ayrımı, aldığı felsefe eğitiminin de katkısı ile<sup>n45</sup> incelikli bir şekilde kuramsallaştırır. Wölfflin *Principles of Art History*'de<sup>n46</sup> klasik ve barok arasındaki karşıtlığı kuran beş kavram çifti tanımlar (1. çizgisel-resimsel, 2. yüzey-derinlik, 3. kapalı biçim-açık biçim, 4. çokluk-birlik, 5. tam açıklık-görelî açıklık). İlk bakışta bu kavram çiftleri salt biçime yönelik bir sınıflandırmadır ve bu sayede imledikleri farklı da olsa bir biçim problemi olarak barok, klasik ile eşitlenir. Bu yüzden Wölfflin formalizmin en erken temsilcilerinden biri sayılır. Ancak kendisini "üslup psikoloğu" olarak tanımlayan Wölfflin tarafından bu kavramlar psikolojik denklemleri ile eşleştirildiğinde bu yöntemin basit bir biçimsel sınıflandırma olmadığını, bilakis Marshall Brown'un dediği gibi "morfolojik yaklaşımın bir maske olduğu"<sup>n47</sup> nun farkına varılabilir. Örneğin klasiğe atfedilen çizgisellik özelliği "şeylerin oldukları gibi temsil edilmesi"<sup>n48</sup> iken baroğa yüklenen resimsellik "nesnenin biçimi ile asla çakışmasa da şeylerin göründükleri gibi temsil edilmesi"<sup>n49</sup> anlamına gelmektedir. Dolayısıyla çizgisellik nesnel iken resimsellik öznelidir. Ki bu nokta Hegelci diyalektiğin başladığı yerdir. Wölfflin bununla da kalmaz olgunlaşmış bir baroktan bahseder. Yani belli bir olgunluğa ulaştığı sürece barok klasisizmden bahsetmek mümkündür. Klasisizm dışavurumcu ifade için bir formül sunar. Doğru uygulandığı takdirde yapısız dışavurumcu ifadeyi yapılandırır. Bu yüzden Marshall Brown<sup>n50</sup>, Wölfflin'in Burckhardt



**n.51** Erwin Panofsky, "What is Baroque" in *Three Essays on Style*. (Cambridge MA: MIT Press, 1997), s.18-90.

**n.52** Arnold Hauser, *The Social History of Art, Volume II, Renaissance, Mannerism, Baroque*, (Londra: Routledge, 1992)

ile temas halindeyken yazdığı *Klassische Kunst*'u “analitik bir klasisizm” *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*'yi “dışavurumcu (barok) bir klasisizm” kitabı olarak değerlendirir.

Wölfflin için üslupsal değişim (stilwandlung) ve bu değişimin mekanizmasının ne olduğu hayati bir sorudur. Cevabı ise, klasik ve barok üslubun sürekli yerlerini birbirlerine bıraktıkları döngüsel bir zaman kavrayışında arar. Döngüsel süreçte kimi noktalar zirvedir kimi noktalar çukurlardır. Böyle bir döngüsellik içinde her zaman ve mekanın klasikleri ve barokları vardır. Erwin Panofsky Wölfflin'e tam da bu noktada karşı çıkar. Rönesans klasisizmi ile barok karşıtlığını, Rafael'in ölümü olan 1520 ile 17.yüzyıl arasında yapılmış hiçbir sanat yapıtıdan bahsetmeyerek oluşturmasını *What is Baroque*'ta<sup>51</sup> keskin bir dille eleştirir. Bahsedilen aralıkta bu karşıtlığı desteklemeyen yapıtların elenmesi sonucu, ancak klasik/barok zıtlığı inandırıcılık kazanır. Panofsky ise Rönesans ve Barok dönem aralığını daha da detaylandırmanın, daha çok bölmenin gerektiğini savunur. Özellikle Manyerizm'in ihmal edilmemesi gerektiğini söyler. Çünkü Barok üslubun İtalya'da doğuşunun amacını klasik Rönesans'ı değil Manyerizm'i eleştirmek olduğunu hatırlatır ve Manyerist dönemin bile kendi içinde üçe ayrılarak ele alınması gerektiğini savunur. Barok dönemi de bu üç dönemden(Klasik Rönesans, Manyerizm, Barok) sonra gelen dördüncü dönemin (Modernin başlangıcı olarak Neo-Klasik) başlangıcı olarak değerlendirir. Ancak Panofsky de Arnold Hauser<sup>52</sup> gibi bu dört dönemi uzun Rönesans olarak adlandırmayı tercih eder.

Formalizm sanat yapıtının zaman ve mekan ile olan bağını zayıflattığı için historisizm ile uzlaşmazlık içindedir. Wölfflin üslupların, yer ve o yerin tarihselliği ile olan ilişkisini zayıflamış olsa da anlama ilişkin yeni, özcü bir anlatı kurmaktan kurtulamaz. Klasik ve barok için evrensel, soyut bir anlam zemini oluşturmaya çalışır. Riegl, Panofsky, Hauser ise yere bağlı, tarihsellik içinden bir anlam zemini tesis eder. Zamanı, mekanı ve salt biçimi birlikte merkeze alan bir yaklaşım yerine, zaten belli bir episteme ile tanımlı olduğu varsayılan döneme ya da biçime ilişkin bir bilgi zemini oluşturmak, bu bilgiyi epistemolojik bir dikotomi içinde bırakmaktadır.



# 3

## **AŞIRILIK**

Severe Sarduy aşırılık için baroğu bir topos olarak görür. Her ne kadar kendisi detaylandırmasa da bu sözü hakkında şöyle fikir yürütmek mümkün gibi görünüyor. Topos Yunanca yazında “ortak yer” anlamına gelmektedir. Bu hali ile herşeyin mekanı olabilir bir nitelik taşımaktadır. Öyle ki fikirsel olanın fiziksel olanla paylaşabileceği ortak bir zemindir. Aşırılık ilişkilerin akılcı bir şekilde tartışılmadığı biraradalıklar ise barok akıldışı refleks ile yığılma pratiğini birarada tutan bir yer karakteri taşır.



**n.1** Mehmet Rifat, XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları, (İstanbul: YKY, 1998), s.112

**n.2** Ferdinand de Saussure, Genel Dilbilim Dersleri, (İstanbul: Multilingual, 1998), s.167

## Barok Pansemiyotizm

Terim olarak günümüz kullanımını şekillendirdiği ile genel göstergebilimin, hayatlarında birbirlerinden haberdar olmamış olan, iki öncüsü vardır. Bunlardan biri Amerikalı Charles Sanders Peirce, diğeri ise Ferdinand de Saussure. Bu iki ismi bahsi geçen konuda öncü yapan, alana getirdikleri iki farklı bakış açıdır. İndirgeme pahasına bu iki farklı bakış açısı Türkçeye çevirisinde güçlük yaşanan ‘semiotics’ ve ‘semiology’ kavramlarında karşılık bulur. Mehmet Rifat<sup>n.1</sup> bu iki kavramın farkını şöyle koyar: Semioloji “bildirişim (communication) amacıyla yaratılmış dizgelerdeki göstergeleri yine bildirişim sürecindeki işlevleri açısından araştıran ve yine dilbilimin betimleme yöntemini kullanan etkinlik alanıdır”. “Semioloji “gerçekçi” yaklaşımı benimsediğini söyleyerek, doğada varolan gözlemlenebilir, somut, fiziksel nesnelere betimliymiş gibi “dil”e ve “dilyetisi”ne yüzeysel boyutta yaklaşır” ve “bildirişim göstergebilimi olarak da adlandırılır.” Semiyotik ise “bir dizge içindeki anlamların oluşumunu, üretiliş biçimini yeniden yapılandıran ve bu amaçla kendine özgü bir kuram geliştiren etkinlik alanıdır.” “Bu yaklaşımsa “dilyetisi”ni gözlemlenecek tek katmanlı bir nesne olarak değil, oluşturulmuş, “inşa edilmiş” anlamsal katmanlardan kurulu bir bütün olarak görür ve onun üretiliş biçimini anlamak için, kuruluşunu, oluşum sürecini yeniden kavramaya ve yeniden anlamlandırma çalışır.” Kendisini oluşturan sözcüklerin anlamsal toplamı dışında göstergebilime; gösterge dizgelerini inceleyen bilim dalı olma anlamının yanı sıra, bir de anlamsal üretim olgusunu araştırma ve yeniden yapılandırma özelliği eklenmesi gerektiği için, göstergebilim aynı zamanda bir anlama kuramı özelliği taşır. Bu yüzden Rifat’a göre semiyotik Türkçede anlama göstergebilimi diye adlandırılabilir.

Bahsi geçen iki kavram arasındaki fark nelerin gösterge sayıldığı ve bu göstergeleri okuma pratiğinin dayanaklarının farklılığında yatmaktadır. Modern dilbilimin (linguistic) kurucusu sayılan Ferdinand de Saussure bütün gösterge sistemleri ile karşılaştırıldığında, dilin sahip olduğu ayrıcalıklı niteliğe dikkat çekmek ister ve dili bütün gösterge dizgelerinin betimlenmesinde öncelikli bir dayanak olarak görür. Saussure’e göre dil ortaya çıkana kadar dünyada henüz şeyler arasında farklılık nosyonu oluşmamıştır. Dolayısıyla dil öncesi dünya göstergebilimsel değildir. Göstergebilimsel olmayan (non-semiotique) bir dünya “belirsiz, keşfedilmemiş bir yıldız kümesidir”<sup>n.2</sup> ve böyle bir dünya hakkında aslında hiçbir şey söylenemez. Bu noktada Saussure göstergebilimsel olmayan dünyayı reddetmez ancak o dünya üzerinde





**n.3** Rulon S. Wells, De Saussure's system of linguistics. (Linguistic Circle, 1947), ss. 3: 131.

**n.4** de Saussure, Genel Dilbilim Dersleri, s.109,

**n.5** de Saussure, Genel Dilbilim Dersleri s.109

**n.6** Winfried Nöth, Handbook of Semiotics, (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1990), s.61

**n.7** Paul De Man, Okuma Alegorileri, (İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 2008), s.6

**n.8** De Man, Okuma Alegorileri, s.10

konuşulamayacağını söyler. Dilsel dünyada üretilmiş olan dilsel olmayan işaretlerin ise yine ancak dilbilimden çıkarsanacak kurallarla betimlenebileceğinin altını çizer. Dilbilimde kendi dışında birşeyi temsil eden, dolayısıyla temsil ettiğinin yerini alabilen her tür somut iz göstergedir. Rulon Wells'e<sup>n.3</sup> göre Saussure göstergeyi her kullandığında aslında göstereni kasteder her ne kadar bizzat kendisi gösterge ve gösterenin birbirine karıştırılmasını eleştirse de. Saussure'e göre "dil göstergesi bir nesneyle, bir adı birleştirmeyen, bir kavramla bir işitme imgesini birleştirir"<sup>n.4</sup> ki bu imge de "salt fiziksel nitelikli olan özdeksel ses değildir; sesin anlaksal izidir, duyularımızın tanıklığı yoluyla bizde oluşan tasarımdır."<sup>n.5</sup> Bu açıklama Saussure'ün kuramının, göndergede bulunduğu nesnesini, dışarda bıraktığını göstermektedir. Saussure göstergebilimi "içeriklerin değil, biçimlerin bilimi" olarak tarif eder, burada kastettiği biçim, yapının kendisidir. Çünkü biçim ancak bir sistem içinden yapı olarak varolabilir.<sup>n.6</sup> Özetle "semyoloji, semantiğin tersine, göstergeleri gösteren olarak ele alıp çalışan bir bilimdir; yani kelimelerin ne anlama geldiklerinden çok, belli anlamları nasıl gösterdikleri üzerinde durur."<sup>n.7</sup>

Dilbilimsel göstergebilimin dışında, bir başka göstergeleri okuma ve anlama kuramının erken metinlerini Peirce üretir. Peirce'ün gösterge kuramı; biliş, düşünce ve hatta insanın kendisinin bile özünde göstergebilimsel olduğu önermesine dayanmaktadır. Bir gösterge gibi, bir düşünce de başka bir düşünceyi veya dünyanın herhangi başka nesnelere işaret eder. Yani bütün düşünceler sürekli birbirlerini işaret eden göstergelerdir. "Bir göstergenin yorumu belli bir anlam değil, sadece başka bir göstergedir. Bu bir kodun çözülmesi değil bir okumadır."<sup>n.8</sup> Peirce'e göre evren açıkça göstergelerden oluşmamakta, göstergelerle sıvanmış haldedir. Bu yüzden yapılacak tek şey çözme değil okumadır. Dolayısıyla göstergeler diğer göstergebilimsel olmayan nesnelere ötesindeki fenomenler dizisi değildir. Herşey bir gösterge olarak yorumlandığı sürece bir göstergedir, ya da hiç birşey gösterge olarak yorumlanmadığı sürece gösterge değildir. Dolayısıyla gösterge ile onun nesnesi arasında bir ilişkinin oluşabilmesi için bir üçüncü unsura ihtiyaç vardır ki o da yorumcudur. Eğer iletilmek istenen anlamak istiyorsak, göstergenin yorumlanması gerekir. Özetle Peirce'ün göstergebilimi olası çeşitlilikteki semiosis; yani göstergelerin hareketleri ve ilişkiselliklerinin, temel doğası ve esasları hakkındaki öğretilerdir. Fakat bu doğa ve esasların, gösterge lerin sonsuz sayıda kurduğu ilişki türü içinden çıkarsanması gerektiği unutulmamalıdır. Saussure geleneğinin bir mantığa -dilin yapısı- dayandırmaya çalıştığı göstergeler dünyası Peirce'ün bakışı ile pansemyotik bir çoklu yapısızlığa ulaşır. Birden fazla, anlamsal yapı üreten gösterge dizisi yanyana geldiğinde anlam onların

## f.1 Kütüphane



Barok dünya, kütüphane ile takıntılı bir ilişki içindedir. 17.yüzyıl hem kamuya açık yeni kütüphanelerin inşa edilmesi, hem özel kitaplıkların yeni iç düzenlemeleri, hem de manastır kütüphanelerinin genel profillerinin gözle görünür hızda değişime uğraması ile göze çarpar. “Kitaplarda anlam bulma gibisinden kör ve anlamsız bir alışkanlığı” sürekli yadsıyan “kusurlu kütüphaneci” olarak insan, yapabileceği yegane şeyin evren

denen kütüphaneyi, içinde gezintiye çıkabileceği potansiyel anlam deposuna dönüştürmek olduğunun farkına varır. Sınırsız bilgiyi sonsuza kadar sınırlı bir mekanda tutma işidir bu. Bir anlamda bir evren tasarımıdır. Ancak içsel olarak birbirine bağlı bilgi dünyasını, dışsal olarak da birbirine bağlamak onları aynı mekanda tutmakla aşılacak bir problem değildir. Bu yüzden bir kütüphane nasıl olmalıdır sorusuna yanıt arayan ilk risalelerin yazılması yine 17.yüzyıla tarihlenir. Bunlardan Claude Clement’ nin(1596-1642), 551 sayfalık ‘Musei sive Bibliothecae tam privatae quam publicae Extractio, Instructio, Cura, Usus’ risalesi en kapsamlı kütüphane kuramı sayılır. Risale ilk kez 1628 yılında Lyon’da basılır. Claude Clement Cizvit Çevresi üyesi bir akademisyendir. Ders vermek için gittiği Madrid’de, II. Philip’in Escorial Sarayı’ndaki kütüphanesini sıkça kullanma şansı bulmuş ve kütüphaneler hakkında bir risale yazma fikrini orada edinmiştir. Kaleme aldığı risale kütüphanelerin amacı, bulunmaları gereken ideal konum, kitapların bakımı ve raflara nasıl yerleştirilmeleri gerektiğinden, kütüphane içinde temsilleri bulunması gereken yazarlara kadar birçok durumu kuralla bağlama amacı taşımaktadır. Bütün bunların yanında en çok ve önemli yeri kütüphanenin iç mekanında uyulması gereken detaylı bir görsel betimleme programı oluşturmaktadır. Bu programa göre tavan ve duvarlarda bulunması gereken resim ve süslemeler, heykeller, mozaikler, bütün süsleme öğeleri için tasarımlar, kütüphane hollerindeki resim ve heykellerin konumları, birbirleriyle raflardaki yapıtlarla ilişkileri net bir şekilde tarif edilmeye çalışılmıştır. Barok kütüphanelerin ikonografisinin özellikle amblemler ve amblemantik yöntemlerle belirlenmesi gerektiği ifade edilmiş ve kullanılacak amblemler risalede gerekçeleri ile yer almıştır. Clement’ nin risalesi bu dönemde kaleme alınmış kütüphane düzeni konulu çok sayıdaki risaleden sadece biridir.

Jorge Luis Borges, Babil Kitaplığı, içinde Ficciones: Hayaller ve Hikayeler, çev. Fatih Özgüven, Tomris Uyar, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2013, s.103-112)

Mathilde V. Rovelstad, E. Michael Camilli, Emblems as Inspiration and Guidance in Baroque Libraries, Libraries & Culture, Vol. 29, No. 2 (Spring, 1994), pp. 147-165

n.9 Walter Benjamin, The Origin of German Tragic Drama, çev. John Osborne, giriş yazısı, George Steiner, (Londra, New York: Verso, 2009), s. 140

n.10 William Ashworth, “Natural History and the Emblematic World View,” Reappraisals of Scientific Revolutions, ed. David Lindberg and Robert Westman, (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), ss.303-32.

toplamı kadar olamayacak ve herbiri diğ erinin sistemat iğini kırarak biri, bir diğ erini işaret eden sonsuz bir g öst erge -bilgi- ü retme pratiğ i gerç ekleş ecektir.

Geç-Rönesans ile baş layıp Aydınlanma Çağ ı'na kadar sü recek olan dön emin g öst erge (sign) ve anlamlandırma (signification) pratiğ ine iliş kin bakış aç ısı, barok kü ltür ün oyuncaklı yüz ünü anlamak için faydalı olabilir. Bazı aç ılardan dolaş ılan tarihsel aralık fazlasıyla geniş bulunabilir, ancak bu dön emin ikilemden ç arç abuk arınmış casına tarihselleş tirilmesinin problemlili olduğu da ortada. Dolayısıyla daha geniş bir perspektif için, bu ikilemli sü reci uzun erimli kavramayı denemekte sakınca yok.

Dünyanın barok kavranış ının büyük bölümünü, g öst ergelerin pansemiotik olarak okunması ya da okunmasına olanak verecek tarzda kurulması pratiğ i oluş turmakta. Barok pansemiotistin kullandığ ı zengin imge repertuarının oluş um sü reci, barok dünyanın kendisi kadar ilgi ç ekici gör ünüyor. İmge repertuarının oluş umu; bir taraftan bir vizyon değ iş imi sü reci ile mümkün olurken, ö te taraftan Benjamin'in kavramlarını kullanacak olursak, imge ü retici dünya nesnel erinin hafıza oluş turucu bir iş leyle, anı kurmak için güne akın etmeleri gerekiyor. Benjamin "Rönesans evreni, barok küt üphaneleri keş fetmiş tir"<sup>n.9</sup> diyerek, dünyayı önce kendisine dış sallaş tıran sonra onu merak eden<sup>f1</sup> ve gözlemleyen Rönesans insanının merak duyma aç amasından, evrenin gizemini sonsuza dek katlayıp, bü kebileceğ i haz duyma aç amasına geç iş ini ifade etmiş tir adeta. Ancak modern dünyanın tarihi, bir bakıma imge akınından duyulan hazzın düzenlenmesi, akındaki geç iş önceliklerinin tanımlanması üzerine kurulu. Bu ř üphesiz bir seç me ve azaltma, seç mek için azaltma ya da azaltmak için seç me ediminin türemesidir. Bu seçikleş tirme sü reci, bir bakıma imge ü retici fakt örl erin artması ile eş zamanlıdır. Seçmenin yöntemleş tirilmesi, azaltmanın sistemleş tirilmesi olduğu gibi ü retimin de kontrol altına alınmasıdır. Yani öncelikli olmasına karar verilenin ü retilmesi ve dolş ımının önünün aç ılmasıdır.

William Ashworth<sup>n.10</sup> bahsedilen öncelik tanımlamalarının Bilimsel Devrim ile sonlandığ ını düş ünür, ç ünkü bu devrim bir bakıma seçmenin yöntemleş tirilmesidir. Ancak aynı zamanda azaltmanın bir sistematik haline geldiğ i bu dünyada pansemiotik çeşitlilik de sonlanmış olur. Ashworth bu çeşitliliğ in 'amblematic dünya gör üç ü' nün (emblematic world view) kayb ı ile sonlandığ ını düş ünür. Ashworth, geç-Rönesans bilim adamlarının doğ a hakkındaki bilgiyi biriktirme tarzlarını iş aret etmek için amblematic dünya gör üç ü deyiş ini kullanır.

## f.2 Conrad Gessner (1516-1565)



Gessner Bilimsel Devrim vizyonunun dışında bırakılmış bir bilgi üretme biçiminin temsilcisidir. Klasik lingustik, botanik ve fizik, önde gelen ilgi alanlarıdır. Ancak 1551-1558 yılları arasında yazdığı beş ciltlik Hayvanların Tarihi (Historiae Animalium) bilinen en önemli eseridir. Gessner için bir hayvanı bilmek demek önem sırası gözetmeksizin onun hakkında herşeyi bilmeye çalışmaktır. Bu bakış eleştirel bir ton da taşımamalıdır. Tavuskuşunu ele aldığı makale gözalcı bir gravürle başlar, kuşun diğer dillerdeki karşılığı

olan sözcüklerin listesi ve tanımlarla devam eder. Aristoteles ve Pliny gibi eski ustalardan alıntılar tanımlara eşlik eder. Daha sonra ilgi hayvanın alışkanlıklarına ve karakteristiklerine çekilir. Örneğin öldükten sonra etinin çürümemesinin, ayaklarından utanmasında bağlandığı ifade edilir. Tavuskuşu sözcüğünden üreten sıfatlar ve onların kökenlerinin tartışılması ile metin devam eder: Tavuskuşu Mavisi, Tavuskuşu Taşı, Hindistan'daki Tavuskuşu Nehri. Tavuskuşunun Tanrıça Juno ile ilişkisi ve antik paralarda o yüzden birlikte bulduklarından ve birçok masalda birlikte yer aldıklarından bahsedilir. Gessner'in metninden tavuskuşunun kuyruğundaki beneklerin yüzlerce gözü olan Argus'un ölümü ile oluştuğu mitinden kaynaklandığını öğreniriz. Tavuskuşu tarifleri, deyişleri, ilaçları ve efsaneleri herbiri kaynak gösterilerek metinde yer alır. Modern hayvanbilimi ile ilişkilendirilecek bu metinde Aristoteles, Pliny, Plutarch, Theophrastus, Varro, Erasmus, Du Choul, Horapollon gibi düşünürlerden yapılan alıntılar şaşırtıcıdır.

Hans Fischer, Conrad Gessner (1516-1565): Leben und Werk, (Zürich: Kommissionsverlag Leemann AG, 1966)

## f.3 Amblem

Fırlatmak manasına gelen Yunanca *emallo* sözcüğünden gelmektedir. Erken klasik dönemde kullanımı çok tanımlı, özgül bir alandadır. Dekoratif amaçlı kullanılan metalik eşyalardaki altın ve gümüş gibi değerli metal parçalarının dolgusuna verilen isimdir. Bu parçalar çoğunlukla sökülüp yeniden kullanılabilirler. Klasik dönem sonrası anlamı genişlemiş ve mozaik gibi dekoratif amaçlı her türlü dolguyu içermeye başlamıştır. Süs eşyalarındaki değerli dolgu metallerin sökülerek çalınmasının cezalandırılması konusunda bir dizi Roma kanunu bulunmaktadır. Sözcüğün 16.yüzyıldaki kullanımı bu şekilde yaygınlık kazanmış olsa gerek.

Dönemin bilim adamları, evrendeki herşeyin çok sayıda saklı anlamının olduğuna ve bilgi denen şeyin bu saklı anlamlardan olabildiğince çoğunu kavramayı sağlamayı hedef edinmesi gerektiğine inanırlardı. Örneğin bir tavuskuşunu bilmek, Conrad Gessner'in (1516-1565)<sup>f.2</sup> bilmek istediği gibi; onun sadece görüntüsünü bilmekten ibaret olmayıp, aynı zamanda onun adının her dilde ne anlama geldiğini bilmek, sahip olduğu tarihsel anlamı, pagan ya da Hristiyan kültüründe neyi simgeliğini, hangi hayvanlarla uyumluluk içinde yaşadığını ve bütün diğer yıldızlar, bitkiler, mineraller, sayılar, madeni paralar vs. ile olan olası ilişkisini bilmek demektir. Dolayısıyla tavuskuşunu, evrenin geri kalanından yalıtık bir şekilde; anatomy, fizyoloji ya da fiziksel tanımlama bağlamında çalışmakla sınırlamak, bir geç-Rönesans bilim adamına hiç de tanıdık değildi. İlişkisel olduğu ya da icat edildiği süreç, örneğin tavuskuşu çerçeveleyeceği ya da çerçvelendiği dünyanın amblemi<sup>f.3</sup> olarak ele alınmalıydı. Bu başlamda her türlü bilginin, uzmanlık alanlarının belirleyiciliği olmadan yanyana gelebilmesini sağlayan bu bakış açısına Ashworth, 16. ve 17. yüzyılda Avrupa'da basılan öğretici resimli yayınlara verilen isim olan, 'amblem kitapları'na (emblem book) gönderme yaparak; "amblematik dünya görüşü" demektedir. Amblematik bakışın ölümü sonucunda, Doğa Tarihi (Natural History) Doğa Bilimleri'ne (Natural Science) evrilmiş ve Bilimsel Devrim adı verilen olay gerçekleşmiştir ona göre. Amblematik bakış açısının kaybı, sadece doğanın tarihselleştirilmesinin yönteminde bir değişikliğe sebep olmamıştır, aynı zamanda kültürel pratiklerin, inanışların ve anlatıların dokuduğu geniş ağın örüntüsünde bir değişime sebep olmuştur. Kısacası bütün bilgi üretim pratikleri köklü bir değişim geçirmiştir. Fakat bu sürecin kısa sürmediği ne kadar kesinse, tamamlandığı da o kadar meçhul. Devam etmekte olan bu değişim sürecinin hem görünürlük kazandığı hem de ivmesinin yüksek olduğu bu süreç, sonrasında en kaba indirgemeler sonucu çerçevesi çizilmiş olan modernlik anlayışının budanmamış fazını görmek için sonsuz ipucu sunmakta.

Sembolik bir ifade biçimi olarak amblem karmaşık bir kültürel matriks içinden kurulmuş olsa gerek. Mısır hiyerogliflerinin farkına varılması bunlardan biri sayılır. Tarihi kesin olarak bilinmemekle birlikte 15.yüzyılda Horapollo'nun *Hieroglyphics* adlı kitabı Yunanca'dan çevrilir. Kitap çoğunluğu hayvanlardan oluşan bir semboller sözlüğü gibidir.<sup>11</sup> Ancak bu sözlük, hiyeroglifteki her resim göstergesinin bir kelimeyi temsil ettiği fikri üzerine kuruludur. Buna dayanarak Rönesans hümanistleri hiyeroglifleri ideogram zannetmişler ve hiyeroglife biçtikleri, bu açığa vurma yönteminden çok

#### f.4 Leon Battista Alberti madalyonu



Alberti'nin 1438'de kendisi için Matteo de'Pasti'ye yaptırdığı madalyon. Madalyonun bir yüzünde herşeyi görme ve birbirinden ayırt edebilme yetisinin ifadesi olarak kanatlı göz hiyeroglifi -ki bu Alberti'nin mimar olarak da logosudur aynı zamanda- Cicero'dan 'Quid tum' (Ne olmuş?) alıntısı defne yapraklarından oluşan çelenk ile çevrelenmiş vaziyettedir. Diğer yüzde ise Alberti'nin kabartma profili ismi ile çevrelenmiştir.

#### f.5 Amblem Kitabı



Püritan şair George Witter'in Zihin Amblemi, A Collection of Emblemes Anciente and Moderne. London, 1635

Sembolik yazının önemli bir parçasını oluşturan, resim ve metinden oluşan öğretici kitaplardır. Rönesans sonrası parladığı için bu dönemde yeniden yorumlanan klasisist geleneğin zengin imge dağarcığını kullanmış, matbaa sayesinde geniş bir dolaşım ağına dahil olmuş ve bu sayede geniş kitleleri etkilemiştir. Ortaya çıktığı dönem bağlamında Reform Karşıtı Hareketler'in önemli eleştiri silahlarından biri olmuştur. Süsleme, sanat, edebiyat, tiyatro, mimarlık ve geniş anlamda kültürel pratikleri, devam eden ikiyüzyıl boyunca etkilemiştir. Kitabın içeriği bir dizi amblemin yanyana gelmesi ile oluşan üç parçalı bir yapıya sahiptir. Bunlardan ilki kısa bir mottodan oluşan *inscriptio*, ikincisi bir görsel içeren *pictura*, üçüncüsü ise kısa bir şiir ya da düz yazı alıntısı olan *subscriptio* bölümleridir. Bahsedilen üç parçalı yapı sıkça farklı şekillerde yorumlanmış, kimi zaman bu üçlüye yeni bileşenler katılmıştır.

Peter M. Daly, "The Emblematic Tradition and Baroque Poetry", German Baroque Literature, Gerhart Hoffmeister (ed.), (New York: Ungar Pub. Co. 1983), s.53.

n.12 Peter M. Daly, Literature in the Light of the Emblem, (Toronto: University of Toronto Press, 1998), s. 17

n.13 Peter M. Daly, "The Emblematic Tradition and Baroque Poetry", German Baroque Literature, Gerhart Hoffmeister (ed.), (New York: Ungar Pub. Co. 1983), s.53.

etkilenmişlerdir. Çünkü sembolik resim dili yorumu, anlamanın doğrudan aktarım ile gerçekleştiği bir dil hayalinin gerçekleşmesidir aynı zamanda. Sonuçta uzlaşmış bir dile ihtiyaç duymadan şeyleri sadece Tanrı anlayabilmektedir. Nesnelere hiyeroglif gibi okumayı bilmek 'Doğanın Kitabı'nı bu gözle okumayı, insanlığa öğretmekle kalmayacak adeta nesnelere bizzat kendilerini, kendilerinin anlatması ile edinilecek bir bilgeliğin kazanılması anlamına gelecektir.

Peter M. Daly<sup>n.12</sup> de amblemin oluşum mantığını hiyerogliflerin yanlış anlaşılması ile bağlantılandırır. Kaldı ki anlamın alegorik bir formda üretimi sayılabilecek amblem mantığının ortaya çıkması için sayısız sebep vardır. Bunların başında Hristiyanlığın pagan antikçağ ile karşılaşmasının doğa ile ilişkisini dönüştürmesi etkisi bulunmaktadır. Bu karşılaşma dünyanın bütün nesnelere ile kurulan ilişkinin sorgulanması demektir aynı zamanda. Antika nesnelere<sup>f.4</sup> (madalyonlar, antik madeni paralar) duyulan ilgi, ilk koleksiyonerlik denemeleri, Ezop masalları, mitoloji, hümanistlerin klasik metinlerden topladığı atasözleri ve epigramlar, bahsedilen ilişkideki değişim ile ilintilidir. Bireyin bakış alanına dahil olan bu dağınık yığın bu çağda henüz bir iç işleme dizgesi kazanmamış derlemeler içinde kendilerine tekrar yer bulacaklardır. Ancak doğallık hissi bir kez kaybedildikten sonra, bilinçle kurulacak yeni dünya en iyi ihtimalle amblematik bir yapısızlıkla kurulacaktır. Henüz hikayeleri olmayan yeni yanyana gelişler, tek tek hikayeleri olan nesnelere "resmi" tarihlerini adeta kesintiye uğratar, onlara yeni mekansallıklar içinden yeni hikayeler yazmayı gerekli kılar. Ki öyle de olur, Rönesans sonrası dünyada sembolik değerleri de olan bir dizi nesne, kültürel iz birçok farklı yeni bağlamda yeni ilişkiler kurarak tekrar yerleşir dünyaya. Benzer bir şekilde amblem kitapları<sup>f.5</sup> da onları tekrar tekrar yerleştiği dünyalardan biri oluverir. Daly onları görmenin olası olduğu yerleri, kısaca heryeri şöyle sıralar: "Onlar vitray pencerelerde, mücevherlerde, halılarda, iğne işlerinde, resimde ve mimaride bulunmaktaydılar. Amblem düzenlerinin belki de en hakikileri özel konutların duvarlarında ve dini yapılarda bulunmaktaydı. Amblemler teatral mekanlarda ve sokak geçit törenlerinde kullanılmaktaydı. Şairler, vaizler, yazarlar, oyun yazarları sık sık amblemlere işlerinde yer vermekteydiler."<sup>n.13</sup> Özetle 16. ve 17. yüzyıllarda sözel ve görsel ifadelerin çoğunluğu amblem ve amblem benzeri düzenlemeler şeklinde ortaya çıkar. 18. ve 19. yüzyıl boyunca ise bütün barok ifade biçimleri gibi dejenere bir alegorik ifade biçimi olarak küçümsenir.

Dünyanın amblemistik bir şekilde kurulması nasıl bir anlamın oluşmasına sebep olmaktadır ve bu form neden dejenere bir alegorik tarz olarak küçümsenmektedir?



### f.6 Andreas Alciato(1492-1550)

Çok etkili olmuş amblem kitaplarından biri olan *Emblematum Liber*'in yazarı olan Alciato aynı zamanda Horapollo'yu Yunanca'dan Latince'ye çeviren Fassini'den doktorasının almış ve Roma Hukuku alanında uzmanlaşmıştır. Roma Hukuku'nun farklı yönleri üzerine yazdığı metinlerle ün kazanmıştır. Alciato gençliğinde Milano'daki yapılarda bulunan antik yazıtların koleksiyonunu yapmasıyla bilinir, ki bu yazıtların amblemin keşfedilmesinde önemli bir rolü vardır. *Emblemata* olarak da bilinen kitabı ilk kez 1531 yılında yayınlanmış ve sonrasında defalarca tekrarlanan yeni baskılarında amblem sayısı iki katına çıkmıştır. Döneminde kullanımı yaygın olmayan amblem sözcüğünü kitabına neden başlık olarak seçtiği konusu çok tartışılmıştır.

### f.7 Nadireler Kabinesi



Merak, modern öncesi için pek makbul olmayan bir insan hasleti. Çünkü doğanın ya da komşunuzun, sizi pek de ilgilendirmeyen bir sırrı ile gereğinden fazla meşgul olmak ahlaki olmayan bir davranış biçimi. Merakın cezalandırılması gerektiğini düşünün, önde gelen Hıristiyan bir otorite olarak Augustine'nin düşünceleri; erken modern zamanlara kadar Erasmus ya da Montaigne gibi bir çok alim tarafından, merakın kötü niyetli dedikoduya sebebiyet verebileceği ya da utanmaz arzuları uykusundan uyandırabileceği kuşkusuyla paylaşılmıştır. Thomas Hobbes merakın, tutku ile akrabalığına dikkat çekmiştir. Merak edilenin kimi ne kadar ilgilendirdiğinin tanımlanamazlığı, tutkunun disipline edilemezliği ile benzerlik taşımaktadır. Hobbes'a göre nedeni ve nasılı bilmeye duyulan arzudur merak ve insanı hayvandan ayıran, akıldan sonraki ikinci unsurdur. Bir tür tutkudur ancak acıkmak, susamak, şehvet ve sinirlenmek gibi bedensel iştahların karşısında durur. Bütün bu sayılan arzuların toplamıdır insanı hayatta tuttan, ruhun sürekliliğini ise meraktır: Sürekli aranan, asla tatmin olmayan, zevki asla sönmeyen. Bedensel arzuların karşısında saf arzudur merak. Erken-modern zamanlarda, merakın dindirilemezliği, onu şehvetten çok açgözlülüğe yaklaştırır. Şehvet, nesnesine ulaştırıldığında doyurulabilen bir arzuyken, açgözlülük arzunun devamlı kılınması üzerine kurulu olup, nesneden nesneye gezinir ve hiç durmaksızın herbirinin tadını çıkarır. Nadireler Kabinesi merak arzusunun doyumsuzca gezdiği nesne bahçesidir. Kimi zaman içinde gezintiye çıkılabilir büyüklükte bir oda, kimi zaman da kapağı kilitli bir microcosmosdur. Hükümdarların, aristokratların, tüccarların, bilim adamlarının merak perspektiflerine ve maddi güçlerine göre sınırsızlık arzeder. Örneğin Francesco Calzolari (1521-1600); koleksiyonu doğaüstü tedavi yöntemlerine odaklanan Veronalı bir eczacıdır. Kabinesinin detaylı envanteri iki kez basılmıştır. Yandaki gravür Benedicto Ceruti ve Andrea Chiocco tarafından 1622 yılında basılan *Musaeum Franc. Calceolarii* baskısından. Bu koleksiyondan geriye kalanlar halen Verona'daki Doğa Tarihi Müzesi'nde sergilenmektedir. Doğanın harikalarına duyulan merak, merakların tarzları ve biriktirilme yöntemleri hakkında Daston ve Park'ın kitabından çok geniş bilgi edinmek mümkün.

Lorraine Daston, Katharine Park, *Wonders and The Order of Nature: 1150-1750*, (NewYork: Zone Books, 1998)

Merak, modern öncesi için pek makbul olmayan bir insan hasleti. Çünkü doğanın ya da komşunuzun, sizi pek de ilgilendirmeyen bir sırrı ile gereğinden fazla meşgul olmak ahlaki olmayan bir davranış biçimi.

Merakın cezalandırılması gerektiğini düşünün, önde gelen Hıristiyan bir otorite

**n.14** Ortaçağ alegorisi ile kastedilen konusunda bkz. Johan Huizinga, *Ortaçağın Günbatımı*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, (İstanbul: İmge Kitabevi Yayınlar, 1997), ss. 298-315

**n.15** Benjamin, didaktik ve açık anlam yerine içe dönük anlamı güçlendirdikleri için erken Rönesans amblematistlerine karşı, parçalı (fragmentary) ve dağınık oldukları için Barok amblematistlerini yeğlediğini sıkça vurgulamıştır. Bkz. Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, ss. 169, 175, 176, 186, 229, 230.

**n.16** Gisela Brinker-Gabler, *Image in Outline: Reading Lou Andreas-Salomé*, (London, New York: Continuum, 2012), s.53

**n.17** Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, s.161

Amblem resim ve yazıyı ya da sözü, alegorik bir tarzda, tanıdık olmayan bir yöntemle bir araya getirir. Bu sayede daha önce bilinmeyen, tanıdık olmayan, belki o zamana kadar varolmayan yabancı bir anlamın üremesini sağlar. Bu durum tanıdık anlamı, tanıdık yollarla üretmeyi benimsemiş olan sembol ve Ortaçağ alegorisi<sup>n.14</sup> ile tamamen zıtlık içindedir. Amblem farklı zaman aralıklarında ve farklı coğrafyalarda, farklı anlamlar taşımaktadır.<sup>f.6</sup> Örneğin Anglo-Amerikan geleneğinde amblem daha çok bir resim yazısı olarak değerlendirilmiş ve sembol ve Ortaçağ alegorisi ile eş anlamlı görülmüştür. İlk kullanım alanının resimli öğretici çocuk kitapları olması farklı anlamların üretilmesine de kapalılığını göstermektedir.<sup>n.15</sup> Ancak 16. ve 17. Yüzyıl Alman geleneği ambleme farklı bir boyut kazandırmış Ortaçağ alegorisinden Barok alegoriyi üretmiştir.<sup>n.16</sup> Bu farklılığı işaret edercesine Alman yazınında amblem farklı bir şekilde, daha çok *Sinnbild* olarak kullanılır. Özetle amblem alegoriyi bir yöntem olarak kullandığı için 19.yüzyıl pozitivismi bakımından dejenere, Benjamin için ise modern zamanlarda kullanmak üzere en uygun ifade aracıdır. Amblemin parçalı yapısı içinde aslında sembole de yer vardır ve sıkça kullanılır. Ancak sembol, üzerine kurulduğu bütünsellik ideali yanılığından ayrı düştüğü anda işlemeyen sistemdir. Barok amblematist, sembolleri bu farkındalık ile kullanır. Gösteren ve gösterilen arasındaki eksiksiz tekabüliyet ilişkisinden uzaklaşan alegorinin, sembolden farklılığını Benjamin, *Der Ursprung des Deutschen Trauerspiels*'de (The Origin of German Tragic Drama) Goethe'yi eleştirerek ortaya koyar. Çünkü Goethe'ye göre tümel içinden tikeli aramak ve tikel üzerinden tümeli görmek arasında büyük bir fark vardır ve ilki tikeli tümelin örneğine dönüştürerek alegorinin yükselmesine sebep olur. İkincisi ise tümele herhangi bir göndermede bulunmaksızın tikelin açığa çıkmasını sağlayarak şiirin hakiki doğasını ortaya çıkarır. Dolayısıyla pozitivismin yükselmekte olduğu 18. ve 19. yüzyıllarda Goethe'ye göre sembol özerk bir estetik rejimin doğması için çok önemlidir. Benjamin ise 20. Yüzyılın başında bunun tam tersinin geçerli olduğunu düşünür ve Goethe'yi "negatif, aposteriori bir alegori inşa etmek"<sup>n.17</sup> ile eleştirir. Benjamin'e göre barok alegori sembolün tersine, sembole biçilen bir özellik olarak bütünün sahte görüntüsüne<sup>f.7</sup> karşı koymak için çok önemli bir araçtır. Alegori dünyanın ihtişamlı görüntülerinin arkasındaki başka bir dünyayı ortaya çıkarır. Bu yüzden alegori 20.yüzyıl sanatı için de örnekse bir karaktere sahiptir. Benjamin *Trauerspiel*'de barok amblemi geniş çaplı olarak kuramsallaştırdıktan sonra yazdığı ve düzyazı parçalarının toplanmasından oluşan *Denkbilder*'de ise barok amblem tekniğini bir üretim yöntemi olarak kullanır.

**f.8 image (imge)** sözcüğünün Türkçeye çeviri problemi görsellik ile kurulu güçlü bağına rağmen Platon'un eidos ve idea kavramlarından başlayarak sözcüğün dayandığı derin felsefi gelenekten kaynaklanmaktadır. İmge Georges Didi- Huberman, Lambert Wiesing and Gottfried Boehm gibi çok az sayıdaki yazar tarafından uzun süre sadece görsellik ile ilişkisi bağlamında tartışılmıştır. Ancak artık daha geniş bir çerçevede tartışılmakta.

Bkz. Horst Bredekamp: Theorie des Bildakts – Über das Lebensrecht des Bildes, (Frankfurt/M., Suhrkamp 2011), David Freedberg: The Power of Images – Studies in the History and Theory of Response, (The University of Chicago Press, 1989)

W.J.T. Mitchell: What Do Pictures Want?, (The University of Chicago Press, 2005)

**n.18** Karoline Kirst, Walter Benjamin's Denkbilder: Emblematic Historiography of the Past, Monatshefte, Vol.86, No.4, 1994

**n.19** Albrecht Shöne, Emblematic und Drama in Zeitalter des Barock, (Müni: C.H.Beck, 1964)

**n.20** Shöne, Emblematic und Drama in Zeitalter des Barock, p.22

**n.21** Micheal Foucault, The Order of Things, (London, NewYork: Routledge, 2002), s.10

**n.22** Benjamin her ne kadar erken metinlerinde resim kullanmaktan uzak dursa da Das Passagen-Werk'te resim kullanmak konusunda karar aldığını, yazdığı bazı mektuplarda şöyle açık eder: Kitap en önemli resimli belgelerle süslenebilir. Benjamin'in "diyalektik imge

metodolojisinde görsel somutluğun önemi"ne Susan Buck Morss da dikkat çeker. Ancak bu somutlukla kasedilen imgenin dayandığı somutluktur. Yoksa imgenin resim yoluyla mı yoksa sözel yolla mı temsil edileceğinin Benjamin'in felsefi anlayışı açısından çok az önemi vardır. Hangi biçimi alırsa alsın bu tür imgeler, içinde bütün tarihsel nesnelere keşfetmemiz gereken somut küçük tikel anlardır. Susan Buck Morss, Görmenin Diyalektiği: Walter Benjamin ve Pasajlar projesi, (İstanbul: Metis Yayınları, 2010), s. 74-90. Benjamin'in imge kavrayışı konusunda bkz. Sigrid Weigel, Body-and image-space: Re-reading Benjamin, London, NewYork: Routledge, 2005, Alison Ross, Walter Benjamin's Concept of the Image, (London, NewYork: Routledge, 2014)

**n.23** Susan Buck Morss, Görmenin Diyalektiği: Walter Benjamin ve Pasajlar projesi, (İstanbul: Metis Yayınları, 2010), s.85

*Denkbilder* Benjamin'in Alman gazetelerinde yayınladığı kısa düzyazı parçalarından oluşan metinlerdir. Aslında o dönemde içinde Siegfried Kracauer, Ernst Bloch'un da içinde bulunduğu bir çok isim için kısa vecize türünde metinler yazmak çok yaygındır. Ancak Benjamin'in metinleri iç düzenleri bakımından farklılık gösterir. Denkbild anlatılama pratiğinin vücuda gelmiş halidir; konusu, gelişim bölümü ya da güzergahı yoktur. Benjamin'in oluşturduğu bu parçalı yapı üç birimden oluşur: Başlık, bir anlatı imgesi ve bunlarla bağdaşan bir fikir. Bu üç bileşenli yazma biçimi ve 'denkbild' terimi bu düzyazı parçalarını doğrudan barok amblematik tekniğine bağlamaktadır.<sup>n.18</sup> Albrecht Schöne<sup>n.19</sup> amblem için geliştirilen üçlü yapının -motto, pictura, subscriptio- erken işleme şeklinin; resim (pictura) tarafından oluşturulan gizem ya da bulmacanın söz (motto ve subscriptio) tarafından yorumlanarak netleşmesi şeklinde işlediğinin düşünüldüğünü ancak bu açıklamanın amblemin ürettiği anlam sözkonusu olduğunda çok kısıtlı kaldığını ifade eder. Ve amblemin bu üçlü bileşeninin her birinin; hem göstermek hem de yorumlamak olan, ikili bir işleyiş (doppelfunktion) taşıdığını savunarak amblemin alanının yayılmasını sağlar. Çünkü bu üç parçalı yapının ikili işlevi, amblemdeki resimde ve metinde temsil edildiği iddia edilenden her zaman daha fazlasını içermesinde temellenir. Resmin ve yazının genişlemesini sağlayan ise *res significans* yani anlamlandırmadır. Schöne "resmedilenin (Abilden) ve açıklamanın (Auslegen), temsilin (Darstellen) ve yorumun (Deuten) ikili işleyişini şöyle özetler; amblemin üç parçalı kurgusu, resmedilenin temsil edilenden daha fazlasını ifade ettiği varsayımına dayanır. Amblemdeki *res picta*, yani resmedilen şey, kendinden çok ötesine gönderme yapma gücü ile donanmıştır."<sup>n.20</sup> Metnin ve görselin sunduğu iki farklı mecra şüphesiz ne birinin yetersizliği ne de diğerinin gerekliliği üzerine kurulu. Tersine amblemdeki görsel ve sözel elemanlar ifadedeki temsil ve yorum kapasitesini birbirleri ile girdikleri ilişkide artırmaktalar. Foucault'nun söylediği gibi "dil ve resim birbirlerine indirgenemez niteliklerdir... dilin resimle olan bağlantısı bitimsiz bir ilişkidir."<sup>n.21</sup> Hatta bu mecralar çoğu zaman birbirlerinin yöntemlerini ödünç alırlar ve tek başlarına polysemik yapılar kurarlar. Örneğin Benjamin'in *Denkbilder* metinleri amblematik yöntemle oluşturulmuş olmasına rağmen, görsel içermez. Birçok batı dilinde 'imge'<sup>f.8</sup> (image) kavramı gözlemlenebilir olma niteliğinin ötesinde çok daha katmanlı bir anlamsal yapıya sahiptir. Benjamin'e göre imge yaşanmış deneyim ile düşünceyi birleştirme hamlesidir.<sup>n.22</sup> Bu yüzden hafıza ile doğrudan ilintilidir. Hatta buna anlamsal ikilikleri açmak anlamında doğayı tarihe dönüştürmek de der. Bu açıdan Benjamin için imge doğrudan öznenin tarihsel bilinci ile ilişkilidir. Fakat hafıza bir sistematik içinden öğrenilmiş bilgi toplamının akılda tutulması ya da başka bir deyişle ideal bir bütünselliğin sembolik

### f.9 Melancholia I (1514)



Melankoli, vücuttaki dört salgı ile eşleştiği düşünülen, dört mizaç türünden biridir. Salgılanan vücut sıvıları arasındaki dengesizlikten kaynaklandığı ya da özellikle kara safranın çok miktarda salgılanması sonucu ortaya çıktığı düşünülmüştür. İnsanın mizacını belirlemesinin ötesinde modern-öncesi dönem tıbbında hem mental bir düzensizlik sorunu hem de belirtileri fiziksel olarak gözlemlenebilen patolojik bir durum olarak görülmüştür. Bireyin doğmuş olduğu mevsim, astrolojik olarak etkisi altında kaldığı gezegenler yine melankolik halin ortaya çıkması konusunda etkili görülmüştür. Ancak Albrecht Dürer (1471-1528), bir hastalık ya da mizaç olarak işlenmiş bu duruma, getirdiği yeni yorum *Melancholia I* gravürünü düşünce tarihi için önemli bir yapıta dönüştürmüştür. Panofsky ve Saxl, klasik dönemde tüy gibi ahenkle göğe yükselen hakikate (güzele) karşın, taş gibi bir fiziksellik kazanmış olan meleği bir taraftan geometrinin tadına varmış, bir taraftan da bilgisi melankoliye teslim olmuş alim olarak değerlendirmişlerdir. Ve bu durumu henüz doğmakta olan modern öznenin sorunsalı olarak okumakla gravürü epistemolojik bir alana hapsedmişlerdir. Benjamin içinse *Melancholia I* gravürü bakışın eğitimine getirilen yeni bir politikadır.

Erwin Panofsky, Fritz Saxl, Raymond Klibansky, Saturn and Melancholy, (Lihtenstein: KrausRePrint, 1979)

Beatrice Hanssen, Portrait of Melancholy: Benjamin, Warburg, Panofsky, MLN, Vol.114, Say15, 1999, ss.991-1013

n.24 Benjamin, The Origin of German Tragic Drama, s.140 Ayrıca Wölfflin de bu gravürü benzer bir şekilde "dünyayı Alman tarzında görmek" olarak değerlendirmiştir. Heinrich Wölfflin, Albrecht Dürer, (Münih: F. Bruckmann A.G, 1908)

n.25 Beatrice Hanssen, Portrait of Melancholy: Benjamin, Warburg, Panofsky, MLN, Vol.114, Say15, 1999, ss.991-1013

n.26 Arnold Hauser, The Social History of Art: Renaissance, Mannerism, Baroque Vol.2, (London: Routledge, 1992) ss. 88-96

durağanlığı içinden değil, anlamlandırma pratiğinin alegorik üretkenliği içinden kurulabilir. Ancak bu üretkenlik içinden “imgenin kavrayışsal öğeleri ‘tek uyumlulaştırıcı perspektif’te kaynaşmaktan ziyade birbiriyle uzlaşmaz kalılar.”<sup>n.23</sup> Benjamin’in *Denkbilder* ve *Das Passagen-Werk* metinleri bu uzlaşmazlığı yeniden yeniden üretmek üzerine kuruludur.

Benjamin, Dürer’in *Melancholia I*<sup>f.9</sup> gravürünü İtalyan Rönesansı kavrayışıyla zıtlık içinde, bütünüyle farklı bir yaklaşımla “birçok açıdan baroğun öngörülmesi”<sup>n.24</sup> olarak okur. Meleğin çevresinde saçılmış, dağınık duran günlük yaşam alet edavatı, pratik kullanımlarından soyunmuş halde birer tefekkür nesnesi olarak durmaktadırlar. Melankoliğin bakışında nesnelere değerini kaybetmiş ve gizemli birer sembole dönüşmüşlerdir. Melankolik gözlemci seyre dalmışken onların yeniden kodlanması ve okunaklı hale gelmesi gerekmektedir.Çoğunlukla Freudcu anlamda bir kayba duyulan özlem olarak okunan bu hali Benjamin, dünyayı bitimsizce özdüşünümsel bir şekilde kavramak olarak görmektedir. Sembol estetiğinin kurduğu bütünselliğe entegre olmak anlamında, alegorinin dilsel düzlemde reddettiğini, melankolik varoluşsal düzlemde reddedmektedir. Bu da onu, Benjamin’in imge felsefesi bakımından “koleksiyonerin canlı örneği”ne<sup>n.25</sup> dönüştürür.

### **Barok Figürün Ekonomisi: İmgelem**

Modern anlamın üretilme tarzına ilişkin her türlü sorunsallaştırmanın çok uzun bir geçmişi var. 15. yüzyıldan beri üretilen fikirlerin, yürütülen tartışmaların tamamının bu konu ile ilgili olduğu söylenebilir. Dönemselleştirici tarihyazımının dayandığı doğrusal tarih anlatısının ve idealizasyonların tartışma götürür tarafını bir süreliğine görmezden gelerek, bu sayede üretilmiş yaftaları anahtar sözcükler olarak kullanacak olursak, Arnold Hauser ile başlayan, Manyerizm ve Barok üsluplarının kendi aralarındaki farkı ya da Rönesans’a olan mesafelerini koyma çabası en geniş anlamıyla; modern mekanın, formun ve ‘bir fikrim var’ diyebilmenin ölçütlerinin oluşturulması çabasıydı aynı zamanda. Sanatın toplumsal açıdan tarihini yazan sanat tarihçisi olarak Hauser, bahsedilen farkı Manyerizm ile başlayan Barok ile devam eden süreci, Wölfflin gibi Rönesans’ın simgelediği klasisist gelenekten kopuş olarak okumakta. Klasik karşıtı tutum olarak gördüğü Manyerizm ve Barok ikilisinden ilki Hauser’e göre aristokrat, kültürlü sınıfların estetiği olup, evrensel karaktere sahip iken, ikincisi popüler, duygusal ve yerel nitelikler taşımaktadır.<sup>n.26</sup>



**n.27** Giulio C. Argan, *The Baroque Age*,  
(Cenevre: Rizzoli International  
Publications, 1989), ss. 10-14

**n.28** Argan, *The Baroque Age*, s. 11

**n.29** Argan, *The Baroque Age*, s.13

**n.30** Martin Jay, *Scopic Regimes of  
Modernity*, içinde: *Vision and  
visuality*, ed. Hal Foster, (Seattle: Bay  
Press, 1988),  
ss. 3-33

Başka bir açıdan bu dönemler formu kavramsallaştırma yöntemleri ile birbirlerini tamamlamaktalar. Manyerizm, Giulio C. Argan'ın deyimi ile son "form uygarlığı" olan Rönesans'ın sonrasında, ortaya "form krizi"nin yaşandığı bir dönem olarak çıkmış ve 17.yüzyıl, modern uygarlığımızın ta kendisi olan "imge uygarlığı"nın başlangıcını oluşturmuştur.<sup>n.27</sup> Manyerizm klasisit geleneğin form vokabülerine dayanır, bu açıdan Klasisizmin havarisi olarak görülmüştür. Ancak ilkesi; klasik formları değil takip etmek, bitimsizce bozmaktır ve bu sayede klasik gelenekle tersinir bir ilişki kurarak onu tamamlar. Kelimenin anlamından da çıkarsanabileceği gibi kendinden önceki üsluplar içinden bir vizyon oluşturma amacı taşır. Üslup ise bir formasyon problemi olarak formu tartışır. Formu de-forme ederek de olsa bir sorunsala dönüştürür. Manyerizm'in yarattığı form krizine, formun çözülüşünden önce, 16.yüzyılın sonunda formalizmin aşırı bir yorumu eşlik eder. Bu şaşırtıcı süreci Argan "kurallar tarafından engellenen formun; akılcı yapısını, entelektüel ya da öğrenilmiş içeriğini ve gösterme gücünü kaybetmesi"<sup>n.28</sup> olarak yorumlar. Hakikatin varlığını açık etme özelliğinden, eksiksiz olarak yerine geçme rejimi olarak temsil kabiliyetinden vazgeçen form, hayatına basit bir imge olarak devam edecek bir özelliğe kavuşur.

Manyerizmin formu sistematik olarak çarpıtmasına bir tepki olarak ortaya çıktığı düşünülen Barok estetiğin amacı, şüphesiz forma evrensel ve kesin değerini iade etmek değildir. Onun ilgi alanı imgedir, açıkca imgenin özerk ve kendisine ait olan değerini açığa çıkarmaktır. Bütün özelliği kendi eksikliğinin altını çizmek olan imge, hakikatin inşai niteliği üzerinden formun sürekli yenilenebilen, değişen karakterini olağanlaştırır. Form ya da kendini form içinden hakikat olarak sunan her türlü yapı, bu sayede barok üretim tarzlarının tartışma konusu olmaktan çıkar.<sup>n.29</sup> Dünyayı sürekli sallanan bir kameranın vizöründen algılayan göz için yeni bir bakış tarzından bahsetmenin zamanı gelmiştir artık. Rönesans, matbaa ve Bilimsel Devrim gibi etkenler, modernite için geçerli olan ve görsellik üzerine kurulu bir kavrayışın gelişmesine sebep olmuş, modern Batı kültürünü göz-merkezli (ocularcentric) kılmıştır. Ancak bu genelleme içinden iki farklı yaklaşım kolaylıkla ayırt edilmekte: Bir tarafta sürekli sallanan kameraya bir kaide arayışı varken, diğer tarafta bu sallantının sebep olduğu baş dönmesinin ve özdüşünümselliğin oluşturduğu sonsuz bir açıklık arayışı bulunmakta.

Martin Jay görsel algının çeşitliliğini, çok sayıda, birleşik olmayan ve birbirleriyle rekabet halindeki gözlem rejimleri (scopic regimes) olarak görmektedir.<sup>n.30</sup> Aralarında değişen



## f.10 Quadratura



16.yüzyıl sonlarında kubbelerde ve saraylarda büyük duvar resimleri yaygınlık kazanır. Barok dönemde bu fresklerin, trompe l'oeil ya da perspektif gibi çeşitli ilüzyon teknikleri ile mekana algısal farklılıklar katma, mimari simülasyonlar üretme yöntemi ile resmedilmesine *quadratura* adı verilir. Uygulamanın, yüzeylerin dörtgenlere ayrılması ile yapılmasından dolayı bu ismi alır. Öncelikle Bolonya ve Roma'da, daha sonra Kuzey İtalya'nın Lombardy ve Veneto bölgeleri başta olmak üzere, büyük bölümünde rağbet görür. Quadratura'nın en bilinen örneklerinden biri Andrea Pozzo'nun (1642-1709) Aziz Ignazio Kilisesi'nde bulunan Aziz Ignazio'nun Göğe Yükselişi (1691-1694) freskidir. Sonsuza açılan bir gökyüzü altında olma hissi veren bu duvar resmi, olduğundan üç kat daha yüksek görünmektedir. Kilise'nin yer kaplamasında en ideal görüntünün yakalanması için, durulması gereken yer işaretlenmiştir. Quadratura tekniğinin, bu fresk sonrası Pozzo'nun Latince olarak kaleme aldığı *Tractatus Perspectivae Pictorum et Architectorum* kitabı ile yaygınlık kazandığı düşünülmektedir. Pozzo bu kitapta anamorfosis tekniğini geliştiren çizim papazı ve matematikçi Nicéron'dan da bahsetmektedir.

Götz Pochat, "Aesthetic Illusion and the Breaking of Illusion in Painting", (ed). Werner Wolf Walter Bernhart and Andreas Mahler, *Immersion and Distance Aesthetic Illusion in Literature and Other Media*, (Amsterdam-New York: Rodopi. 2013)ss. 250-252

## f.11 Barok Perspektif

"...özne artık alta-yatan (sub-jet) değil, Whitehead'in deyişiyle "üstte-yatan"dır (superjet). Nesne objektel haline gelirken özne de üstte-yatana dönüşür. Değişmeyle görüş noktası arasında zorunlu bir ilişki vardır: yalnızca görüş noktalarının çeşitliği nedeniyle değil (ki böyle bir çeşitlilik olduğunu da göreceğiz), bundan da önce, her görüş notasının bir değişimin görüş noktası olması nedeniyle. Görüş noktası özneye göre değişmez en azından ilk olarak değişmez; tersine görüş noktası, olası bir öznenin bir değişmeyi (metamorfoz) ya da bir şey=X'1 (anamorfoz) kavramasının koşuludur. Leibniz'de, ayrıca Nietzsche'de, William ve Henry James'te, Whitehead'de perspektivizm bir göreceliktir, ama sanıldığı gibi bir görecelik değil. Bu görecelik, hakikatin özneye göre değişmesi değil, bir değişimin hakikatinin özneye belirmesinin koşuludur. Barok perspektif düşüncesi budur."

Gilles Deleuze, *Kıvrım*, (İstanbul: Başlam Yayıncılık, 2007) s.31-32

n.31 Martin Jay bahsedilen iki rejimin yine de bir noktada ortaklık kurduğunun altını çizer.O da mal fetişizmi ile Hollanda Sanatı'nın maddesel yüzeylerine biçilen fiyatın en az kapitalizmin mübadele ilkeleri ile perspektifin soyut ilişkisel mekanı arasındaki koşutluk kadar piyasa ekonomisinin karakteristiklerinden birini oluşturmasıdır.

n.32 Christine Buci-Glucksmann, *Baroque Reason: The Aesthetics of Modernity*, (London: Sage Publications, 1994)

n.33 Maravall, Buci-Glucksmann'ın olumladığı barok aklın, baroğun Reform Karşısı hareketlerin estetiğine dönüşmesinde etkili oluşunu ileri sürerek, barok görüntünün ürettiği; birbirlerine bağlı seri fantezilerin, ona tabii olanları parmağında oynatma tehlikesine karamsarca dikket çeker. Jose Antonio Maravall, *Culture of the Baroque: Analysis of a Historical Structure*, trans. Terry Cochran, (Minneapolis; University of Minnesota Press, 1986)

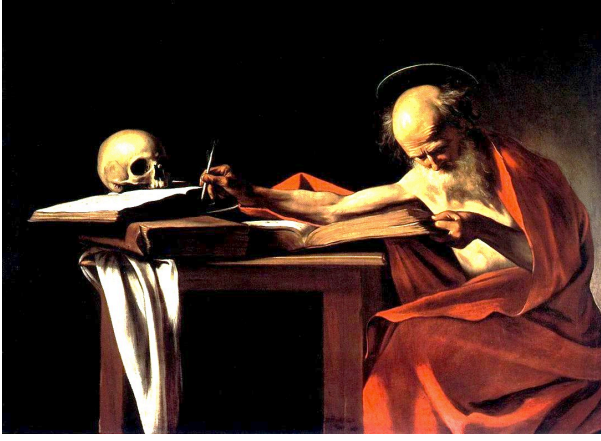
n.34 Gilles Deleuze, *The Fold: Leibniz and The Baroque*, (London, New York: Continuum, 1993), s.36

n.35 Theodor Adorno, *Aesthetic Theory*, (London: Athlone Press, 1997)

hierarchyler bulunan görsel altkültürleri Jay üçe ayırır ve ilkini Kartezyen Perspektifçilik olarak isimlendirir. Bu durum öznenin tek gözlü; mekanın geometrik olarak izotropik, soyut ve tekbiçimli, nesnenin ise ışık ve gölge ile katı bir şekilde çerçevelendiği bir dünya resmi sunar. İkincisi Alçak Ülkeler'de ortaya çıkan, zamanla Kuzey Rönesans'ı olarak da anılacak olan ve İtalyan Rönesans perspektifinden tamamen ayrılan bir görsel kültürdür. Bu kültür bir tür betimleme sanatıdır. Bu yüzden birkaç büyük şey değil çokça küçük şey önemsenir. Işık, nesnelere çerçevelemek yerine onlardan yansır. Nesnelere yüzeyi, rengi ve dokusu, okunaklı bir mekanda buldukları koordinatlardan çok daha dikkat çekicidir. En önemlisi; izleyicinin de mekandaki pozisyonu, en az nesneninki kadar önemsizdir. Dolayısıyla özne, gözü üzerinden tanımlanmaya çalışılmaz. Özne ve nesne arasındaki sınır, nesnelere cisimsel ve mekansal sınırları kadar önemsizdir. Özne, nesne, mekan bir anlamda; yüzey, doku ve ışık ile karşılık oluşturur.<sup>n31</sup> Jay son modelin, en iyi şekilde barok terimi ile anlatılabileceğini belirtir. Ona göre barok, Kartezyen perspektifçiliğin hegemonik görseelliğine karşı büyümlü, yönsüz ve esrik bir imgenin peşinde güçlü bir alternatiftir. Buci-Glucksmann<sup>n32</sup> bu karşıtlığı baroğun arkasında gördüğü bir akıl yürütme tarzı ile güçlendirir.<sup>n33</sup> Ona göre "barok akıl" aynı zamanda modern estetiğin de arkasındaki bilinçtir. Barok akıl sahip olduğu öz bilinç ile yüzey ve derinlik karşıtlığını vurgularken,<sup>f10</sup> görsel mekânın çoğulluğunu tutarlı tek bir öze indirgemekten kaçınır. Modernite estetiğinin biricik üslupsal karşılıksızlığı buradan kaynaklanır.

Barok bakışı dünyadaki çoğulluğa ilişkin bir perspektivizm<sup>f11</sup> olarak tanımladığımızda<sup>n34</sup>, o çoğulluğu görünür kılmak için her tür araç ya da mecra ayırılmaksızın kullanılabilir hale gelir. Lakin bu genellemenin dışında, baroğun ürettiği sapkın bakış çoğunlukla tanımlanabilir kılınmak için yöntemleştirilir ve bu uğurda bir çok gözlem aracı (scopic device) "barokluk" üretimi için steryotipik yöntemlere dönüşür. Özellikle resimde ve mimaride, görsel anlamda algısal yanıltmacaları barok etki oluşturmak yolunda bir tür formül olarak görmek yangınlaştır. Aslında süregiden bir grup tartışmaya bakıldığında estetik ilüzyonun tanımlanması zannedildiğinden daha zor görünüyor. Örneğin Theodor Adorno *Asthetische Theorie*'de<sup>n35</sup> Hegel'in en derin metafizik dürtülerini içinde taşıyarak, hakikat ilüzyon karşıtlığı üzerinden bütün modern sanatı estetik ilüzyonun alanına dahil eder. Çünkü Adorno modern sanatın ifade ettiği hakikatin bütüyle toplumsal, politik ve tarihsel hakikat olduğuna inanır ve bütünlüğünü kaybetmiş modern sanatın hakikati, sadece toplumsal olarak gerekli olduğu için bir yanılsamadan, yani ilüzyondan ibarettir. Bu

### f.12 Chiaroscuro



*Caravaggio, St. Jerome, 1605-1606*

chiaro (ışık, açık) -scuro (karanlık, belirsiz) Aydınlık ve karanlık arasında kurulan güçlü zıtlığın sanatsal bir ifade şekli olarak kullanılmasına verilen isimdir. Bu zıtlık noktasal olmaktan çok bütün kompozisyonu biçimlendiren bir etkidir. Üç boyutlu nesnelerin ve figürlerin temsillerinde, hacimsellik hissini güçlendirilmesi pratiği için kullanılan teknik bir terimdir. 16.yüzyıl boyunca ve sonrasında resim, mimarlık ve heykel sanatlarında sıkça kullanılan bir tekniktir. 16. yüzyıl öncesi sakin ve durgun bir hali tasvir etmek için kullanılırken Barok dönem ile birlikte dramatik etkinin vurgulanmasında kullanılmıştır. Karanlıkta kalan öznenin kaynağı görülmeyen bir ışık hüzmeleri ile aydınlatılması dini içerikli resimlerdeki tipik kullanım biçimlerinden biridir. Doğal olmayan ve birden fazla kaynaktan gelen ışığın karanlıkla oluşturduğu zıtlık etkisi hacimsellik ilüzyonu yaratmak için kullanılır. Hacimselliğin abartılması teatrallik ve duygusal enerjinin vurgulanması için elverişlidir.

### f.13 Trompe l'oeil

Fransızca bir sözcük olup sözlük anlamı 'göz aldatisi'dir. Şeylerin gerçek nesnelere gibi görünmesini sağlayacak bir resmetme yöntemidir. Kimi zaman 'quadratura' ve duvar fresklerinde 'zorlanmış perspektif' ile mekanın olduğundan daha geniş olarak algılanması ya da bir şeyin gerçekten o anda o mekanda bulunduğu yanılgısını oluşturmak için kullanılır. Bir diğer kullanım biçimi ise temsilin içinde kurulduğu gerçeklik anlatısını dışına taşıyan yeni bir gerçeklik anlatısı kurmaktır. İkinci tür 17.yüzyıl ve sonrasında Flaman ressamlar tarafından çokça kullanılmıştır.

### f.14 Sindone Şapeli, Guarino Guarini, 1668-1694, Torino



**n.36** Werner Wolf Walter Bernhart and Andreas Mahler, (ed) Immersion and Distance Aesthetic Illusion in Literature and Other Media, (Amsterdam-New York: Rodopi. 2013), s.2-63

**n.37** Cristina Degli-Esposti, Sally Potter's "Orlando" and the Neo-Baroque Scopic Regime, Cinema Journal, Vol. 36, No. 1 (Autumn, 1996), pp. 75-93

**n.38** Gilles Deleuze, Kıvrım, (İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2007)

bakışta ilüzyon, olduğu baştan kabul edilen hakikat ile girdiği ilişkide temellendirilmeye çalışılmaktadır. İlüzyonun hakikat ile karşıtlık içinde tanımlanması ilüzyonu hakikat yolunda araştırmaktadır. Yani dışarda bizi bekleyen hakikate ulaşmada yardımcı olacak muhtelif araçlardan biri olarak ilüzyon “hakiki anlama” nazaran ikincil nitelikte bir karaktere sahiptir. En ılımlı haliyle hakikate başka bir açıdan bakmayı sağlayacak zevkli bir oyundur<sup>f.12</sup>. En nihayetinde başka bir açıdan bile bakılsa, ilüzyon, hakikatin aslolan olduğuna dair bir inanç tazelemesidir. Bütün anlamını hakikatin inşai niteliğinden alan barok vizyon için ise bu anlayışın pek de yardımcı olmayacağı açık.

Barok ilüzyonu sorunsallaştırmaya yardımcı olacak başka bir tanımlama, karmaşık da olsa Werner Wolf'tan<sup>n.36</sup> gelmekte. Wolf'a göre “estetik ilüzyon, imgelemin harekete geçirilmesidir.” Wolf bu tanımda öncelikle imgelem ile zihinsel resim arasında bir farktan bahseder. Her türlü estetik uyarının zihinde bir resim oluşturabileceğini, ancak imgelemin oluşumunun farklı koşullarda gerçekleştiğini söyler. İlüzyonist işler herhangi bir hayali dünyanın harekete geçmesini tetiklemenin çok ötesinde, o işte sözkonusu edilen nesne (artifact) tarafından temsil edilen belirli bir dünya ile değil özdeş, ancak benzerlik içindeki bir dünyayı tetikler. Bu yüzden “zihinsel resimler” temsili karakterinde benzerlik niteliği yüksek olan işlerde çizilebilir. Diğerinde ise benzerlik düştükçe alımlayıcıdaki savrulma mikratı da artar. Bu yüzden estetik ilüzyon Wolf'a göre “kademeli bir fenomendir”. İçinde bulunulan edimsel (actual) dünyaya, muhtemel başka dünyaların varlığını sunabildikçe etkide bulunur. Bu yüzden bütünüyle temsilin alanına dahil olduğu gibi, onu yeniden düşünmek için de önemli bir unsurdur.

Cristina Degli-Esposti<sup>n.37</sup> de Martin Jay ile benzerlik içinde, temsil araçları tanımlamasını kullanmak yerine “gözlem araçları” (scopic device) ifadesini kullanmayı tercih eder ve bitimsizce sıraladığı araçlar, Gilles Deleuze'nin “sonsuz işlem”in<sup>n.38</sup> mucidi saydığı baroğun kavramı olan kıvrımdır, sonsuza dek nasıl sürdürülebileceğinin ispatı gibidir. Bahsi geçen gözlem araçları şöyle sıralanmaktadır: Şımarıklık, tekrar, parodi, Menippean satir, karnavalesk, metamorfoz, metaleps, metinler-arasılık, ansiklopedi, kataloglama, aynalama, trompe l'oeil,<sup>f.13</sup> labirent, sahneleme, çarpıtma, zıtlık, dengesizlik, bozukluk, kaos, detay, fragman...

Bunca kolay ele gelmez gözlem aracını, imgelemi tetiklemek için kullanmasına rağmen 17.yüzyıl barok pratiklerin gerisinde gözle görülür bir ölçülebilirlik vardır.<sup>f.14</sup> Bu durum bir taraftan dünyanın bütün karmaşıklığına rağmen bilinmezlik niteliğinin daha fazla

### f.15 Palazzo Spada, Borromini koridoru



Palazzo Spada 1540 yılında Kardinal Girolamo Capodiferro tarafından yaptırılmış olup, 1632 yılında Kardinal Spada tarafından satın alınarak el değiştirmiştir. Kardinal sarayın kendisine göre uygunlaştırılması için Francesco Borromini'yi görevlendirmiştir. Borromini'nin çok sayıda yaptığı ekten biri olan kolonadlı koridor, mekansal ilüzyon konusunda en ilgi

çekici örneklerden birini oluşturur. 8 m' den daha uzun olmayan koridor 'zorlanmış perspektif' tekniği ile gerçek uzunluğunun yaklaşık 4 katı uzunluğunda görünmektedir. Koridorun sonundaki avluda bulunan ve gerçek uzunluğu 60cm olan heykelin, ortalama insan boy ve oranlarında olduğu yanılgısı yaratılır bu sayede. Koridorun derinliklerine doğru boyları kısalan kolonlar ve kolonların tavan yüzeyindeki aralıklarından alınan ışık ile bu mekansal oyuna ulaşılmıştır. Borromini koridordaki bu yanıltmaca için matematikçiler ile çalışmıştır.

### f.16 Anamorfosis



Hans Holbein, the Ambassadors, 1533  
Ancak alışılmadık bir noktadan bakılarak ya da özel bir alet kullanarak görülebilen, çarpıtılmış perspektif ya da projeksiyon. Bir resmin tam karşısından ya da hemen önünden bakılarak algılanması beklenirken, anamorfosisin 'oblique' türünde resme

beklenmedik bir açıdan ya da çok uzak bir noktadan bakılması gerekmektedir. Günümüzde yol düzenlemelerinde, yere çizilen trafik işaretlerinin sürücünün baktığı açıdan görülebilmesi için kullanılmaktadır. Diğer türü olan 'catoptric' ise resmin, biçimi bozuk (silindirik, konik, piramidal) bir ayna yüzeyine yansıtılarak görülebildiği durumdur. Oblique tür için en bilinen örnek Hans Holbein the Younger'ın, The Ambassadors (1533) tablosudur. Resimde ressamın iki arkadaşı (Jean de Dinteville and Georges de Selves),

birçok bilim ve müzik aleti, bir göksel ve bir yersel küre ve çeşitli nesnelere bulunmakta. Resim merkezinde, ön planda tam olarak seçilemeyen çapraz konumlanmış yassı yuvarlak biçim, resme sağ taraftan 27° lik açı ile bakıldığında kafatası olarak belirmekte. İlk olarak izleyicilerin çok dar bir açıdan resmi görebilmelerini sağlamak için, geniş olmayan bir merdivenin duvarına asıldığı bilinmektedir. Resimde ifade edilen ve birçok göndermesi olan rakamsal bilgi gibi, kafatasının farkedilmesi için resme hangi açıdan bakılması gerektiği de güneş saati ve kürelerden anlaşılabilir.

Götz Pochat, "Aesthetic Illusion and the Breaking of Illusion in Painting", Werner Wolf Walter Bernhart and Andreas Mahler, Immersion and Distance Aesthetic Illusion in Literature and Other Media, (Amsterdam-New York: Rodopi. 2013)ss. 252-253

n.39 George L. Hersey, Architecture and Geometry in the Age of Baroque, (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2000), s.135

n.40 Siglind Bruhn, Voicing the Ineffable: Musical Representations of Religious Experience, (New York: Pendragon Press, 2002)

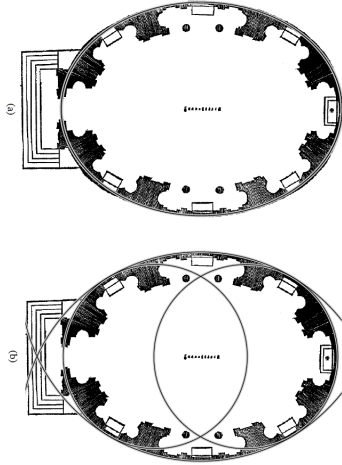
kabul görmemesinden, bir taraftan da o karmaşıklığı okuma denemeleri sayesinde keşfedilen araçlardan kaynaklanmakta.<sup>f.15</sup> Rönesans matematiği bir perspektif geometrisine dayanmaktadır. Üç boyutlu dünyanın, iki boyutlu kanvas üzerine aktarılması meselesi temel tartışma konusudur. Üçüncü ve dördüncü dereceden denklemlerin çözülmesi de bir diğer önemli kazançtır. Geometrinin matematikleştirilmesi anlamına gelen, analitik geometrinin gelişmesi ise 17. yüzyılın ilk yarısının sonlarında gerçekleşir.

Barok yapıtlarda duygusal derinlik ve kesinlik gibi iki uyumsuzluğun yanyana gelebilmesi müzik, resim ve mimarlıkta büyük ölçüde geometrinin kazandığı analitik boyutla ilişkilendirilir. George L. Hersey'e<sup>n.39</sup> göre bir Rönesans mimarına göre eğri bükü olduğu için "açıklanamaz"(ineffable) görülen formlar dışında kalanlar, bütün düzgün geometrik cisimleri içeren ilahi düzenin akılcı şekilleridir. Açıklanamazlık ise Tanrı'nın 9. ismi olarak kalmalıdır.<sup>n.40</sup> Açıklanamazlık ilkesi 17.yüzyıl ile edinilen araçlar sayesinde sanatçılar için gösteri yapma vesilesine dönüşür.<sup>f.16</sup> Açıklanabilir / Açıklanamaz Şekiller (Effable/Ineffable Shapes) ayrımı büyük ölçüde kalkülüs sayesinde aşılr. Kabaca eğrilerin eğiklikleri ve eğikliklerin değişimi ile eğriler arası ve dışında kalan alanların hesaplanması, kalkülüsün alanını tarif eder. Bu bilgi ovalerin, elipslerin, parabolaların ve hiperbollerin kullanımı ile "açıklanamaz" bir form dağarcığının yaygınlaşması anlamına gelmektedir.

En "mükemmel" barokluk klişesi olan S ve C kıvrımlarının, yukarda özetlenen eğrilik matematiğinden çıkarsandığı fikrinden kuşkulanan için, yeterli miktarda sebep bulunmakta. Ve bunun başında; mükemmel olmayan inci anlamına gelen "barocco" sözcüğünün "rasyonel eğrilikler" içinden açıklanamayacağına ilişkin metaforik, bir sebep de bulunmamakta. Kaldı ki sonradan akrabalıkları tesis edilmiş olan Barok üslup ile S ve C kıvrımları arasındaki ilişki, bir açıdan anakronistik, bir açıdan da baroğun klasikleştirilmesi çalışması gibi görünmekte. Sözü geçen kuşkunun içinde barok bir eğrinin üretilme pratiğindeki standart oluşturucu mekanizmaların hem kuramsal hem de uygulamada olmaması yatmakta.

Elips açıklanamaz şekillerin sembolü olmasına rağmen, aynı zamanda da en açıklanabilir olanı. Francesco Borromini (1599-1667) ise özellikle San Carlo alle Quattro Fontane ile, kendi adı ile anılmasına seb olacak kadar -Borromini elipsi- elipsi etkileyici bir şekilde kullanmış önde gelen mimarlardan biridir. Öyle ki çoğu mimarlık tarihçisi Barok

f.17 Serlio ovali

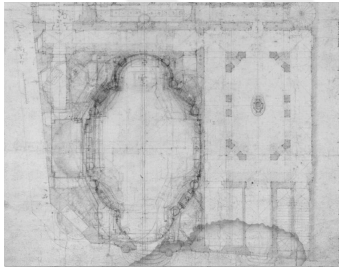


f.18 Palladio ovali

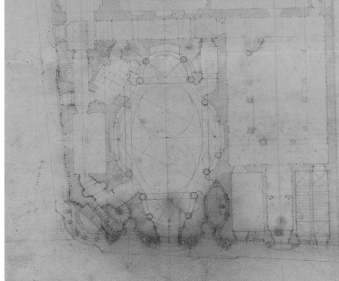


f.19 San Carlino

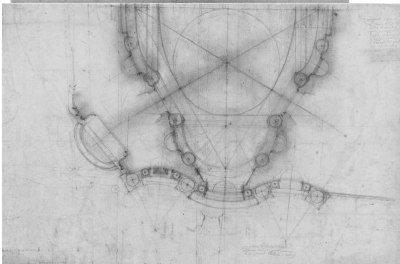
Francesco Borromini, San Carlo alle Quattro Fontane plani, Roma,  
(Albertina Müzesi, Viyana)



1634



erken 1660'lar



n.41 Hersey, Architecture and Geometry,  
s.136-139

n.42 Micheal Hill, Practical and  
Symbolic Geometry in Borromini's San  
Carlo alle Quattro Fontane, Journal of  
the Society of Architectural Historians  
72, no. 4 (December 2013), ss.555-583

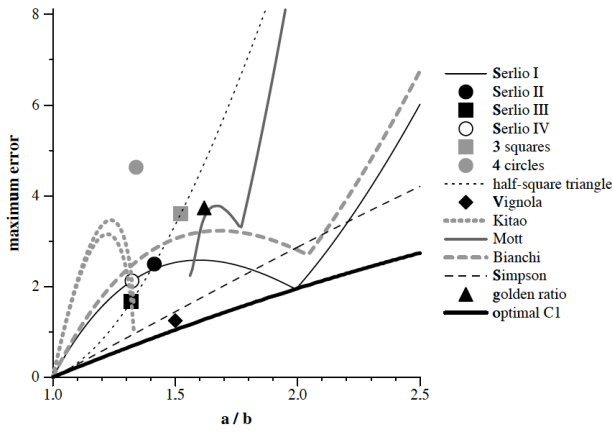
mimarlığı Borromini ve bahsi geçen yapı ile başlatır. Kaldı ki elips sadece bir mimarlık problemi de olmayıp, Kepler'in ve Galileo'nun yeni biliminin ruhuna biçim verme çabasıdır. Çok merkezli bir dünyanın dışı vurumudur.

Borromini'nin San Carlino kilisesinde kullandığı elipsleri nasıl çizmiş ve inşa etmiş olabileceği, aynı dönemde yapılmış birçok yapıda kullanılmış eliptik formlar için de geçerli olduğu gibi, büyük bir tartışma konusudur. Çünkü bu dönemde kesintisiz bir şekilde parabolik, hiperbolik ve eliptik eğrilerin çizilmesini kolaylaştıran ve Jacques-François Blondel' in (1705-1774) detaylı bir şekilde anlattığı çizim aletleri henüz kullanılmamaktadır. George L. Hersey, Borromini'nin<sup>n41</sup> San Carlino'ya ait plan çizimlerinin, basılan son versiyonuna dayanarak, elips addedilen formun aslında bir oval olduğuna dikkat çeker. Hersey, bazı noktalarda ortaya çıkan şişkinliklerden arındırılan şeklin bu sayede elipse benzetildiğini, plandaki kılavuz çizgilerden çıkarsar ve bu dönemde sanatçıların Blondel'in pantografına ihtiyaç duymaksızın elips görünümlü ovaler çizdiklerini söyler. Oval çizim yöntemi Sebastiano Serlio'nun (1475-1554) sistemine dayanmaktadır ve Serlio ovali<sup>f.17</sup> olarak bilinmektedir. Bilindiği gibi her elips bir ovaldir, ancak oval elips gibi formülü olan tanımlı bir geometrik figür değildir. Daha çok kelimenin kökeninin de kendini ima ettiği gibi "yumurta benzeri" bir şekildir. Yumurta benzeri olmak kadar gevşek bir tanım, ovalin birçok farklı forma evrilebilme kabiliyeti kazanmasını sağlar. Mimarlığın form tarihinde farklı tamlayanlar ile oluşan çokca oval vardır. Palladio ovali<sup>f.18</sup>, Serlio ovali gibi.

Kilisenin erken çizimlerini de gözönünde bulunduran bir başka okumayı Micheal Hill<sup>n42</sup> yapmakta. Hill 1634'ten başlayıp 1660'lara kadar yapılmış plan<sup>f.19</sup> çizimlerindeki tutarsızlıkların gerekçelerini çözümlenmeye çalışır. Yan şapellerin eğriliklerine gönderme yaparak plan formunun, yarıçapı aynı olan iki dairenin kesiştiği alanın biçimi olan, *biangolo* olabileceği sonucuna varır. Sözü geçen aralıkta yapılan çizimlerdeki yönetsel tutarsızlığa, döneminde Borromini'nin önemli rakiplerinden biri olan Bernini de dikkat çeker ve yapının nasıl bir keyfilik içinde belirlenmiş olduğunu-muhtemel bir kıskançlık içinde- ispatlamaya çalışır. Borromini 1660'larda kilise kompleksinin manastır bölümünün çizimlerini yayınlamaya karar verir. Bu kararlar, uzun süre ertelenmiş olan geometrik tutarlılık Borromini için sorun olarak görülmüş ve telafi edilmeye çalışılmış. Hatta bu çabanın yanında Hill bazı düşünsel araçların ilk çizimlerin üzerinden geçen yaklaşık otuz yıl sonra ancak olgunlaşarak kullanılabilirlik kazanmış olabileceğini iddia eder.



## f.20 Elips olmaya en çok yakınsayan ovaler grafiği



Paul L. Rosin, On Serlio's Constructions of Ovals, The Mathematical Intelligencer, December 2001, Volume 23, Issue 1, pp 58-69

## f.21 Kıvrım

“Barok, sonsuz yapıtı ya da sonsuz işlemi icat eder. Sorun, bir kıvrımın nasıl sonlandırılacağı değil, nasıl sürdürüleceği, nasıl sınırı aşmasının sağlanacağı, nasıl sonsuza taşınacağıdır. Çünkü kıvrım, bütün maddeleri, farklı ölçeklere, hızlara ve vektörlere göre etkileyerek onları ifade maddelerine dönüştürmekle kaalmaz (dağlar ve sular, kağıtlar, kumaşlar, canlı dokular, beyin), Biçim’i belirler, Biçim’in görünmesini sağlar, onu bir ifade biçimine, Gestaltung’a dönüştürür, oluşturucu öge ya da sonsuz bükülme çizgisi, tek değişkenli eğri.”

Gilles Deleuze, Kıvrım, s.55-56

## f.22 Capriccio

“İmgesel ve analog gerçeklik yaratan görsel bir icattır. Mevcut yapıları ve yerleri hayali olanlarla yanyana getirir, onların tanımlı yerlerini ve içinde oldukları grupların düzenlerini değiştirerek benzersiz vizyon önerilerinde bulunur. Capriccio’ları



Rialto Köprüsü öneri projesine ilişitirilmesi, 1740

Lucien Steil, The Architectural Capriccio: Memory, Fantasy and Invention, (Surrey: Ashgate 2014)

n.43 Gilles Deleuze, Leibniz Üzerine Beş Ders, çev. Ulus Baker, (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2007), s.46-77

n.44 Bernard Cache, Earth Moves, The Furnishing of Territories, ed. M. Speaks, çev. A. Bayman, (Cambridge: MIT Press, 1995) s. 3

n.45 Sorunlu bir ayırım olan içerik-biçim ayrışması estetikte Barok dönemin icadı olarak görülür. 19.yüzyıl ise bu ayrışmanın kuramsal düzlemde tanımı yapılarak sınırının netleştiği bir dönemdir. Özellikle 1840’larda Bötticher’in ortaya koyduğu Kernform-Kunstform ayrımı mimarlık kuramında bu ayrışmanın somutlaşmış halidir. Modern mimarlık bu ikiliyi çok önemseyecektir, çünkü yakında sadece “gerekli olan”ı ve “gerekli olmayan”ı ifade edecek olan indirgenmiş yeni formülasyonlar için de çıkış noktası olacaktır. Bir yapının özü sayılandan geri kalan olarak kabuk zamanla kurtulması gereken süslemeye indirgenecektir. Halbuki kuramın özü neredeyse biçimden bütünüyle kurtulmayı önerir, bu öneri mimarlıktan kurtulma arayışı ile kimi zaman eşitlenmiştir. bkz. Mehtap Serim, Modern Mimarlık’ın Temellendirilmesi Problemi, yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi İTÜ, 2004, ss.9-19

Yukarda duygusal derinlik ve kesinlik gibi iki uyumsuzluğun barokta varolabilmesini geometrinin kazandığı analitik boyut ile bağlantılandırmıştım. Bu noktada analitik boyut ile kastedileni Deleuze'den yararlanarak tartışmakta yarar var. Leibniz kalkülüsün önde gelen mucitlerinden biri olarak, kalkülüsün işleme yöntemi olan differansiyel hesap sisteminin matematik gerçeklik bakımından uydurma olduğunu belirtir. Fakat matematik gerçekliğe nazaran, sağlam temellendirilmiş bir uydurmadır.<sup>f.20</sup> Özellikle klasik cebirin ve aritmetiğin bakış açısından doğrulanamayacak olan kavramları seferber eder. Uğraştığı nicelikler hiçten ibaret değildir ama sifıra eşit niceliklerdir. Bunlar aritmetik bakımından birer saçmalık iken cebir açısından da yok, yani uydurmadır. Dolayısıyla Leibniz differansiyel hesabın matematik gerçekliğe indirgenemez olduğunu söylemektedir.<sup>f.21</sup> Deleuze ise tam da bu uydurma karakterin sayesinde differansiyel hesabın “bize varoluşu düşündürmeyi başardığını”<sup>n.43</sup> hatırlatır.

Leibniz'in programı,<sup>n.44</sup> bir gerçekliği tanımlamadığı için, herşeyin hesaplanabilir olduğu fikri üzerine kuruludur. Bu yöntem ile tamamlanmamışlığa doğru giden, sonsuz bir analiz labirentinde yol alınabilir. Rejimi, olası dünyaların sayısını artırmak için aşırılıklar üretmek olan barok pratik, bahsi geçen labirentte yol alma formlarından biri olsa gerek.

### **Barok Formun Dolaşım Tarzı: Dedikodu**

Mimarlık ve sanat tarihi özellikle 19.yüzyıl sonrasıyla, ürettiği bilgi alanını, formların tarihini yazmak yönünde daraltmıştır. Bu kefyi bir ilgi değişimi değildir şüphesiz, daha çok bir kayrayış dönüşümünü başlatma hamlesidir. Çünkü formların tarihinin yazılabilir kılınması<sup>f.22</sup> çok geniş çaplı, ancak dar kapsamlı tanımlamalar ve biricik bir perspektifi gerektirmektedir. Yani bir anlamda değişmez olduğu varsayılan formların tarihini yazılabilir kılmak, dünyanın tarihini de o saikle yazılabilir hale getirmektir. Bir konstrüksiyon da olsa hakikat olarak formun tanımlanması, yine hakikat olarak birçok başka kavramın da tanımlanması için yöntemler oluşturulması ihtiyacını doğurur.

Doğrusal bir nedensellik zinciri ve determinizmin yöntem seçildiği tarihsel bir anlatı, değişime kapalı bir form kavrayışı ile yakından ilintilidir. Formu sabit, değişmez bir kabuk<sup>n.45</sup> olarak tanımlayabilmek, çoktandır şüphe ile bakılması gereken estetik ve estetik tarihini ilgilendiren bir dizi kavramın inşa edilmesine sebep olmuştur. Original, taklit, yeni, güzel gibi bir çok sıfat, formun değişmezliği ilkesi ile dünya nesnelere arasında hiyerarşi kurmakla kalmamış, bütün kültür tarihini bahsedilen hiyerarşiye tabii kılmıştır. Formun değişmezliği, aynı zamanda kartezyen mekanda formu taşınabilir

### f.23 Carlo Fontana'nın Stüdyosu

Reform karşıtı hareketlerin estetiği olarak kabul görülüşü ile Barok üslubun İtalya'da doğduğu tarihçiler arasında kabul gören bir görüştür. Anthony Blunt'a ise göre doğum yeri daha da belirgin bir şekilde ifade edilebilir ki burası da Roma'dır. Borromini'nin yanı sıra Bernini de Roma'da yoğun bir şekilde iş yapma olanağı bulur. Bernini'nin 1680 yılında ölümü ile dönemin görece önemsiz mimarlarından Carlo Fontana (1638?-1714) bölgede önde gelen bir mimara dönüşür. Borromini mimarlığında görülen karmaşıklıktan ve Bernini'nin aşırılıklarından arınmış Avrupa'ya ihraç edilebilir yalınlıkta bir barok üslubun tanımlanmasını sağlar. Bunu özellikle yazarlığı ve baskı işleri ile olan yakınlığı sayesinde başarır. Roma'da inşa edilmiş olan birçok yapının 18.yüzyılın başında detaylı bir şekilde ölçülmüş olan gravürlerini basar ve bunların Avrupa ülkelerinde dolaşıma girmesini sağlar. 1720-25 yılları arasında Borromini'nin iki ciltlik *Opus architectonicum* derlemesini basar. Daha sonrasında Avrupa'nın önde gelen Barok mimarlarının çoğunluğu Fontana'nın stüdyosunda çalışarak onun gözünden Roma Baroğu etüdleri yapar. Bu isimler arasında J. B. Fischer von Erlach, Lukas Hildebrandt, Asam Kardeşler, Daniel Pöppelmann, James Gibbs ve Thomas Archer bulunmaktadır.

Anthony Blunt, *Some Uses and Misuses of the Terms Baroque and Rococo as applied to Architecture*, (London: Oxford University Press, 1973), s.12

### f.24 Mnemosyne Atlas



Aby Warburg'un 1924'ten başlayarak 1929'daki ölümüne dek sürdürdüğü yarım kalmış bir

projedir. Mnemosyne Atlas. Johnson bu projeyi, "imkansız atlas" olarak adlandırmaktadır. Projenin meselesi tarihsel değişimlerin ve tekrarların açıklanamaz (ineffable) süreçlerini, içkin ve kavranabilir hale getirmenin yollarını aramaktır. Özellikle Antik dönemden beri büyük sembolik, entelektüel ve duygusal güçlerin nasıl oluştuğu ve bunların sonraki dönemlerde tekrar görünmeleri ve canlanmaları kartografik olarak ifade edilir. Temaların ve stillerin mekansal hareketlerinin, anlamın oluşumundaki rolü bu sayede açığa çıkarılır. Warburg "pathosformel" in peşindedir. Almandada pathos hastalıklı olanın dışında, çok güçlü duyguları ifade etmek için kullanılan bir sözcüktür. Pathosun biçimlenişini tarihsel olarak anlatılmak üzere Atlas'ın işlevi. "Düşünsel mekan" (denkraum) niteliğine kavuşmak için Atlas'ın bilimsel ve kartografik işleyişi bozulur. Bu mekanda kosmografik ve sanat tarihsel imgelerin aracılığı ile anlamın özne ve nesnel kuvvetlerin içinden kurulduğu açık edilir. Warburg'un birleştirilmiş deneyimleri, onun metonimik ve sevgisel aklını takip eder. Warburg Atlas'taki yöntem itibarıyla sembolik imgelerin çakışması ve ardışıklığının, hareket içindeki hayatı (bewegtes leben) gösteren pathos yüklü imgelerin sonraki hayatlarına dair ani ve sinoptik bir iç-bakış sunacağına inanır. Atlas siyah kumaş ile kaplanmış olan 150x200cm ölçüsünde 63 ahşap levhadan oluşmaktadır. Her levha sanat tarihi konusu olan muhtelif resimlerin, harita fotoğraflarının, el yazması metinlerin, gazete ve dergilerden edinilmiş güncel resimlerin Warburg tarafından defalarda bozularak, tekrar tekrar düzenlenmesinden oluşmaktadır.

Atlas'ın Warburg'un elinden çıkan son hali mevcut olmasa da sonradan Martin Warnke tarafından son haline sadık kalınarak üretilen bir kopyası bulunmaktadır.

n.46 Andrei Molotiu, Focillon's Bergsonian Rhetoric And The Possibility Of Deconstruction, Invisible Culture An Electronic Journal For Visual Studies: Time and the Work, Sayı: 3, 2000, s.1-16

n.47 Molotiu, Focillon's Bergsonian Rhetoric

kılarak, onu mekanı organize etme gücüne ulaştırmıştır. Evreni kartezyen koordinat sisteminin mekanı olarak kavramak, mekanların birbirine taşınması anlamına gelen küreselleşmeyi, her yerin birbirine benzemesinden mesul tutmak için uygun koşulları hazırlar. Çünkü bu tür mekan anlayışında, boşluk addedilen mekanda; değişmez form, diğer değişmez formlarla birlikte konumlandıkları koordinatlarda, o boşluğu terbiye etmekle görevlendirilmiş sayılırlar. Bu görev yerleşilen koordinatları terketmemek üzerine kurulu bir işbirliği sayesinde güçlü sonuçlar doğurur. Bu noktada forma, terbiye etme görevini kimin verdiği -müellif- asıl sorun olarak ortaya çıkar. Dolayısıyla formun hegemonik gücü kaynağını, her şartta değişmezliğinden ya da en azından değişime sebep olan etkenin bertaraf edilmesi için detaylı bir şekilde tanımlanmasından almaktadır.

Formun değişime kapalılığı ilkesi; onun görüldüğü bağlamda teşhis edilmesi, izinin sürülmesi<sup>f.23</sup>, hareketinin ise mekanı nasıl organize ettiğinin sorunsallaştırılması yönünde bir historiyoğrafik tavrın oluşmasına sebep olur. Mimarlık tarihinin son iki yüzyıllık ana akım sorunu bu çerçevede ele alınabilir. Değişmez bir özün taşıyıcısı olarak formun var olup olmadığı sorusu, uzunca bir süre formun maceralarının kayda geçirilmesinin gerisinde kalır. İkinci planda kalan bu soru, tartışmanın genel güzergahını belirlemese de 20.yüzyıl başında, dar çevrelerde ele alınır. “Yaşam felsefecisi”<sup>n.46</sup> olarak anılan Henry Bergson (1859-1941) akılcılık, determinizm ve akademizme karşı tutumu ile yaşamı anlamak için; mekana, zamana ve forma ilişkin büyük açıklayıcı sistemlere şüpheyle bakarak, katmanlı ve yalın sayılmayacak argümanlar üretir. Kendi yaşadığı “zamanın bilimini, yeniliği ve bütünüyle alışılmadık olanı düşünmekte yetersiz kaldığı”<sup>n.47</sup> için eleştiren çok sayıda metin yazar. Bergson’a göre mekanik ve doğrusal nedensellik ile katı bir determinizm yeni olanı düşünmekteki başlıca engellerden biridir. Eğer gelecek, geçmişte verili olarak mevcut ise, ya da gelecek sadece, önceden belirlenmiş olan olasılıkların gerçekleştiği bir zaman kipi ise gerçek anlamda bir yenilikten bahsetmek nasıl mümkün olabilir? Mümkün olamayacağına göre bu durumdan kaçınmak için geleceği tamamen açık uçlu kılmak ve geçmişi ve şimdiki sadece gerçekleşecek olasılıklarla değil, aktualize olacak virtüellerle gebe bırakmak gerekmektedir.<sup>f.24</sup> Olası olan ve gerçek olan arasındaki ayırım, kendilerine benzeyen maddesel formlar olarak fiziksel gerçeklik kazanan, bir dizi ön belirlenmiş formu varsayarlar. Dolayısıyla gerçekleşen bir olasılık önceden belirlenmiş forma, gerçekleşmekten başka bir şey eklemeyiz. Öte yandan virtüel ve edimsel (actual) arasındaki ayırım, herhangi bir tür benzerlik içermez ve formun başlıca kimliğini kurmanın ötesinde o kimliği bozar.

## Mnemosyne Atlas/ Panel 70



Warburg, Antik dönemin Rönesans ile canlanışını, Panel 70-76 boyunca uzlaşmış Barok dönem yapıtları ile ele alarak, bu dönemler arasında dualistik bir bakış içinden kurulan devamlılık ilkesini tartışmaya açar.

Christopher D. Johnson, *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*, (Ithaca, New York: Cornell University Press, 2012)

### f.25 Morphogenesis

*morpho-biçim*

*genesis-yaratım, oluşum*

Bir organizmanın biçiminin; hücreleri, dokuları, organları ve organ sistemlerini farklılaştırarak ortaya çıkmasına sebep olan embriyolojik süreçtir.

<https://en.wikipedia.org/?title=Morphogenesis>

**n.48** Manuel DeLanda, Deleuze, *Diagrams and the Genesis of Form*, ANY: Architecture New York 23: Diagram Work: Data Mechanics for a Topological Age (June 1998): 30-34.

**n.49** Manuel DeLanda, Deleuze, *Diagrams*

**n.50** Manuel DeLanda, Deleuze, *Diagrams*, 30-34.

**n.51** Richard Cándida Smith, *The Other Side of Meaning: George Kubler on the Object as Historical Source*, *Intellectual History Newsletter*, vol. 23, 2001

**n.52** Jean Molino, *Giriş Metni*, *The Life of Forms in Art*, (New York: Zone Books, 1996), ss. 9-30

**n.53** Henri Focillon, *The Life of Forms in Art*, (New York: Zone Books, 1996)

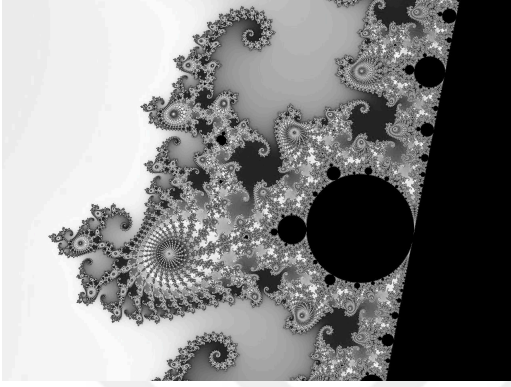
**n.54** Jean Molino, *Giriş Metni*, *The Life of Forms in Art*, (New York: Zone Books, 1996), ss. 9-30

Klasik fizik, madde dolayımı ile formun kavranışı konusunda Aristocu felsefe ile net bir kopuş oluşturur. Klasik fiziğin maddeye yüklediği bir özellik olarak maddede ani ve kendiliğinden meydana gelen değişimler bu kopuşu oluşturan yönelimlerin başında gelir. Bu değişimin kabulünden önce maddenin kavranış tarzı; nedeni dışarda olmakla beraber, formun durağan, değişken olmayan bir hazne olarak görülmesi yönündedir. Başka bir deyişle formun oluşumunun, formun maddesel dayanaklarının sunduğu imkanların çok ötesinde bir takım başka kaynaklar içerdiği varsayımına dayanmaktadır. Bu kaynaklar ki “aşkın ve ölümsüz özler olarak formun oluşumunda kendilerini maddeye dayatarak, onun maddeselliğinin verimsiz olduğu”<sup>n.48</sup> izlenimini yaratırlar. DeLanda’nın<sup>n.49</sup> özetlediği gibi formun oluşumunda maddeselliğin gözardı edilmesi, aynı zamanda oluşum sürecinin bizatihi kendisinin, durağan bir olma halinin lehine görmezden gelinmesi anlamı taşımaktadır. Ancak klasik fizik de, maddesel ifadenin zenginliğini ve çeşitliliğini, kütle kavramına indirgeyip, formun doğal olarak kendi kendini üretmesini gözardı ederek, sürtünmesiz ortam ya da ideal gazlar gibi, yalınlaştırılmış maddesel sistemleri çalışma konusu yapmıştır. 19.yüzyıl termodinamik yasaları maddenin kararlı formları ile takıntılı bir şekilde ilgilenmiş ve ancak nihai formun aktualize olmasından önceki biçimsel oluşum (morphogenesis)<sup>f.25</sup> sürecinde yakalanabilecek olan tikellikleri çalışma alanının dışına itmiştir.<sup>n.50</sup> Bergson’un yaşadığı dönemin biliminden duyduğu umutsuzluk bundan kaynaklanmaktadır.

Henri Focillon (1881-1943); Paris’te Bergsonculuk çılgınlığının yaşandığı dönemlerde yüksek eğitimini tamamlamış ve Bergson’un 1901-1914 yılları arasında Collège de France’da verdiği seminerleri dönemin pek çok ünlü edebiyatçısı ve felsefecisi ile birlikte dinlemiş bir sanat tarihçisidir.<sup>n.51</sup> Focillon’un yaşayan bir varlık olarak sanat formu kuramı Bergson’un hareket ve madde felsefesi ile ilişkilendirilir. Her ne kadar kuramından, sadece sanat formlarına ilişkin parçalı düşüncelerin altı çizilse de Focillon nesnelere arası hiyerarşi kuran üslupsal sınıflandırmalara karşın, bütün dünya nesnelere arası hiyerarşinin “insanın nasıl düşündüğü ve yaşadığının potansiyel kanıtı”<sup>n.52</sup> olarak önemli olduğu düşüncesini benimser. Öğrencisi George Kubler ve Charles Beecher Hogan tarafından İngilizceye (The Life of Forms in Art) çevirilen La Vie des formes (1934) adlı kitabında “form ve şekli kendi kendini üreten”<sup>n.53</sup> olarak tanımlar. Formun üretim süreci çeşitlenmelere açık olup sürekli bir yeniden üretim edimidir. Ki bizzat kelimeler ve onlardan oluşun dil de formun üretim sürecini paylaşır. Bu yüzden forma dayanan bir anlamlandırma (signification) pratiği, bu sonsuz değişkenler içinden olanaksızlaşır. Bunu vurgulayan Jean Molino, Focillon’un bakışını ikonolojik yöntemle karşı geliştirilmiş derin

### f.26 Mandelbrot Kümesi

Benoit Mandelbrot'tan (1924-2010) ismini alan bir fraktaldır. Fraktaller birçok farklı ölçekte benzerliklerini sürdüren nesnelere sahiptir. Büyütülmüş bir fraktal büyük ölçekteki benzerliklere sahip olduğu karakteristiktir, küçük ölçekteki detaylar sunar. Mandelbrot kümesi de her ne kadar büyük ölçekte özdeşlik gösterebilir de küçük ölçekteki detaylar bütün ile özdeşlik göstermezler. Oluşumu karmaşık sayıları içeren aşırı basit denklemlere dayansa da Mandelbrot kümesi aslında sonsuz karmaşıktır.



Wolfgang Beyer tarafından Ultra Fractal 3 programı ile tasarlanan Mandelbrot kümesinin erken safasından bir kare



Die Wieskirche, Dominikus Zimmermann, 1740'lar, Almanya

### f.27 Topoloji

Verili bir yerin, özellikle de topoğrafyası ile belirginlik kazanan bir bölgenin tarihinin topoğrafik olarak çalışılması. Matematik alanında ise, biçiminde ve boyutunda gerçekleşen değişimlerden etkilenmeyen, geometrik bir figürün ya da katının özelliklerinin araştırılmasıdır. Modern topoloji kuramları kırılma ya da yırtılma gibi etkilerin dışında, esneme, bükülme ve sıkışma gibi etkilerin altında kalan nesnelereki deformasyonların çalışılmasını konu edinmektedir. Bu bağlamda üçgen çemberin topolojik eşitlikten bir doğrunun eşiti değildir. Ya da kilden bir kübün yoğunlaştırılarak bir küreye dönüştürülebilmesi topolojinin yaygın bir örneğidir. Ancak aynı küp, ortasında bir delik açılmadan ya da yüzeyler birbirlerine yapıştırılmadan bir halkaya dönüşmeyeceği için küp ve halka topolojik olarak eş sayılmazlar.

**n.55** Jean Molino, Giriş Metni, The Life of Forms in Art.

**n.56** Jean Molino, Giriş Metni, The Life of Forms in Art.

**n.57** Henri Focillon, The Life of Forms in Art, (New York: Zone Books, 1996)

**n.58** Manuel DeLanda, Deleuze, Diagrams and the Genesis of Form, ANY: Architecture New York 23: Diagram Work: Data Mechanics for a Topological Age (June 1998): 30-34

bir eleştiri olarak görmektedir.<sup>n.54</sup> Ancak Focillon ikonoloji gibi formun kapsamlı bir şekilde bilinebilirliği görüşünün işgal ettiği kutuptan, formun oluşum sürecini, vitalizm gibi tehlikeli metafizik öğretilere dayandırarak, bu süreci bilinmezliklerle dolu bir doğal yaşam hikayesine dönüştüren bir düşünce kutbuna savrulur. Form, doğal yaşamında hayatta kalmak için kendi kendini yönetebilen iç güce sahip bir organizmaya dönüşür. Jean Molino, Focillon'un yaklaşımını vitalizm yerine, formların hayatının "Popperci bir tarzda kavranması"<sup>n.55</sup> olarak görmektedir. Bu da formların deneysel bir mantığa sahip olduklarını gösterir. Bu mantık içinde problemler, varsayımlar, teşebbüsler, hatalar ve çözümler ele alınır ve formlar birbirlerini yeni problemlerin doğumuna mecbur ederler.<sup>n.56</sup> Focillon'un bakış açısından, problemleri vareden süreç, toplamda "dört hal kanunu"<sup>n.57</sup> adını verdiği değişim dönemleriyle özetlenir: Deneysel çağ, klasik çağ, incelme çağı, barok çağ.

Deleuze felsefesinde formun oluşum süreci, bu süreci açıklamak için kullanılan aşkın etkenlerden bütünüyle arındırılarak ele alınır.<sup>f.26</sup> Formun oluşumu, maddenin bütünüyle kendisine içkindir.<sup>n.58</sup> Sabun köpüğü, küreye ideal bir geometrik form olduğu için değil, onu oluşturan moleküllerin, yüzey geriliminin minimum olduğu noktayı sürekli aramalarından dolayı ulaşır. "Sabun köpüğü olma"ya dışardan dayatılan bir öz arama faaliyetine böylelikle gerek kalmaz. Topolojik formun<sup>f.27</sup> kendi iç kaynakları, her sabun köpüğünün birlikte gösterdikleri müşterek davranışları yöneterek yuvarlak bir formu oluşturur. Daha da önemlisi aynı topolojik form, aynı minimal nokta, birçok başka formun oluşumuna rehberlik edebilecek niteliktedir. Örneğin sabun molekülleri yerine, tuz kristallerini oluşturan atomik bileşikler, enerjii en aza küp biçiminde birleştirdikleri noktada indirirler. Aynı nokta başka enerji olasılıklarında yerleşen topolojik formlara da uygulanabilir. Ki o zaman da, mekanın bir çok başka olası fiziksel örnekleri, limit döngüler sergileyerek, bu kez izomorfik davranışlar gösterecektir.

Formun oluşumuna bu gözle bakmak; form, mekan ve zaman gibi soyut tümel karakterler kazanmış kavramları birbirlerinden ayrı düşünmenin önüne geçerken, tikele yaklaşmanın önünü açar. Form bu sayede, kartezyen mekana yerleşen bağlam kavramının sunduğu algısal değişimlerden medet ummadan, bir oluş süreci olarak kavranabilir hale gelir. Algısal hareketi, ruhsal değişimine ya da tarihselliğine bağlanan özne, maddeselliğinin bütünü olan bedeni ile ancak mekan-zamanda oluşur. Böyle bir perspektiften, birbirlerine bağlı çok sayıda değişkenden hiçbiri diğerlerinden



### **f.28 -barok**

Eugenio d'Ors baroğu kültürel bir sabit (cultural constant) olarak görür. Tarih öncesinden başlayarak Proust'un romanı basılana dek geçen sürede yirmi iki farklı baroktan bahseder. -barok belirli bir zaman-mekanın (19.yy Budist Baroğu), kişinin (Petro Baroğu), grubun (Andean Baroğu) ya da olayın (Deprem Baroğu) son-eki (suffix) gibi işler. Ya da barok tamlanmayı gereksinerek tikellik üreten bir mekanizmadır.

Eugenio d'Ors, Lo Barocco, (Madrid: Tecnos, 2002)



**n.59** Douglas Smith, Disfigurements: Bacon, Deleuze, Lynch and the Formless, içinde ed.Patrick Crowley, Paul Hegarty, Formless: Ways in and Out of Form, (Bern: Peter Lang AG, 2005) ss.215-228

**n.60** Gilles Deleuze, Difference and Repetition, New York: Columbia University Press, 1994), ss. 168-222

**n.61** Deleuze, Difference and Repetition, s. 174

yalıtılarak -boşluk olarak mekan- ya da değişiminin tek yönü etki olarak kabul edilerek- kronolojik tarih anlayışı- oluşturulan ideal şartlarda ele alınamaz.

Öznenin de içinde olduğu bu karmaşık oluşum, okunaksız bir görecelilik süreci değildir şüphesiz. Okunaksızlık algısı, her aşırı tanımın karşısına, bir tanımsızlık koyan Hegelci diyalektiği iş başına çağırır. Ele alınmakta olan konu bağlamında, aşırı tanımlanmış olan form ise, onun diyalektiği formsuzluk (formless) olur. Ancak formun oluşumunu kuramsallaştıran Deleuze'ün dualist felsefesi, formun olmadığı bir dünyanın araştırması ya da formu öncelikli kılan yeni kaynakların ispatı değildir. Daha çok ikililerin birbirleri için koyduğu sınırları tartışmaktadır. Douglas Smith'in<sup>n.59</sup> belirttiği gibi form, formsuzun kurallarını aşarak kendi sınırlarını tanımlamaya çalışan bir mekanizmaya sahiptir ve bunun tersi de geçerlidir. Formsuz kendini sınırlamaya çalışan kapalı sistemlere karşı çalışan bir limit kavramdır.

Deleuze, çeşitlenmelerin; biraraya gelme ve eklenme ilişkilerine göre değil, ayrışma ve bölünme ilişkilerine göre etkileştiklerini Bergson'dan ödünç aldığı "iraksayan edimsellik" (divergent actualization)<sup>n.60</sup> kavramı ile açıklar. Her virtüel tikelliğin benzerlik ilkesi üzerinden birbirine eklenmesi tam da Bergson'un eleştirdiği, bütünüyle yeni olanı olanaksız kılan, önceden belirlenmiş formlardan ibaret bir dünya fikrini güçlendirmeye yarar. Dolayısıyla eklenme yerine ayrışmanın üreteceği çeşitlilik genellemeler yerine her durumu özgül hali ile anlamayı sağlayarak yeninin dünyasını okumayı mümkün kılar. Her şartta kendini yeni olarak ortaya koyacak olan farklı şekilde edimselleşen virtüellikleri kavramak formdan çok formun oluşum sürecinde, farklılıkların kendisini göstermesinden çok öncenin meselesi olmalıdır.<sup>n.61</sup>

Barok form bu tanıma benzer bir şekilde edimselleşir. Ancak buna rağmen öncelikle dünyada bir eşzamanlılık tarif eder, ikinci olarak da sembolik bir form üretmemiş olmasına rağmen farklı mekanları ve zamanları aşabilecek bir anlam pratiği olarak kurulabilmiştir.<sup>f..28</sup> Unutmamak gerekir ki form bir bilginin yalıtık bir güzergah içinden, korunaklı bir şekilde, değişmeden aktarılması ya da hareket etmesi için gerekli önkoşuldur. Bütün idealist düşünce pratikleri değişmez saydıkları özün, mecra değiştirmesine ancak bozulmamak onkoşulu sağlandıktan sonra tahammül edebilirler. Bir taraftan o özün bütün mekanları ve zamanları işgal etmesi amaçlanır ancak değişim kabul edilebilir bir özellik değildir. Bütün yöntemler formu kapatmak için işe koşulur. Bu avantajdan yoksun olmasına ve her defasında farklı bir görüntüde edimselleşmesine

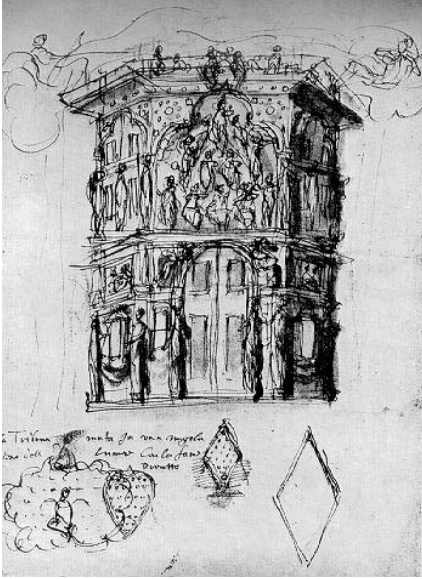
### f.29 AKM Yerine Barok Opera



“Barok mimariyle bütünlük arz edecek şekilde buraya dev bir opera binası yapalım. Türkiye’de opera binamız yok. Bir ilkin adımını atmak istiyoruz.” Recep Tayyip Erdoğan

08 Haziran 2013  
Cumartesi - 2:44,  
Vatan gazetesi

### f.30 Fama'nın Evi



Inigo Jones, Fama'nın Evi için çizim.

“Dünyanın merkezinde bir yer var; toprağın, denizin ve göğün arasında, üç dünyanın sınırında. Çok uzak olsa da buradan herşey görünür, herşey dinleyen kulaklara ulaşır. Fama orada yüksek dağların zirvesinde kendine seçtiği bir yerde yaşar. O evin sayısız girişi, binlerce penceresi vardır eşikleri ise kapatan hiç kapısı

yoktur. Bu ev gece gündüz açıktır ve sestən tunç kesilmiştir. Bütün gürültülü hisirtılar, yankılanan sesler duyulan herşeyi tekrarlar. Orada huzur yoktur, sessizlik ise hiçbir yerde. Oysa denizin dalgaları gibi seslerin bastırılmış mırıltıları dışında hiçbir yaygara yoktur. Jupiter kara bulutları gümbürdettiğinde uzaklarda kopan fırtınanın sesi gibi çok uzaktan duyarsın.”  
Ovid, Metamorphoses – Book XII, trans. John Dryden, et al (Harvard: Harper & brothers, 1836), 39-63

Ovid dedikodu tanrıçası Fama'nın evinden yer olmayan bir mekan olarak bahseder. Bu mekanda varolan herşeyin gizemine ulaşma imkanı veren dalgalanan, inen çıkan sesler bütün evrenin bilgisini kavramayı sağlar. Asla uyumayan Fama dünyada konuşulan herşeyi duyar ve o gürültüden tek tek özel sesleri seçerek, kendisi için sesin tanımsız olduğu ilgili kulaklara o sesi yönlendirir. Bu mekan nesnelere biçimsel ya da işlevsel tanımlarının ötesine geçildiği, bilgi mekanının ta kendisidir. Bu mekanda şeylerin ne anlama geldiği ya da neye benzediği hesaba katılmaz, sadece ilişkilerinde gösterdiği performans önemlidir. Fama'nın evine giren için bütün bilgileri bir ses olarak kavramak olanaksızdır, onlar sadece anlamsız bir gürültü gibi duyulurlar. Çünkü eve girenlerin bu sesleri çözecek aletleri yoktur. Ancak bu çözümsüzlük bilginin de ta kendisidir.

n.62 Axel Gelfert, Coverage-Reliability, Epistemic Dependence, and the Problem of Rumor-Based Belief, *Philosophia: Philosophical Quarterly of Israel*, 2013, 41: 763-786.

n.63 Nicholas DiFonzo, Ferreting Facts or Fashioning Fallacies? Factors in Rumor Accuracy, *Social and Personality Psychology Compass* 4, No. 11 (2010): 1124-1137.

n.64 Axel Gelfert, Coverage-Reliability, Epistemic Dependence, and the Problem of Rumor-Based Belief, *Philosophia: Philosophical Quarterly of Israel*, 2013, 41: 763-786

n.65 Axel Gelfert, Coverage-Reliability, Epistemic Dependence, and the Problem of Rumor-Based Belief, *Philosophia: Philosophical Quarterly of Israel*, 2013, 41: 763-786

n.66 Hans-Joachim Neubauer, trans. Christian Braun, *The Rumour: A Cultural History*, (Londra: Free Association Books, 1999), ss. 154-187

rağmen, barok sahip olduğu hareket kabiliyetini nasıl edinmiş olabilir sorusu önem kazanmaktadır.

Baroğun bir burjuva estetiği oluşundan başlayarak, popüler bir sanat tarzı olarak değerlendirilmesine kadar aldığı formların yayılma tarzını<sup>f.29</sup>, ele gelmez bir bilgi formu olan dedikodunun<sup>f.30</sup> yayılmasına benzetebiliriz. Dedikodunun iki temel özelliği, onun hareket tarzını da belirlemekte. Bunlar; “ötekilerin tanıklığı”ni gereksinmesi, “güvenilirliğinin kapsamı”nın.<sup>n.62</sup> genişliği. Bu özelliklerden ilki dedikoduyu müellifsiz kılar ve onu kolektif bir pratiğe dönüştürür. DiFonzo dedikodunun ilk işlevinin, “anlamın ekip olarak üretilmesi” (group sense-making)<sup>n.63</sup> olduğunu belirtir. Ekip olarak üretilen, ancak delili gereksinmeyen bu tarz bir bilgi aynı zamanda otorite üstü bir nitelik kazanır ve dolaşımı herhangi bir bireyin, kurumun ya da sınıfın onayına muhtaç kalmaz. Bu özellik elbette dolaştığı belli çevrelerin bulunmadığı anlamına gelmez, sadece bu çevrelerin basit somut gereklilikler doğrultusunda sınırlandığını gösterir. Ki bu sınır bir ölçüde de dedikodunun dolaştığı topluluğun içindeki güvenilirlik alanının genişliği ile ilgilidir. Dedikodunun menzilini belirleyen bu güven bulutudur.

Allport & Postman’ın dedikodu tanımına dayanan ve dedikodunun aktarılmasını açıklamaya çalışan “ard arda aktarım modeli”<sup>n.64</sup> (serial transmission, ST model) dedikodunun bireyden bireye aktarılacak yayıldığını savlayarak, aktarımdaki asıl sorunsalın mecradan mecraya geçerken oluşan bitimsiz değişim olduğunu ıskalar. Öznesi, mekanı, zamanı ve kökene sahip olma sorumluluğunun olmadığı bir bilgiye yapılacak ekler ve eksiltmeler dedikoduya asıl hareket özgürlüğü sağlayan etkidir. Dolayısıyla bu hareketi açıklamak daha karmaşık modelleri gereksinmektedir.

Tamotsu Shubitani’nin aktarım modeli olan, “anlam çıkarımı”<sup>n.65</sup> (sense-making, S model) ise dedikodunun mecra duyarlılığına vurgu yapar. Shubitani’ye göre dedikodu, aktarımında sadakatin önemli olduğu, kelimeler dizisi ile oluşan cümleler olarak tanımlanamaz. Daha çok bir dizi iletişim filinden soyutlanarak yapılan çıkarımlardır. Dedikoduyu tekrar üreten grubun, zaten belirsizlik içinde yakaladığı bilgi yığını, herbirinin kendi kaynaklarına dayanarak kendisince usa vurduğu, akılcılaştırmaya çalıştığı yorumlar dizisinin üretilmesidir. Dolayısıyla anlam çıkarımı sürecinde, zaten “başka bir dedikodu hakkında olan dedikodunun”<sup>n.66</sup>, öznesi belirsiz ya da en fazla ‘onlar’ olsa da, her defasında açıklama, kanıtlama ya da duygulara hitab edecek anlamlar üretme gibi akılcılaştırmaya yarayan ajanlar kullanılarak, gizlemeye ihtiyaç duyulmayan bir



**n.67** Severo Sarduy, "The Baroque and the Neobaroque", *Baroque New Worlds: Representation, Transculturation, Counterconquest*, ed. Lois Parkinson Zamora, Monika Kaup, (Durham and Londra: Duke University Press, 2010), ss.270-291

“hakikat oyunu” oynanır. Hakikat oyunundaki akılcılaştırma taktikleri sonsuz sayıdaki epistemenin dayanışması sayesinde gerçekleşir.

Dedikodunun aktarılma modelleri, dedikodunun nasıl yayıldığı hakkında çok az şey söyleyebiliyor. Çünkü her betimleme dedikodunun geçtiği mecraya kayıtsız kalmadan aktarılacak kazandığı niteliği açık ediyor sadece. Benzer bir şekilde Severo Sarduy da “barok mekanizmanın aktarımı gereksindiğini”<sup>n.67</sup> hatırlatarak barok anlamın onun sürekli peşinden gittiği kendi eksikliği olduğunu, onun taşıdığı sürgün izlerine bakarak anlayabileceğimizi söyler.





# 4

## **KARŞILAŞMA**

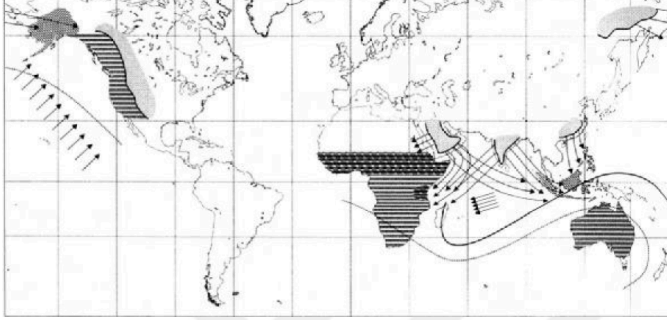
Karşılaşma bir mekanda öngörülemez rastlaşmalar sonucunda meydana gelen eş 'mekan-zaman'lılıkların tamamı için kullanılmaktadır. Mekansal ve zamansal olarak denetimlenemez olan rastlaşmalar, anlamın kaynağı olan imge akışının basit ama öngörülemez sonuçlar doğuran mekanizmasıdır aynı zamanda. Karşılaşma, tarihyazımsal olarak planlı buluşmalardan çoğunlukla ayrıştırılmadan kullanılmaktadır. Ancak bu metin boyunca bu ayırım önemsenmektedir. Planlanamayan her karşılaşma, önlemi alınamayan bir karşı haline gelmeye, karşıya dönüşmeye yol açarak sadece büyük uzlaşmaları değil, temel olarak kendilik ve ötekilik sınırlarımızı tartışmaya açar.

### f.1 Difüzyon

Farklı yoğunluktaki bölgeler arası meydana gelen madde hareketlerine fizik bilimince verilen isimdir. Fakat Türkçe karşılığı olan “geçişme” gibi tarafların ortak ve keyfi katılımına açık bir hareket değildir. Yoğunluk değişimine duyarlıdır, dolayısıyla zaman-bağımlıdır. Ancak bu bağımlılık hali, hareketi bütünüyle keyfi kılmaz. Hareket yüksek yoğunluklu bölgeden düşük yoğunluklu olan tarafa doğru gerçekleşir. Ancak moleküllerin düşük yoğunluklu tarafta yerleşmeyi seçtikleri alan tamamen keyfidir. Sözcük Toplum Bilim alanında da açıklayıcı bir karaktere sahiptir. Türkçede “yayılım” olarak kullanılmaktadır.

bkz.TDK Sözlüğü ve wikipedia difüzyon maddesi

### f.2 Leo Frobenius (1873-1938)



Leo Frobenius'un 1898 tarihli dünya haritasından uyarlanmış kültür tarihi metodolojisini gösterir harita.

Frobenius difüzyonist antropolojinin önde gelen temsilcisidir. Almanca konuşulan ülkelerde antropolojinin bir bilim olarak değerlendirilmesinde ve etnolojinin gelişiminde büyük katkısı olmuştur. Ancak bilim adamı etiketinden ancak hayatının sonlarında yararlanabilmiştir. Afrika kültürlerinin ortak bir kökenlerinin olmadığı, böyle bir kültürel bileşimin ancak başka kültürlerin mirası ile oluşabileceği fikrini *Der Westafrikanische Kulturkreis* kitabında geliştirir. Bir kültür üzerinde benzer etkiler yapan daha güncel kültürlerin bütününe “kültür çevresi” (kulturkreis) adını verir. Kültür çevresinin etkilediği kültürlerin tutarlı somut izleri ve yaşantıları kalmamış olduğu için bahsedilen etkileşim ancak eğitilmiş bir etnolog tarafından gözlemlenebilir. Etkiyi oluşturan kültürel bileşik birbirleriyle ilgisiz, maddesel kültür nesnelere, süsleme ya da mitsel ilkeleri, sosyal mekan organizasyonunu içerir. Çalışmalarının sonuna yaklaştığında ortak bir köken arayışını çok mekanistik bulduğu için asıl önemli olanın; “kültürün özünü ve ruhunu” anlamının olduğunu vurgular. Bu yolda “yaratıcı zihni öz” anlamına gelen *paideuma* kavramını geliştirir. Bu kültürün anlam üretme tarzını ortaya çıkarmaya çalışan bir *gestalt* arayışıdır.

Hans Peter Hahn, Leo Frobenius, içinde: *Theory In Social and Cultural Anthropology: An Encyclopedia*, (Sage Publications, 2013), s.293-296

n.1 Tarih yazım pratiğinin bizzat kendisi, hatta daha az kurumsal bir dille söylemek gerekirse kişisel belleğin oluşması dahi muhtelif karşılaşmaların nasıl kişiselleştirildiği ile ilintilidir. Harold J. Cook , L. P. Hartly'nin “geçmiş yabancı bir ülkedir, orada herşey farklı tarzda yapılır” sözünü hatırlatır. Cook'a göre “farklılıklar çoğunlukla şaşırtıcıdır. Öyle ki hiçbir rehber kitap yolcuları geçmişte karşılaşacakları insanlara ve olaylara karşı yeterince hazırlayamaz. İlk intibada herşey birbirine benzer görünür, fakat tanıdık olmayanlar da umud edilen düzenin kurulması için yeterince sıklıkta görünür aslında ve görünüşleri gerçekleştirmek için ısıltı saçmalar adeta. Onların da bütün önerdiği; adet ve alışkanlıkların oluşturduğu konforlu hayatta zorlukla farkedilen güçlerden müteşekkil bir dünyadır.” Güç savaşlarının kaldırdığı toz bulutunun içinde, kendisi zaten hazırlıksız olan yolcunun ne ile karşılaştığını fark etmesi/edememesi yüzyıllar sürecektir elbet. Harold J. Cook, *Matters of Exchange: Commerce, Medicine, and Science in the Dutch Golden Age* (New Haven ve Londra: Yale University Press, 2007), s. xi

n.2 Kapsamlı bir bakış için, P. Cornell, F. Fahlander (ed), *Encounters, Materialities, Confrontations*, (Newcastle: Cambridge Scholar Press, 2007)

n.3 Hans Peter Hahn, *Diffusionism Appropriation and Globalization: Some Remarks on Current Debates in Anthropology*, *Antropos*, 103:2008, ss. 191-202

n.4 Peter Fingesten, *The Theory of Evolution in the History of Art*, *College Art Journal* Vol. 13, No. 4 (Summer, 1954), ss. 302-310

n.5 Per Cornell, *Unhomely Space: Confronting Badiou and Bhabha*, içinde: *Encounters, Materialities, Confrontations*, (Newcastle: Cambridge Scholar Press, 2007), ss. 100-122



## Karşılaşma

Karşılaşma kavramı kültürel mübadele ediminin işleyişini anlamak için elverişli bulunmuş ve sıkça kullanılmıştır. Her kullanımı farklı tarihselleştirmeler içinde farklı anlamlar yüklenmesine sebep olmuştur. Dolayısıyla kimi zaman ari kültür kuramı kurmaya, kimi zaman da melezlik anlatısı kurmak için yararlı hale getirilmiştir. Karşılaşma kavramının bu kadar farklı kullanım biçiminin oluşması çeşitli sebeplerden kaynaklanmaktadır. İlk akla gelen, karşılaşmanın basitçe belli bir zaman ve mekanda gerçekleşen insan ve şeylerin kesişmesinden doğan; anlama, öğrenme, bilme vesilesi olarak değerlendirilmesi iken, ikincisi bu sürecin zaman-mekan birliğini gereksinmeyen karmaşık temellük etme süreçleri olarak kavranması sonucu bu sürecin sonsuz farkın kaynağı sayılmasından kaynaklanmaktadır.<sup>n.1</sup> Kavramın kullanımında gözlenen değişim ve içinde konumlandığı kuramların bu kavramı anlamlandırma şekli tarihyografik eleştiri için de çok işe yarar gözükmektedir. Kapsamlı bir bakış olamasa da bazı karşılaşma tarihlerinin yazım tarzlarına bakmak bu metnin konusu olacak olan barok karşılaşma üzerine düşünmek için açıcı olacaktır şüphesiz.<sup>n.2</sup>

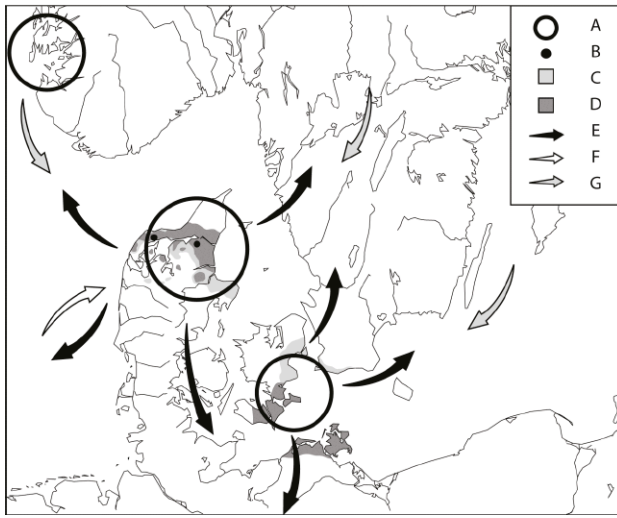
Örneğin difüzyonu<sup>f.1</sup> temel alan kültür kuramlarının içine bile yerleştirilmeye çalışılan bir karşılaşma teması vardır. 20.yüzyıl başlarında özellikle Almanca konuşulan ülkelerde insan kültür tarihinin, evrim kuramını model alan bir bakışla çalışılmayacağına ilişkin genel bir tavır oluşur.<sup>n.3</sup> Kültür tarihinin anlamlandırma tarzı bağlamında evrim kuramı, geçmişten çok geleceği temel alan bir bakışla, bütün kültürel unsurların benzer bir gelişme aksını izleyerek farklı zamanlarda da olsa aynı ideal noktaya ulaşacağını varsayar. Dolayısıyla bu kuram kültürlerarası bir hiyerarşi kurmak yerine, kültürlerin bütünü için geçerli olduğu düşünülen bir gelişme modeli sunar<sup>n.4</sup>. Leo Frobenius<sup>f.2</sup>, Fritz Grabner, Wilhelm Schmidt ve Oswald Menghin gibi farklı alanlardan, ancak özellikle etnoloji ve antropoloji disiplinlerinden öncülerle anılan Kültür Çevresi Okulu (Kulturkreislehre) ise fikirlerin ancak bir yerde ortaya çıkabileceğini ve köklü toplumsal değişimlerin ancak difüzyon mekanizması ile gerçekleşebileceğini savunur.<sup>n.5</sup> Bu fikre göre insanlık tarihi boyunca belirli noktalarda birçok kültür çevresi oluşmuştur ve bu kültürel unsurlar ortaya çıktıkları mekanlardan ucsuz bucaksız alanlara çeşitli etkilerle yayılmışlardır. Kültür çevreleri zamanın farklı duraklarında ortaya çıksalar da birbirlerini takip etmişlerdir ve en erken olanın daha sonra ortaya çıkana nazaran çok daha ilkel olduğu kabul edilmiştir. Çevrelerin birbirlerini takip etmeleri, bir çevrenin öncelikli olarak, bir önceki çevre tarafından baskılanan bölgede yayılması ile kolaylaşmıştır. Kültürel difüzyonu yöntem edinen araştırmacı ilk olarak şeylerin, kitlelerin bazı

### f.3 Kültür(lendirme)

“Kültür” kavramı 18.yüzyıla kadar türetilmemiştir. Daha önce bilim dilinde (günlük dilden söz etmeye bile gerek yok), “kültür” sözcüğünün yakalamaya çalıştığı karmaşık dünyaya bakış biçimine uzaktan da olsa benzeyen hiçbir şey yoktu. Bu şaşırtıcı bir olgudur; insanların toplumlarınca “biçimlendirilmesini”nin yaşamın en sıradan gerçeklerinden biri durumuna geldiği günümüz okuru açısından da şaşırtıcı ve anlaşılması güç bir şeydir. Ancak bugün sıradan olan şey, bir zamanlar bir keşifti. Bu bilmeceyi çözmek için göstereceğimiz çabaya değecektir.

Zygmunt Bauman, Yasa Koyucular ile Yorumcular, (İstanbul: Metis Yayınları, 1996), s. 100

### f.4 Çakmak taşı mübadele güzergahı/Danimarka'nın doğusu ve Güney İskandinavya/Geç Neolitik Çağ



- A. Çakmak taşı mübadelesine dayanan ilk temas bölgesi
- B. Çakmak taşı madenleri
- C. Danian çakmak taşı birikimi
- D. Senonian çakmak taşı birikimi
- E. Çakmak taşından elde edilen ürünlerin mübadele güzergahı
- F. Batı Avrupa Beaker kültüründen metal ürünler
- G. İskandinavya ürünleri



Harita üzerinde muhtelif hareketleri gösterir oklar bölgede bulunan belirli bir materyalin kaynağını, kullanım alanlarını ve iletişim kurucu rolünü ele almaktadır. Yukarıdaki harita bahsedilen bölgede çakmak taşından üretilmiş olan Balık kuyruğu biçimli kamalarda, uzun sürede gerçekleşen küçük değişimlere farklı malzeme hareketlerini göstermesi ile ışık tutmaktadır.

**n.6** Per Cornell, Unhomely Space: Confronting Badiou and Bhabha, içinde: Encounters, Materialities, Confrontations, (Newcastle: Cambridge Scholar Press, 2007), ss. 100-122

**n.7** Immanuel Wallerstein, The Modern World System, 1-3. (California:University of California Press, 2011) Kitabın ilk cildinin Türkçesi için, Modern Dünya Sistemi- 1: Kapitalist Tarım ve 16. Yüzyılda Avrupa Dünya Ekonomisinin Kökenleri, (İstanbul: Yarı Yayınları, 2012)

göreneklerin ya da akrabalık gibi ilişkilerin dünyaya dağılma haritalarını yapar. Taşındığı varsayılan şeylerin listeleri aslında hayli karmaşık bileşenlerden oluşur. Bu hareketlerin temsilleri üzerinden gerçek tartışmalar sürdürmek ise pek mümkün değildir. Çünkü bu haritalar tek tek özgül nesne ya da kişilerin hareketi ile ilgilenmez daha çok kuramın kabul ettiği stiller, ırklar, dinler, gelenekler, alışkanlıklar gibi üst kategorilerin kurgusal hareketleridir.

Kültürel difüzyon kuramı ya da diğer adıyla kültürlendirme (acculturation)<sup>f.3</sup>, 20.yüzyılın başında Almanya'yı Yahudiler'den arındırma fikrini üretecek olan, kültürel dağıtımı yapan merkezi, saf ve temiz tutma faaliyetine kaynaklık edebildiği gibi, bütün insanlık kültürünün Mısır kaynaklı (Pan-Egyptian Theory) olduğu argümanını savunan 19.yüzyıl İngiliz difüzyoncularını da kapsamaktadır. Ancak ikinci dünya savaşı sonrası Anglo-Sakson ve Fransız arkeolojisi geniş ölçekli haritalar üzerinden yayılımları ele almak yerine, daha kısıtlı varlıkların mekansal analizleri üzerinden toplumsal değişimin okumasını yapmaya difüzyonist araştırma yöntemleri içinden yönelecektir.<sup>n.6</sup>

Kültürel difüzyon kuramı için, kültürel genişleme -yayılm- temel bir konudur ve genişlemenin vuku bulduğu yön ya da yer mekansal bir tartışmanın parçası olur. Bu tartışma, kültürü üreten ve kültürün yayıldığı ya da yayılamadığı coğrafya arasındaki ilişki -vatan- bağlamında sürdürülür. Bu yüzden mekan genel ve soyut bir kavram olarak değil, bir gruba doğru özelleşmiş küçük bir birim olarak kavranır. Yayılmayı esas almasına rağmen, yayılma mekanizması hakkında yapısal bağlantılar kurmaz, kursa bile bunlar ya yüzeysel bağlardır ya da üstünlük tanımlayan, olduğu varsayılan özü korumaya dayanan retorik üretici ilişkilerdir.<sup>f.4</sup>

Büyük bir bölümü 20.yüzyılın ikinci yarısında gelişen merkez-çevre çalışmaları daha detaylı yapısal bağlar kurmak ve genel bir kategori olarak mekanı tartışmak bağlamında görece incelenmiş bir modeldir. Bu modelde mekan ve coğrafya çok önemli değişkenlerdir ancak nadiren karşılaşmalar sonucu oluşan değişimler tartışılır. Çünkü genel sistemin işleyişini detaylandırmak asıl sorunsaldır. Avrupa sömürgelerinin bağımsızlık arayışları merkez-çevre modellerinin oluşmasında büyük rol oynar. Merkezin nitelikleri doğrudan çevreden edinilmiş olan zenginlikle ilişkilendirilir. 16.yüzyıldan başlayarak bütün dünyaya Avrupa'nın hükmetmesini, The World System (1974-1980)<sup>n.7</sup> kitabında dünyayı kuşatan kapitalist sistem çerçevesinde tartışan Immanuel Wallerstein merkez-çevre kuramcılarının önde gelen ismidir. Bu sistemin mantığı; bağımsızlığı olmayan çevrenin,



**n.8** Kenneth Pomeranz, *The Great Divergence: China, Europe and The Making Of The Modern World Economy*, (Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2000)

**n.9** Homi Bhabha, *The Location of Culture*, (London: Routledge, 1998), ss.85-86

**n.10** Manuel Castells, *The Rise of the Network Society: The Information Age: Economy, Society, and Culture Volume I*, (Wiley-Blackwell, 2009)  
*End of Millennium: The Information Age: Economy, Society, and Culture Volume III*, (Wiley-Blackwell, 2010)  
Türkçesi için, *Ağ Toplumunun Yükselişi*, (İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2013)

aşırı tanımlı çevre karakteri ile, tek kelime ile Batı denilebilecek olan tekil bir sistem tarafından içerilmesi ya da yutulmasıdır.

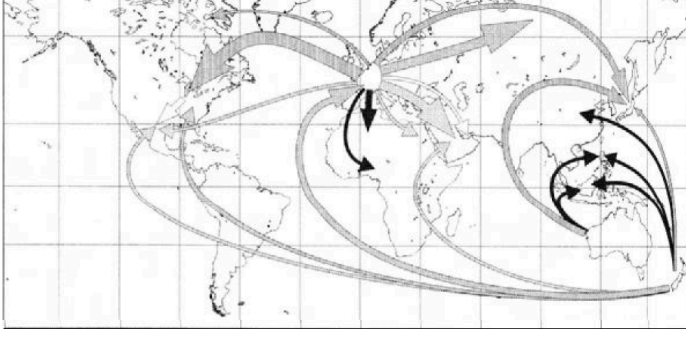
Bu kuram bir modele dönüştüğünde, mekan sorununun merkezinden ayrılır ve Batı'nın kendi geçmişi kendine çevre kılınır. Kenneth Pomeranz<sup>n.8</sup> 18.yüzyılda çok daha dar olan Batı-Doğu (Avrasya) arasındaki ekonomik ve kültürel farkın, bu bakış içinden ele alınamamasını eleştirir ve merkez-çevre kuramının varsaydığı Batı'nın özünü taşıyan çekirdeğin 19.yüzyıla kadar olmadığını çeşitli açılardan ispatlar. Her Batı ifadesinin arkasında Büyük Britanya'yı gören Eric Hobsbawm çalışmalarının da bir tikelleştirme girişimi olarak değerlendirilemeyeceğini hatırlatır.

İncelmiş bir merkez-çevre tartışmasını içerse de benzer şekilde Edward Said'in Orientalism (1978) kitabında geliştirdiği, Batı'nın ters ayna imgesi olarak inşa edilen, kurgusal Doğu imgesi fikri, her kültürün kolektif bir heterojenleşme ile geçirdiği değişim sürecini ıskaladığı için Homi Bhabha<sup>n.9</sup> tarafından eleştirilir.

Çin ve Latin Amerika ülkelerinin ekonomik ve kültürel üretim bağlamında etkinliklerinin artması ile bir anlamda dünyanın çapı büyümüş ve eski sömürge coğrafyalarının ötesine geçmiştir. Bu genişleme merkez-çevre modellerini kuran dili değiştirmiş, Manuel Castells, Bruno Latour gibi düşünürlerin kullandığı; ağlar, düğüm noktaları gibi kavramlar anahtar sözcüklere dönüşmüştür. Ağ kuramı geleneksel anlamdaki mekansal perspektifi sosyal kuram içine yerleştirmeye devam eder. Ele alınan olayın vuku bulduğu coğrafik alan sergilenen sosyal yaklaşım için belirleyici olduğu gibi birçok, uzaktan ya da yakından ilişkili etkenin, olayın herbir küçük birimi ile yakın ilişkisini ortaya çıkarmak asıl sorunu oluşturur. Dolayısıyla ağ kuramında ilk bakışta belirleyici gibi görünmeyen etkenlerin dolaylı ancak güçlü etkisi tartışılır.

İspanyol sosyolog Manuel Castells ağ kuramını üç ciltlik kitabında<sup>n.10</sup> analiz eder. Castells ağ kuramında, kendi içlerinde bağlantılı olan her dizinin, yeni bir dizi oluşturduğunun altını çizer. Bu şu yüzden önemli bir argümandır: Ağ kuramı toplumsal yapıların ve faaliyetlerin, elektronik olarak işleyen bilgi ağlarının çevresinde organize olduğunu öne sürer. Ağlar üzerinden işleyen mantığın yayılması, üretimin, deneyimin, gücün ve kültürün mekanizmalarını ve sonuçlarını dönüştürür. Bu yüzden merkezde ya da çevrede olmak mekansallık üzerinden değil bu ağlarla kurulan ilişkiler bağlamında tanımlanmaya başlanır. Dünyadaki değişimlerde mekanın kısmen önemini

### f.5 Süt ürünlerinin küresel hareketi



Leo Frobenius'un malajo-nigritic Kültür Çevresi'nin yayılım güzergahını gösteren harita (f.1) ile süt ürünlerinin küresel hareketini gösteren harita arasındaki benzerlik dikkat çekici. Bu benzerlik tüketim ürünlerinin dünyadaki hareketini gösteren diğer birçok harita ile de şüphesiz kurulabilecek bir benzerlik. Ancak iki haritanın da kökenlendikleri düşünce gelenekleri bağlamında bir ortaklık taşımaları da bir o kadar şaşırtıcı olur. Ki görünüşteki benzerliğin, ifade edilenin alanına da taşınabileceği söylenebilir. Her iki harita da, konu edindiklerinin hareketini kapsayıcı bir dünya çerçevesinden ele alarak, hareketlerin etki menzillerinin genişliğini ve karmaşık yapısını vurguluyor olabilirler.

İlk haritada Frobenius, Okyanusya ve Batı Afrika gibi uzak bölgelerde olduğunu gözlemlediği maddesel kültür, oraya özgü kurallar ve mitler arasındaki benzerliklerden yola çıkar ve bu benzerliklerin taşınmış olma ihtimali olan güzergahları belirler. Olası küçük değişimlerin ise uyum sağlamak konusundaki esnek gestalt'tan kaynaklandığını söyler. Değişmez olanı simgeleyen gestalt, esneklik sonucu oluşan farkın konuşulmasını olanaksız kılarak bütünsel bir dünya ideali kurar. Günümüz neo-difüzyonistleri de bu tür devamlılıkların var olduğunu ve izinin sürülmesinin, kesintisiz olması gereken zincirdeki kayıp halkarın bulunması konusunda ışık tutucu olduğunu iddia ederler. Bir kez farka duyarsızlaşmak, Frobenius'un haritasını Appadurai'nin ethnoscape'ı olarak okumayı da sağlar.

İkinci harita kültürlerin ve ekonomik sistemlerin birbirine aşırı bağlılığını ifade etmek yönünde işlenmekte ve yerel-küresel ikilemi için araçlar üretmektedir. Para, insan, mal, imge vesairenin radardan kaçan hareketini göz önüne sermektedir. Hareketin vuku bulduğu mecralar haritada temsil edildiği kadar vardır, yani yoktur. Vasıtasız gerçekleşen akışlar vardır adeta. Dolayısıyla kimin tattığı önemini kaybedince sütlü tatlılar arasındaki bölgesel lezzet farklılıklarını da bu haritalardan okumak olası değildir.

**n.11** Bruno Latour, *We Have Never Been Modern*, trans. Catherine Porter, (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1999)

**n.12** Victor Li, Marshall Sahlins and the Apotheosis of Culture. *CR: The New Centennial Review*. 2001. Vol. 1, no. 3, pp. 201-287.

yitirdiği ya da herşeyin mekan ile açıklanmadığı yeni bir aşamanın başlangıcı sayılır ağ toplumu.

Bruno Latour şeyler ve insanlar arasındaki etkileşime dayanan daha kuramsal bir ağ modeli kurar.<sup>n.11</sup> Bu modele göre insanlar ve şeyler zamanda aynı işlemi gerçekleştirirler, bu yüzden onları birer eyleyen olarak eşit görmek mümkündür. Eyleyen bir insan olduğu gibi makina da olabilir, ki modelin eleştirilme sebeplerinden biri olur bu eşitlik ilkesi. Latour ağ kavramına ek olarak düğüm noktası (node) terimini de sıklıkla kullanır. Örneğin 18.yüzyıl kaşifleri, bir düğüm noktası olarak dünyanın geri kalanını sömürmek üzere yola çıkar. Bu birey dizisi yola çıktığı anda ağ oluşur. Düğüm noktalarına atfedilen önemle birlikte bu ağ modelinde merkez geçersiz bir kavrama dönüşür. Bir dizi düğüm noktası yanyana gelir, bu düzende her düğüm noktası, bir diğeri ile eş ağısal niteliğe sahiptir.<sup>f.5</sup>

Ağ kuramı, problemler hakkında farklı terimlerle konuşmayı sağlayarak dahi ilham verici bir güzergahı tanımlıyor. Fakat bu kuramın sürekli değişkenlik üreten zaman ve mekan kavramlarına pek de duyarlı olduğu söylemez. İnsanlar, şeyler ya da düğüm noktaları gibi genel kategoriler her defasında tikellikler tarafından yeniden kuruluyorsa, tikellikler yerine neden genel ya da soyut kategorilerden başlansın tartışmaya? Şüphesiz Latour'un kuramında, insan ya da nesnelere arasında kurulan eşitlik sayesinde genele ilişkin üretilen perspektif farklılığı, her özgül durum hakkındaki bakış açısını da değiştirecektir. Ancak toplumsal kuramların ya da tarihyazımının asıl sorusunun; insanlar ya da şeylerin belirli şartlar altında o ana özgü olarak kurdukları ilişkinin tarzı olduğu gözden kaçmamalıdır. Bu ilişkilendirme biçimi sosyal kuramcılar tarafından sık sık "toplumsal mantıklar" (social logics) olarak adlandırılıyor. Ancak insanın ve şeylerin eşitlendiği, toplumsal mantığın parçalanıp dağıldığı yerde; toplumsalın içeriğinin, hem karşılaşmalar, hem de mekansal organizasyon ile ilişkisi bağlamında muhakkak yeniden tanımlanması gerekiyor. Bu tanımlama girişimi, bir dizi insan, bir dizi insanla ya da şeyle yanyana geldiğinde, karşılaştığında ne olur sorusunun yeni bir bakış açısıyla tartışılmasını sağlar. Marshall Sahlins,<sup>n.12</sup> Kaptan Cook ve Hawaili'lerin karşılaşmasını, bireysel kültürlerin kapalı karakterleri üzerinden tartışır. Ancak bu tartışmada başlıca sorun iki kültürün nasıl bir karşılaşma ilişkisine girdiği ya da kültürlerin karşılaşma karşılaşamayacağı olacaktır.

f.6 “Bir karşılaşma”



İtalyan rahip ve kaşif Alberto de Agostini ve Tierra del Fuego adasından bir Ona “yerli”si

“Yerli kültürün kazanımı tamamen bireysel bir meseledir; ‘kültürel yabancılık’ın üretimi ise daima bir topluluğa yöneliktir. Yerli çoğunluğun gözünde bütün yabancılar aynıdır. Yabancıların bireyselliği, bulunduğu kategorinin içinde erir. Dost ile düşman arasındaki kesin farka meydan okuyan bu kültürel farkın hakiki ve birey üstü taşıyıcısı sayılan şey birey değil, onun dahil olduğu kategoridir. Hakiki *pars pro toto* (bütün yerine parça) olan yabancı metonimik biçimde bulunduğu kategorinin bir mikrokozmosu olarak tanımlanır Yabancı, deyim yerindeyse, bulunduğu kategoriyi omuzlarında taşır. Kategorisi hayatta kaldıkça yabancıların bu yükten kurtulması imkansızdır.”

Zygmunt Bauman, Modernlik ve Müphemlik, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2003), s. 98

n.13 Alain Badiou, The Logics of Worlds: Being and Event 2, trans. Alberto Toscano, (London & New York: Continuum, 2009)

n.14 Slavoj Žižek, Organs without Bodies: Deleuze and Consequences, (New York: Routledge, 2004), s. xxi



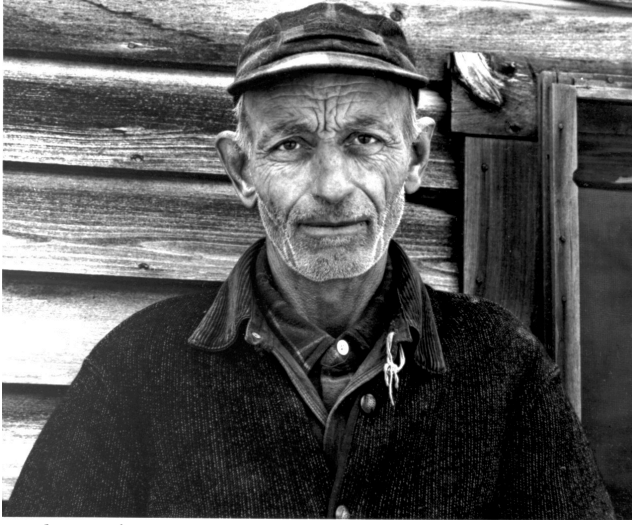
Alain Badiou'nun "dünyaların mantıkları"<sup>n.13</sup> tamlaması toplumların mantıkları deyiminin yerine geçebilecek derinlikte. Yaşadığımız çevreyi bütünlüklü tek bir dünya olarak kabul etmemiz Badiou'a göre "ortak dil" varsayımı engelinden kaynaklanmakta. Çok sayıdaki farklı sosyal dünyalar, sahip olduğumuz ortak dil yüzünden, diğer dünyaları; tanıma, teşhis etme kabiliyetimizi sınırlamaktadır. Oysa dünya, ancak enerjinin transformasyonu ile açıklanabilecek fizikten daha açık bir zihne sahip olan ve sonsuz sayıda mantık yürütümüne olanak veren matematik düzlemi kadar çoklu çeşitlilik içerir. Varlık da sonsuz sayıda çokluktan ibarettir. Tek bir dünyada görülebilecek ve yapılabilecek olan sınırlıdır. Karşılaşmalardaki ilişkilerin kaçınılmaz varyasyonu ancak farklı zamansal ve mekansal uzanımları olan dünyalardaki farklı mantıklarla oluşur.<sup>f.6</sup>

Karşılaşma insanların ve şeylerin teması sonucu ortaya çıkan bir durum. Aynı zamanda ve mekanda olmayı gerektirmeyen ve her zaman uzlaşma ile sonuçlanması gerekmeyen bir temas hali. Hatta çoğunlukla kafa karışıklığı, tereddüt ve gerilim ile sonuçlanma olasılığı yüksek bir temas. Žižek'in<sup>n.14</sup> belirttiği gibi basitçe karşılaşma sembolik mübadeleye indirgenmemelidir, sembolik mübadelenin ötesinde ve üzerinde asıl içinde taşınan ikilem, içinde barındırdığı travmatik etkinin yankısıdır. Diyalog olağan olarak rastlanabilenken, karşılaşmalar çok nadir vuku bulur.

Sürekli tekrarlanan sosyal karşılaşma; bir fikir, olay ya da maddesel boyutu olan bir gerçeklikle yüzleşme sağlar. Ancak bu tür bir karşılaşma zamanla yapısal bir örüntü kazanacağı için tesadüfiliklere kapanacak ve alışmanın da etkisi ile tahmin edilebilir bir nitelik kazanacaktır. Dolayısıyla bu deneyim bir buluşma pratiğine ya da rehberli tura dönüşecektir. Karşılaşan ise beklenmedik olana açık bir pozisyonu kaplar. Karşılaşanlar da bazı toplumsal örüntüleri tekrar üretebilirler, ancak kelimenin anlamının da açık ettiği gibi "karşı haline gelme" potansiyeli, karşılaşanları her zaman dönüşüme ve değişime açar. Karşılaşmanın değişim ve dönüşüm potansiyeli, sonsuz açıklığın cephaneliği olan çokluktur aynı zamanda.

Karşılaşmaların öznelere, insandan başlayarak nesnelere, canlılara, makinelere doğru genişletilince bu pratiğin nasıl gerçekleştiği cevaplanması daha zor bir soru haline geliyor. Bu konuda Benjamin'in çoğunlukla bir kayba duyulan yas gibi -yanlış- okunarak, nostaljik bir değer kazanan aura kavramı bir nesnenin, bir karşılaşmanın nasıl öznesi olabileceği sorusuna bir açıdan cevap veriyor. Benjamin, fotoğraf makinesinin bize iade etmediği bakışı, bakışın içinde bulunduğu beklentiye ve o bakışa yanıt verildiği durumda

f.7 “Bir Karşılaşma”



Paul Strand, *Mr. Bennett, Vermont, 1944*

“Henri Cartier-Bresson için fotoğraflanan an, ansaldır, saniyenin binde biridir ve Bresson, o anın peşinden sanki vahşi bir hayvanın izini sürüyormuşçasına koşar. Paul Strand içinse fotoğraflanan an, süresi ideal olarak saniyelerle değil, ömrün tümüyle ilişkisine göre ölçülen, biyografik ya da tarihsel bir andır. Strand bir anın peşine düşmez; ancak, bir öykünün anlatılmasını ısrarla ister gibi o anı doğmaya çağırır.

John Berger, *O Ana Adanmış*, (İstanbul: Metis Yayınları, 1998), s.60-61

f.8 **Kristof Kolomb**

Seyahat edebiyatı türüne en coşkulu katkılarda bulunmuş olan Kutsal Toprak’a giden sayısız hacı kendi ilerleyişlerini, yenilen yemeklerin, barınakların betimlemelerini titizlikle kaydederek anlatmış, ancak yerel lehçelerin anlaşılabilirliği dışında, karşılaştıkları insanların davranışında tuhaf hiçbir şey görmemişlerdir. Doğal ve gelişigüzel bir biçimde, bu insanların davranışına, bulmayı umdukları şeyi isnat etmişlerdir; tıpkı o pek aydın ve çok yönlü denizci Kristof Kolomb’un kaptan güvertesinden gözlediği yunusları, okyanus dalgaları üzerinde dans eden sirenler (denizkızı) olarak kayda geçirdiği gibi.

n.15 Walter Benjamin, *Selected Writings: 1938-1940*, (Belknap Press, 2003), s.338

n.16 Per Cornell, Fredrik Fahlender, *Encounters-Materialities-Confrontation: An Introduction, Encounters, Materialities, Confrontations*, (Newcastle: Cambridge Scholar Press, 2007), s.

oluşan anı şöyle tanımlar: “Dagerreyotipide gayri insani -hatta ölümcül bile denebilir- olduğu hissedilmiş olan, kameranın içine sürekli bakıştı, çünkü kamera bakışımızı geri vermeden, suretimizi kaydeder. Oysa birine bakmak bakışımızın nesnesinden nazarımıza yanıt geleceğine dair örtük bir beklenti taşır. Bu beklenti karşılandığında... tam anlamıyla bir aura deneyimi yaşanır... Aura deneyimi dolayısıyla, insan ilişkilerinde alışık olduğumuz bir tepkinin, cansızlara ya da doğa ile insan arasındaki ilişkilere uygulanmasıdır... Bir nesnenin aurasını duyumsamak, onu bakışlarımıza yanıt verme yetisi ile donatmak anlamına gelir.”<sup>m5</sup>

Karşılaşmada “bakmak”<sup>f.7</sup> birçok şekilde yorumlanabilir. Örneğin istemli ya da istemsiz olarak birşeyin varlığının farkına varmak, karşılaşma olanaklarından birini üretir. O şeyin varlığının farkına varmak basitçe gerçekleşen bir öğrenme pratiği değildir. Farkına varanı da, varılanı da geri dönüşsüzcesine dönüştürür. Karşılaşma anının karşılaşanların tarihselliğinden kaynaklanan bir telosu varmış gibi gözükür ancak maddeselliğin şimdi içinden ürettiği değer, olduğu varsayılan telosun istikametini saptırır. Her karşılaşma anı bu sayede sürprizlere açılır.

Ancak çok açık ki bazı karşılaşmaların tarihi bu açıklık gözetilerek yazılmıyor ya da yazılamıyor. Özellikle ölçek ve miktar buna engel oluyor gibi gözüküyor. 15. yüzyılda Avrupalı’ların Yeni Dünya’ya ulaşması buna bir örnek teşkil edebilir. Amerika kıtasının keşfi büyük bir tarihsel olay olması yanında “büyük bir karşılaşmadır.”<sup>n.16</sup> aynı zamanda. Bu tarihsel olayın karşılaşma niteliğinden çok az şey bilinebilmekte. Yaşlı kıtanın, Yeni Dünya’nın insanları, hayvanları ve şeyleri ile karşılaşması, bazıları kısa, bazıları çok uzun vadede etkileri okunabilen davranış ve alışkanlık değişimlerine sebep olmuştur. Bu etkiler aynı zamanda bakteri, bitki, hayvan, insan üretimi nesnelere, toplumsal davranış örüntülerini içermektedir. Bu karşılaşma Avrupa’nın başka bir kıtayı istila etmesi şeklinde değil de iki kıtanın uzun sürede yavaş gerçekleşen bir tanışma süreci<sup>f.8</sup> olsaydı, sonuçları da muhakkak farklı okunurdu. Kızamık, grip ve cüzzam çok kısa sürede Amerika kıtasında büyük salgınlar olarak yaşanırken, karşılığında frengi Avrasya’da sarsıcı etkiler yaratır. Bugün dünya yiyecek pazarını biçimlendiren mısır, patates, domates ve çikolata gibi besin maddeleri Amerika’nın evcilleştirilmiş bitkileridir. Fakat bu kıtaların karşılaşması hala geniş çapta bir güç ve direniş tarihi olarak yazılmakta. İçinde şüphesiz yıkımlar, sömürüler ve geri dönüşü olmaksızın kültürel ve toplumsal geleneklerin yok edilmesini içermektedir. Karşılaşmanın dili, bu sürecin büyük İspanyol Fatihler, Cortez masalları ya da Meksika’nın fethi gibi Avrupa’nın zafer tarihi olarak

## f.9 Décadence



*The Romans of Decadence, 1847, Thomas Couture*

"Çürümenin stili... eğik güneşleriyle yaşlanan medeniyetler tarafından üretilmiş, olgunluğun en uç noktasına varan sanattan başka bir şey değildir. Bu stil; kendine özgü karmaşıktır, öğrenilir, anlamın ve sorup soruşturmanın izlerini içerir, her zaman dilin sınırlarını öteleyer, teknik kelimeleri ödünç alır, her paletten renkleri, her tahtadaki notları kullanır, düşüncedeki dile gelmeyi ve biçimdeki en belirsiz ve uçucu konturları ortaya koyabilmek için zorlar; nevropatın nükteli kendine güvenine, yaşlılığın itiraflarına ve baştan çıkarıcı şehvete, deliliğin sınırındaki sabit fikrin tekil halüsinasyonlarına tercüman olmak için kulak verir. Çürümenin stili kelimenin (fiilin) son bir nefes alışıdır, her şeyi ifade edebilmek üzere ordadır ve olabilecek en aşırı ucu zorlayandır."

Theophile Gautier, Önz, Les Fleurs du Mal, Charles Baudelaire, 1892

## f.10 Barok Kamusal Alan



Barok kamusal alan; melez, ödün verme temelli, eski ve yeni pratiklerin, teknolojilerin ve toplumsal yapıların karışımından oluşur. Barok kamusal alan gösteri pratiği ile karakterize olur, fakat izleyici pasif olmaktan çok uzaktır bu gösteride. Gösterideki performans sayesinde, güç dağılımı müzakere edilir, mevkiler karmaşık gösterme/gizleme oyunları ile sürekli tekrar tanımlanır. Dedikodu, performatif boyutu olan bu oyunun sahneye konmasında çok önemli bir role sahiptir. Burjuva kamusal alanı kamusal/özel ayırımında temellenirken, barok alanda kamusalın zıttı olsa olsa gizliliklidir. Bilgiyi ancak dedikodu niteliğinde üreten barok benlik, ötekinin acımasız bakışı altında şeffaflaşır, ürettiği bilgi ise saydam olmaktan çok uzaktır, sonsuzcasına parçalı ve fisiltı yüzünden kaynağın sürekli uzaklaşmasından gecikmelidir. Bu tarz bir benliğin Habermas'ın tanımladığı iletişim siyaseti temelli kamusal alanı kurma olanağı olmadığı çok

açık. Ancak daha da önemlisi barok benlik üzerinden tazelenmesi gereken modern özne kavrayışının bu tarz bir kamusalallığı kurma potansiyeli olduğu kanısının baştan tartışılmasıdır.

**n.16** Jean Starobinsky, Özgürlüğün İcadı ve Aklın Amblemleri, (İstanbul: Metis Yayınları, 2012) ss.15-51

**n.17** Jean Starobinsky, Özgürlüğün İcadı, s.197

**n.18** Monika Kaup, Becoming-Baroque Folding European Forms into the New World Baroque with Alejo Carpentier, CR: The New Centennial Review 5, no, 2(2005): 107-109

**n.19** Henry Bergson, süre kavramı için bkz. Gille Deleuze, Bergsonculuk, (İstanbul: Otonom Yayıncılık, 2006)

okunmasına karşın, panzehir olarak çalışabilecek, materyalin tarihini yazmayı mümkün kılacak araçları sunmaktadır.

### **En Şen Karşılaşma**

17. ve erken 18.yüzyıl, karşılaşmaların açık olduğu tesadüfiliği denetim altına alacak kuralların henüz tanımlanmadığı bir dönem. Her türlü bilgi, insan ve nesnenin ulaşması istenen hedefe, değişime uğramadan, tanımlı güzergahlardan akmasını sağlayacak geçirimsiz kanalların inşa edilmediği bir dönem aynı zamanda. Bununla ters orantılı olarak dolaşım istencinin ise arttığı bir dönem. Yanyana gelmesi olanaksız birçok şey, hem dolaşım özgürlüğü hem de aşkın kuralların süzgecinden geçmediği için şen bir karşılaşma ile biraraya gelir. Bu karşılaşma anı, panayı dünyada bakışına karşılık arayanın, kendi dışındakini istemese de farketmek zorunda olanın, kendi bakışını, karşısındakinin bakışını iade etmek uğruna sorgulamasıdır.

Barok dönemi bu şen karşılaşma ile paralel okumak pek de yanlış olmaz. Fakat bu şen karşılaşma, ana damar tarih yazımı bağlamında her açıdan bir bozulma dönemidir. 19.yüzyılda nice zihne musallat olmuş olan “décadence”<sup>f.9</sup> korkusu yüzünden, mevcut zeminleri sarsan karşılaşma hali, tarih yazarları tarafından pek de şenlikli karşılanmamıştır.<sup>n.16</sup> Sanat tarihinde dekadant bir sanat olarak Barok stil, devletler tarihinde basiretsiz hükümdarlar, zevk ve sefaya dalmış yöneticiler ve halklar, daha sonrasında çeki düzen verilmiş olması bir başarı olarak tarihselleştirilen kamusallaşma tarzları<sup>f.10</sup> vs. hepsi zaman içinde düzeltilecek hatalardır tarihçinin gözündeki. 18.yüzyılın sonuna geldiğinde ise “orada sanat tarihi açısından hiçbir büyük olaya, hiçbir anlamlı yeniliğe rastlayamayız”<sup>n.17</sup> der Starobinski. Dünyayı baroktan kurtarmayı görev edinenler, farklı bir dünya olasılığını da tamamen kurutma ihtimali tehlikesini gözardı etmişlerdir.

Monika Kaup,<sup>n.18</sup> geç 18.yüzyıl ve 19.yüzyıl boyunca bastırılmış ve sapkın olduğu gerekçesiyle olumsuzlanmış Barok dönemin alternatif bir akılcılık ve düşünce şekli olarak 20.yüzyılda yeniden keşfedildiğini ve Bilimsel Devrim ve Aydınlanma Çağı'nın krizine de burada yanıt arandığını belirtir. Kaup'a göre Barok, inanç-akıl, premodern-modern, bilimsel-mitsel gibi ikilikler üzerinden, modernitenin krizini ve dış hatlarını belirlediği için Batı'nın ilk modernitesidir. Benzer bir gerekçeyle olmasa da bu metin boyunca barok, dünyanın ilk modernitesi olarak tartışılmaya çalışılmakta. Bu iddianın dayanak noktası, dünyadaki ana akış güzergahlarında gerçekleşen barok karşılaşmanın, dünyanın genelinde bir eşzamanlılık algısı yaratmasında aranmakta. Bergsoncu<sup>n.19</sup> bir

### f.11 Lale

1561 yılında lale soğanlarını taşıyan ilk kargo gemisi Antwep limanına yanaşır. Bu lalenin ilk Avrupa seyahati değildir ancak ilk kez bu kadar kuzeye çıkışıdır. Lale soğanlarının Hollanda'ya ulaşması onları sadece iki rakip ülke arasında pazara girmesi resmi olarak onaylanmış ticari bir mal yapmaz. Lale ne de olsa Batı Asya'nın yüksek kesimlerinde yetişen yabancı bir dağ çiçeği iken saraylı bir çiçek olan gülün tahtını sarsmıştır. Geldiği yerde ulaştığı sembolik anlam ve daha önce Avrupalı botanikçiler tarafından sınırlanmış sınırsız çeşitlilik üretme potansiyeli, onun özgül bir bölgeye ve kültürel bir tarza uygunlaştırılması konusunda teşvik edilmesini sağlamıştır. Hollanda'nın tuzlu topraklarında uğradığı sınırsız viral kırılmalarla, solgun ve narin bir şekilde yukarı doğru incelen zayıf taç yaprakları, yerini yuvarlak hatlı, güçlü, kırmızı çizgiler taşıyan, beyaz bir çiçeğe bırakır. 17.yüzyılda dünyaya dağılmış olduğu topraklara geri döner, aynı genetik köklere sahip olsa da döndüğünde başka bir çiçektir ve Osmanlı artık Kırım'dan getirdiği lalelere karşın Avrupa lalesini tercih edecektir.

Ariel Salzman, *The Age of Tulips: Confluence and Conflict in Early Modern Consumer Culture (1550-1730)*

### f.12 Lüks

Taşıdığı olumsuz çağrışımlı anlamdan 17. yüzyılda kurtulmuştur. Latince'den kökenlenen anlamı; aşırılık, abartı ve savurganlıktır. Gerekliliğin bittiği yerde başladığı için, olması gereken yerde olmama (dislocated) durumunu da ifade eder. Bernard Mandeville (1670-1733), 1714 tarihli *Arıların Masalı* kitabında kıt kanaat yaşamının ötesini hayal etmeyi imkansızlaştırdığı için lüks kavramının ahlaki kavranışına karşı bir savaş başlatır. Sombart'tan bugüne lüks tartışması üretim merkezli Marxist/Weberci bakışa alternatif olarak tüketim ve ihtiyaç merkezli bir kapitalizm tarihinin oluşmasını sağlamıştır. Ancak gerekli olanın tanımlanma biçiminin ahlaki normlardan kurtulma ihtimalinin olmadığı, Mandeville'e rağmen uzun çabalar sonucu tekrar keşfedilmesi gereken bir bilgi oldu. Böylelikle Appadurai lüksü, retorik ve toplumsal işlevine göre canlılık kazanıp cisimleşen işaretler (incarnated signs) olarak tanımladı. Her tür düşünce ve nesnenin işaret değeri kazandığı Barok dönemle lüksün ve tüketim arzusunun, görece meşruiyet kazanması çok anlaşılır bir hal olarak belirse de bu durum Damat İbrahim Paşa'nın öldürülme sebebinin, tüketim ya da lüks ile olan ilişkisini aramak için Sadrazam'ın terekesinin kendinden önceki ve sonraki sadrazamlar ile karşılaştırılarak anlaşılmasını sağlamamakta. Çünkü 18.yüzyıl İstanbul'unda dönemin sadrazamının mal varlığı yukarıda bahsedilen karşılaştırma sonucu mütevazı sayılabilirken, dönemin padişahının mahremiyet arayışı Tanyeli'nin deyişi ile "lüks" sayılabilmekteydi.

<http://www.etymonline.com/index.php?term=luxury>

Fabian Faurholt Csaba, *Redefining Luxury, Creative Encounters, 2008*

Selim Karahasanoglu, *A Tulip Age Legend: Consumer Behavior And Material Culture In The Ottoman Empire (1718-1730)*, Doktora Tezi, Binghamton University SUNY, 2009

Uğur Tanyeli, *İstanbul'da Mekan Mahremiyetinin İhlali ve Teşhiri*, (İstanbul: Akın Nalça, 2012), ss.35-44

n.20 Ariel Salzman, *The Age of Tulips: Confluence and Conflict in Early Modern Consumer Culture(1550-1730)*, *Consumption Studies and the History of the Ottoman Empire, 1520-1922: An Introduction*, Donald Quataert, (Albany: State University of New York, 2000)s.83-106

n.21 Gilles Deleuze, Felix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, (Minneapolis, Londra: University of Minnesota Press, 2005), s.10

n.22 Can Erimtan, *Ottoman Looking West? The Origins of the Tulip Age and its Development in Modern Turkey*, (Londra, New York: Tauris Academic Studies, 2008)

n.23 Can Erimtan, *Sadabad Algısı: "Lale Devri" ve Osmanlı-Safevi Rekabati*, Dana Sajdi, *Osmanlı Laleleri, Osmanlı Kahvehaneleri: On Sekizinci Yüzyılda Hayat Tarzı ve Boş Vakit Eğlenceleri*, (İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları: 2014), ss.61-88

ifadeyle dile getirilecek olursa; karşılaşmanın süresi, karşılaştığının süresi ile, karşılaşılan mekanın süresi içinde birleştiği için eşzamanlılık kazanırlar. Dünyanın en hareketli, kozmopolit sayılabilecek merkezleri dahi 16. yüzyıla kadar sahip oldukları farklı süreleri eşitleyecek bir üçüncü sürede birleşemezler ve ancak kronolojik bir zaman sisteminde, ölçüm olarak eşitlenirler. Değişmez bir form vokabüleri olmadığı halde estetik bir kategori olarak barok, bu yüzden dünyanın eşzamanlı deneyimlenen “stil”idir. Dönemselleştirici tarih anlatısının yapı taşları olan tarihsel dönemleri, her kültürün kendi geçmişinde araması Avrupa merkezli modernlik anlatısının zaman dizini içinde kendine bir yer bulmanın önkoşuludur. Ancak barok icad edilmesi gerekmeyen bir eşzamanlılıktır zaten.

Osmanlı kültür coğrafyasının, bahsedilen eşzamanlılığı, Lale Devri metaforu ile ele alınabilir. Lale,<sup>f.11</sup> 18.yüzyıl Osmanlı tarihyografisinde bir açıdan dönemin karakterini daha çok; zevk, savurganlık ve lüks<sup>f.12</sup> üzerinden tarif etmek, bir başka açıdan da klasik gelenekteki gül efsanesinin yerine ikame edilerek, bir kopuşu imlemek için kullanılmıştır. Devri tamlamak için kullanılan lalenin, bir değer olarak dünya piyasasına katılımının çiçek üzerindeki dönüştürücü etkisini detaylı olarak işleyen Ariel Salzman’ın<sup>n.20</sup> betimlemesi ise, Deleuze ve Guattari’nin *A Thousand Plateaus*’da orkide üzerinden kurdukları, tekrar yerli yurtlu olmak için yersiz yurtsuzlaşmanın (deterritorialization- reterritorialization)<sup>n.21</sup> gerekli olduğu döngü anlatısı ile neredeyse eksiksiz örtüşmektedir.

Lale Devri her ne kadar yaratıcı bir adlandırma olsa da, dünyayı mutlak değişime sürükleyen sürecin Osmanlı coğrafyasındaki belirme biçimine işaret etmek için üretilmiş bir ifade olarak değerlendirilemez. Lale Devri’nin, Tanzimat’a (1839-76) kadar kesintiye uğrayacak olan, kısa ancak verimli ve erken bir Batılılaşma hamlesi olarak okunmasına karşın geniş çaplı bir eleştiri Can Erimtan’dan<sup>n.22</sup> gelmiştir. Erimtan’a göre Lale Devri, Tarih-i Osmani Encümeni’nin en üretken üyelerinden biri olan Ahmed Refik tarafından, Osmanlı’nın Batı’yı bir esin kaynağı olarak görme fikrini geliştiren tarih yazımı toposlarından birinin parçası olarak üretilmiştir. Karlofça (1699) ve Pasarofça (1718) Antlaşmaları’nın sonuçlarının Frenk adetlerinin taklit edilmesine sevk edişi, Yirmisekiz Mehmet Çelebi’nin Paris Seyahati (1720-21) ve Sadabad’ın (1722) inşası gibi ardışık olarak sıralanan kronolojik dizinin Lale Devri efsanesinin tamamlayıcıları olarak üretildiğini belirtir.<sup>n.23</sup> Salzman’ın bir eleştirisinde belirttiği 1718-1730 dizilişinin “vakitsiz

**f.13 Dimitrie Cantemir (1673-1723)**

“Osmanlı İmparatorluğu'nun Gelişme ve Çökme Tarihi”ni kaleme alan Moldova Prensi, perüğü ile Osmanlı kılığında.



**n.24** Ariel Salzman, *The Age of Tulips*, 2000

**n.25** Edhem Eldem, *18.yüzyıl ve Değişim*, Cogito. *Osmanlılar Özel Sayısı*, 19, 1999, ss. 189-199

**n.26** Stuart Alexander Rockefeller, 'Flow', *Current Anthropology* 52.4 (2011), 557-578

**n.27** Rockefeller, 'Flow'

**n.28** Arjun Appadurai, *Modernity at Large*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996)

**n.29** Fatma Müge Göçek, *East Encounters West: France and the Ottoman Empire in the eighteenth Century*, (Oxford: Oxford University Press, 1987)



modernleşmenin tehlikelerini anlatan eğitici bir öykü<sup>n.24</sup> içerdiğini düşünmeye ittiğini söyler Erimtan.

18. yüzyılda herhangi bir yenilik türü olarak algılanan her değişimin, 19.yüzyıl perspektifinden geriye bakılarak<sup>n.25</sup> Batılılaşma olarak değerlendirilmiş olması sorunlu bir duruma işaret ediyor şüphesiz. Ancak batılılaşmacı retoriği bertaraf etmek isterken 18.yüzyıldaki katmanlı değişim hareketlerini<sup>f.13</sup> yok saymak ya da okunaksız kılmak da bir o kadar sorunlu bir tutum olur. Bu bağlamda yöntemsel olarak değişimin nasıl görünür kılınacağı, bu değişimlerin birbirlerine eklemli olup olmadıkları ya da her alanda ürettikleri farkın nasıl kuramsallaştırılacağı önemli birer soruya dönüşmekte.

Çoğunlukla antropologların kullandığı akış (flow) kavramı kültürel coğrafyaların niteliklerinin ve meydana gelen değişimlerin kendi tikellikleri ile değerlendirilmesi konusunda mekanları eşitlemiş gibi görünüyor. Bu sayede hiyerarşi kurucu; batılılaşma, oryantalizm, modernizm gibi bazı üst kategoriler de eski itibarlarını yitirmiş oldu. Ancak Stuart Alexander Rockefeller<sup>n.26</sup> akış kavramı konusunda tam da böyle düşünmeyen bir antropolog. Rockefeller akış kavramının iki şekilde kullanıldığının altını çizer. Bunlardan ilki<sup>n.27</sup> akışın küreselleşme ile kuyusu kazılmış olan yerlerin, görece hareketsiz ve kapalı karakterine karşı, saf ve katıksız bir hareket imgesi olarak kullanılmasıdır. Özellikle 18.yüzyılın sonu ile birlikte doğu-batı dikotomisinin parçası kılınan doğu coğrafyalarında resmedilen türdeşleştirilmiş kamusal görüntüleri bu durumu çok iyi anlatmaktadır. Akışın ikinci kullanım şekli ise vasıtasız bir hareket imgesi oluşturması. Bu kullanımda akış, başlangıç noktası ve vasıtayı yutacak bir telosu olmayan, küçük yerine büyük ölçeği öne çıkaran ve süreç içinde retorik olarak yönetici bakış açısından gözlemciyi hizaya sokan bir özellik taşır. Bu anlayış kültürlerarasılığı para, fikir ve imge akışı ile ilişkilendirirken, akışı aktörler ve yerler ile zıtlık içinde ele alır. Rockefeller bu yüzden akışın bir model olarak içerikten çok form ile ilintili olduğunu savunur. Ki Appadurai'nin meta akışının tüketiciyi aktörden çok bir gösterene dönüştürdüğünü savunması<sup>n.28</sup> Rockefeller'in görüşünün ispatı niteliğindedir.

18.yüzyıl Osmanlı tarihi sözkonusu olduğunda karşılıklılık teması tarihyazımı için geniş yer kaplayan bir metin külliyyatını oluşturmamakta. Bu konuda ilk akla gelen çalışma Fatma Müge Göçek'in East Encounters West<sup>n.29</sup> adlı kitabıdır. Göçek 1665-1733 yılları arasında kaleme alınan üç elçilik raporunu detaylı bir şekilde analiz eder. Değişmez nitelik kazanmasını sağlayacak kodlara henüz ulaştığı iddia edilemese de o yıllardaki

**f.14 Thomas Allom (1804-1872)**

1834-1836 yılları arasında Osmanlı topraklarında geçirdiği vakit boyunca çok sayıda topoğrafik manzara resmi üretmiştir. Benzer bir şekilde Allom 1840'larda Çin'de yapmış olduğu çok sayıdaki resim 1843-47 arasında İngiltere'de basılmıştır.



**f.15 Turquerie**

16-18. yüzyıl aralığında Avrupa sanatında Türk etkileri taşıyan bir dizi sanatsal ya da mimari eser için kullanılan kısaltma.

**f.16 Chinoiserie**

17.yüzyıldan beri Avrupa sanatında görülen Çin sanatı etkisini anlatmak için kullanılan terim

**n.30** Zeynep Çelik, Şarkın Sergilenişi, (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları: 2005)

**n.31** Nebahat Avcioğlu, Turquerie ve Temsil Politikası, 1728-1876, (İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2014)

**n.32** Nebahat Avcioğlu, Turquerie ve Temsil Politikası, 1728-1876,

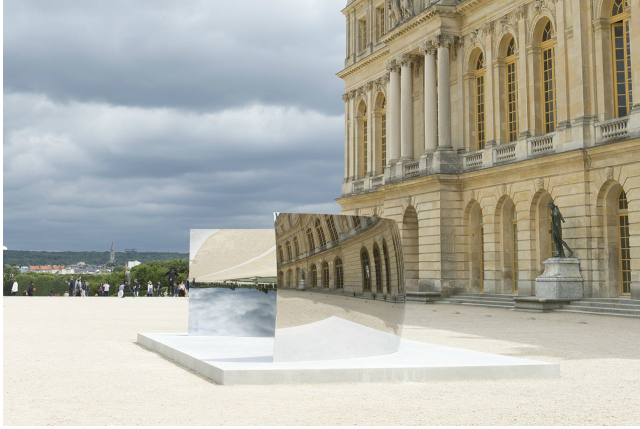
**n.33** Nebahat Avcioğlu, Turquerie ve Temsil Politikası, 1728-1876,

diplomatik ilişki tarzları üzerinden bir karşılıklı mübadele faaliyetini değerlendirir. Beklenmedik olana kapalı olan bir ilişki tarzı üzerinden <sup>f.14</sup> karşılaşma okumaya çalışması bir yana, o ilişkide bir tarafın neredeyse hiç etkilenmediğini savunacak kadar ileri gider Göçek. Öğrenen, farkındalık kazanan ve değişime açılan Osmanlı iken, Fransa için bu etki geçici, unutulacak bir esintidir sadece.

18.yüzyılda karşılaşmalara verilen kategorik isimler henüz üretilmediği ya da 19.yüzyıldaki gibi historiyoğrafik olarak yerleşiklik kazanmadığı için karşılaşmaların meydana geliş tarzları ve içerikleri konusunda anlatı kurmak farklı bir dil ve bakış açısını gerektirmekte. Yoksa o durumu önemsizleştiren bir dil işlemeye hazır beklemekte. Örneğin Zeynep Çelik ancak 19.yüzyıl sonrası Batılıların Doğulu giyim tarzına ve dekorasyona duydukları ilginin “ciddi bir yönelim”<sup>n.30</sup> kazandığını vurgularken 18.yüzyıldaki ilginin hercai karakterine dikkat çekmiş olur adeta. Ki o hercai karakter tam da sonrasında bir kez daha yakalamanın neredeyse olanaksız kılındığı, disipline edilmemiş, filtresiz bir anlama ve okuma halini dar bir kapı aralığından yakalamamızı sağlamakta.

Nebahat Avcioğlu'nun “turquerie”<sup>f.15</sup> üzerinden yürüttüğü temsil politikalarına ilişkin tartışma,<sup>n.31</sup> ancak dar bir aralıktan gözlediğimiz 18.yüzyıla daha geniş bir perspektiften bakmamıza olanak sağlayabilir. Karşılaşmaları öğreten/öğrenen diyalektiği içinden kurarak; karşılaşmaların bir tarafını etkileyen, diğerini etkilenen pozisyonuna hapseden oryantalizm, batılılaşma ya da modernleşme gibi kavramlara karşılık, turquerie ya da chinoiserie<sup>f.16</sup> gibi “zayıf kavram”lar karşılaşmalardaki karmaşık alış-veriş örgüsünü görünür kılar. Tam da bu yüzden “geçici bir heves ya da saplantı olarak görülen akademik turquerie çalışmaları, siyasi bakımdan zararsız ya da kültürel açıdan önemsiz sayılan egzotizm kisvesi altında”<sup>n.32</sup> gizlenmeye çalışılır. Özellikle hafif ve havai mimari formların rokoko repertuarına dahil olması gerektiğini söyleyen tarihçiler,<sup>n.33</sup> turquerie tarzını da bu başlık altında anmayı önerir. Aslında bu başlık kabaca okunaksız bulunanları, bir “dilsizlik” olduğunu varsayılan alana koyma girişimidir. Baroğun semantik olarak sınırlarının bu kadar esnek olması, 19.yüzyıl pozitivizminin ele gelmez, okunaksız ya da mevcut kod çözücülere ve dolayısıyla mevcut kodlara dirençli bulduğunu, serbestce dolaşamayacağı bir kategoriye kapatma girişiminden kaynaklanmaktadır.

f.17 Versailles Sarayı/ Anish Kapoor



C-Curve (Versailles Sarayı/2015)



Descension (Versailles Sarayı/2015)

Anish Kapoor 9 Haziran-1 Kasım 2015 tarihleri arasında Versailles Sarayı'nda çok parçalı eserlerden oluşan bir sergi yapar. Sergiyi oluşturan her bir heykel ya da düzenleme; Saray'ın güce ve Fransız beğenisine tantanalı bir şekilde odaklanan yanını sorgulamaya açmaya ve tedirgin etmeye yönelik bir fikir barındırır. Bunlardan C-Curve, Kapoor'un Saray binasının karşısına yerleştirdiği eğrisel bir aynadır. Kristeva bu aynanın işlevini "ışığın sonsuzluğunu şimdinin buradalığına kapatmak" olarak yorumlar. Bu aynanın; zamanı dikeyleştirerek sadece insanın sahip olduğu, geçmeyen bir zamanı ürettiğini söyler. Descension ise insanı boşluk, hiçlik, eksiklik hissine sürükleyerek Kristeva'ya göre kendi dünyamızın çifti olan; ancak görülür, duyulur ya da temsil edilebilir olmayan başka bir dünyayı deneyimlememizi mümkün kılar.

Julia Kristeva, Anish Kapoor Shooting into Versailles, Artpress 423, s.8-11

n.34 Kelimenin kullanım sıklığını gösteren Google Books grafiğinden görüldüğü gibi kopya (copy) sözcüğünün metinlerde kullanım sıklığı 1750-1820 yılları arasında ciddi bir yükseliş göstermiştir.

n.35 Anthony Blunt, Some Use and Misuses of The Terms Baroque and Rococo as applied to Architecture, (London: Oxford University Press, 1973), s.12

n.36 [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_Baroque\\_residences](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Baroque_residences) (erişim Mayıs 2016)

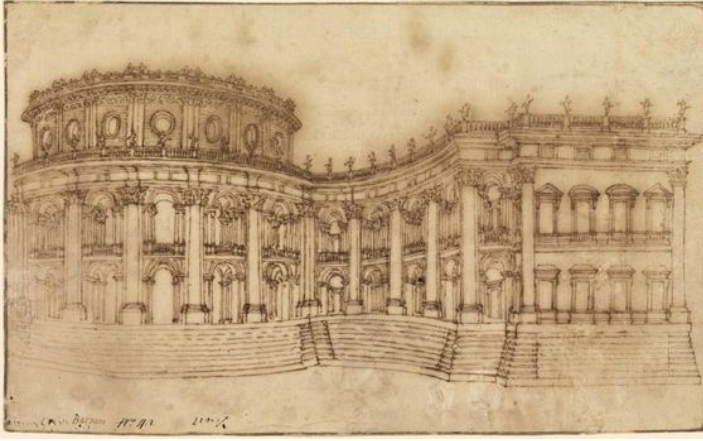
17. ve 18. yüzyıl dünyanın büyük çoğunluğunu eşitleyen bir akış ekonomisine sahipti. Ancak 18.yüzyılın ikinci yarısında dünyanın bir kısmı bu insan, bilgi, fikir ve nesne akışını düzenleyerek okunaklı hale getirebilirken bir kısmı bunu ya yapamadı ya da yapma hızı, onun süresinin, yapabilenlerin süresi tarafından yutulmasına sebep oldu. İşte bu kendi süre algısını kaybedenler son iki asırdır batılılaşmacı ya da modernleşmeci yaftaları ile kendiliklerini üretemeyen, taklitçiler olarak kayda geçti. Ancak çok açık ki bugün hala 19.yüzyılın, düşünce dünyasını küçülten ve o dünyayı Avrupa'nın içkinlik düzlemine dönüştüren kavramlarına dönmek yerine 17.ve 18.yüzyılın dünyasından yeni, yaratıcı kavramlar üretmek çok daha anlamlı görünüyor.

### **Versailles Etkisi**

Etki, insan bilimlerinde karşılaşma ediminin sonucundaki karmaşık alma-verme pratiğinin yönünün kararını içeren bir sözcüktür. Bu yüzden her karşılaşmanın, karşılıklı birbirini kurma potansiyelini bu perspektif içinden görmezden gelen söylemler için işe yarar bir kavramdır. Ancak özellikle 20.yüzyılda yaygın olarak kullanılan kopya sıfatında olduğu gibi kaynağın (origin-al), dolayısıyla etkide bulunanın belirlenmesi husunda takıntılı değildir. Kullanım şekli, karmaşık alma-verme pratiğinin yönünü; sürdüğü (ürettiği) izler, yakaladığı (icat ettiği) ipuçları üzerinden doğrusal olmasa da tayin etme çabası taşır. Etki ve kopyanın bir başka farkı da, taşınan anlamın bilgi değerinde yatar. Kopyalama sureti ile taşınan anlam; sınırları belli, kurumsal bir bilgi niteliğine ve dolayısıyla da müellife sahipken, etki sürecinde taşınan anlamın sınırları geçirgen; öznesi belirsiz olabilir. Ancak tam da bu belirsizlik etki ile taşınan anlamı, bilgi kılmakta yetersiz kalır. Sanat tarih yazımında bahsedilen iki kavramın pratiklere atfedilme şekli bu yüzden bilgi kuramı ile yakından ilgilidir. 18. yüzyıla kadar "bilgi"den bahsedilemeyen dünyanın sanat ortamında kopyadan<sup>n.34</sup> bahsetmek de pek iyi bir fikir değildir. Ancak bilginin yapısallık kazanma sürecinde etkinin kullanımı, kavramın özneyi ve nesneyi işaret etmekteki gevşekliği bakımından uygun bir araçsallık taşımaktadır. Örneğin 18.yüzyılda Versailles Sarayı'nın<sup>f.17</sup> diğer dünya saray ve şatoları üzerinde olduğu varsayılan büyük etkisi, bahsedilen gevşek ilişkisellik üzerinden ele alınabilir.

Barok stilin Avrupa'ya Roma'dan, hatta daha da daraltılarak Carlo Fontana'nın stüdyosundan yayıldığına iddia edilmesi gibi<sup>n.35</sup>, 18. yüzyıl Avrupası'nda Versailles Sarayı'ndan ilham almamış sarayın var olmadığı da iddia edilebilir. Öyle ki Wikipedia "dünyanın en çok taklit edilmiş sarayı"<sup>n.36</sup> olarak tanımlamaktadır. Bu tanım şüphesiz modern sanat ve mimarlık tarihi yazınına dayanmaktadır. Bu noktada akla gelen ilk soru

**f.18 Gian Lorenzo Bernini - Il Louvre - Facciata Est**



**n.37** Anthony Blunt, *Some Use and Misuses of The Terms Baroque and Rococo as applied to Architecture*, London: Oxford University Press, 1973, s.12

**n.38** Franco Mormando, *Bernini His Life and His Rome*, (Şikago: The University of Chicago Press, 2011)

**n.39** Chandra Mukerji, *Territorial ambitions and the gardens of Versailles*, Edinburgh: Cambridge University Press, 1997.

**n.40** Ernst Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1997, s. 447.

**n.41** Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, s. 447.

bahsedilen taklit ya da en hafif deyiş ile etkilenmenin nasıl gerçekleştiğidir. Tekrar hatırlamak gerekirse Anthony Blunt bir stil olarak Baroğun, Fontana'nın stüdyosunda yetişen ya da kısa süreli orada bulunan Avrupalı mimarlar aracılığı ile özellikle Avrupa'nın kuzeyine taşındığını,<sup>n.37</sup> dolayısıyla estetik bilginin izinin tarif edilen güzergahlar boyunca takip edilebileceği varsayımını üretmiş olur. Benzer bir şekilde Versailles Sarayı'ndan ya da Saray'a doğru bilgilerin kısmen somut dayanaklar üzerinden, soyut akış güzergahlarını üretme çabası da yok değildir. Bernini XIV. Louis'nin daveti ile Paris'te uygulanmak üzere birçok tasarım yapmıştır,<sup>n.38</sup> hiçbiri uygulanmamış olmakla beraber özellikle Louvre için yaptığı projenin bazı bölümlerinin Versailles Sarayı'nda ortaya çıktığı düşünülür.<sup>f.18</sup> İnşa edildiği yüzyılın en büyük bahçe projesi olan Versailles havuz ve çeşmeleri için Eure Nehri'nden su getirmek için inşa edilen su kanalları ve suyun bütün bahçe sistemi içinde dolaşımını sağlayan hidrolik bilgisi birçok başka sarayda inşa edilen bahçelerde teknik bir bilgi olarak örnek alınmıştır.<sup>n.39</sup>

18.yüzyılın "barok topos"u yukarıda bahsedilen alma-verme trafiğinin ucunun açıklığını hatırlamamıza yardım eder. Klasik sanat tarihi yazını zaten bu tür örneklerin sonsuzcasına sıralanması demektir. Ancak herşeye rağmen konu, örneğin Versailles Sarayı olduğunda, yine de bu parçalı kültürel oluşumlar bir bütünlük arz ediyormuşcasına tarihselleştirilir. Stilistik deliller sunmamasına rağmen Barok, bir nitelendirme aracı olarak bütünlük anlatısının kurulmasında Versailles Sarayı'nın tarihselleştirilmesinde de kullanılır. Aslında birçok sanat ve mimarlık tarihçisi için Versailles Sarayı'nın stilini Barok yapanın ne olduğu açık değildir. Cephesindeki, basitçe biraraya getirilmiş klasik Rönesans formlarının, heykeller, armalar ve saksılar ile hareketlendirilmesini Barok karakteristik olarak yorumlamak çoğunlukla yetersiz bulunmuştur. Örneğin Gombrich'e göre Sarayı Barok yapan "muazzam büyüklüğüdür sadece" ve tasarlayanlar bu büyüklüğü "gruplamak ve sistemli bir bütüne dönüştürmek için sıradan yöntemler kullanarak" hiç de cesur davranmamışlardır. Ki Barok formların gerçek amacı ve işlevi Versailles gibi büyük ölçekli yapılarda ortaya çıkmaktadır.<sup>n.40</sup> Gombrich'e göre bu ders ancak Versailles sonrası saray mimarlığı yapan kuşak tarafından kavranabilmiştir. Gombrich bu kuşak ile Güney Almanya'da kendi Versailles'ına sahip olmaya çalışan prenslikleri, Avusturya ve İspanya'daki manastırları kastetmektedir.

Gombrich Versailles'ın büyüklüğünü, "hiçbir fotoğraf onun görünümünü hakkında fikir vermeye yeterli değildir"<sup>n.41</sup> diyerek vurgular. Bu cümle ilk anlamının nicelik vurgusunun

### f.19 Enfilade



Barok dönem yapılarında ortaya çıkmış olan bir mekansal biçimlenmedir. Bir grup, biçimsel olarak birbiriyle ilişkili odanın sıralanmasından oluşur. Her bir odaya açılan kapı; birbirleriyle bağlantılı olan, diğer odalardan geçen bir aksta birleşerek bütün odaları kateden bir vistanın oluşmasına sebep olur. Pozisyona göre bütünü göreceli olarak yakalanabilen bu vistayı oluşturan mekanlara, fiziksel olarak ne derinliğe kadar ulaşabilir olduğunuz, doğrusal olduğu henüz kabul edilebilir olmayan barok hiyerarşideki yeriniz ile bağlantılıdır. Enfilade bu yüzden karmaşık bir güç oyununun kurulduğu mekandır. Enfilade özel alanın ve özneliğin tarihsel olarak kuruluşunun mekansallaşmasıdır aynı zamanda. Bir Ortaçağ sarayında ana salonla arasında bir dinlenme mekanı, koruyucu odası (guard room), bekleme holü (antechamber) ve kralın yatak odasından (bedchamber) oluşan dizi, geç 16. yüzyıl ile mantar gibi eklenen oda ve odacıklarla (cabinet) karmaşıklaşarak özel konut (private apartment) parçasının türemesine sebep olur. ‘Özel’lik derecesi değişen bu apartmanları birbirine bağlama gereksinimi, bu oda ağının gizli kapılar, geçişler ve merdivenler ile örülmesiyle sonuçlanır. Ancak Barok Çağ bu oyuncaklı elit hayatın bütünüyle saklı kalamayacağı bariz sızıntılara ihtiyaç duyar. Enfilade bu sızıntıyı mümkün kılan bir çatlaktır.

Kimberley Skelton, *The Paradox of Body, Building and Motion in Seventeenth-Century England*, (Manchester: Manchester University Press, 2015), s.11

Robin Middleton, 'Enfilade: Die Raumfolge in den Französischen Hôtels des 17. und 18. Jahrhunderts, *Daidalos* no:42, 1991, s.84-95

### f.20 Versailles, Aynalı Salon (Galerie des Glaces)



n.42 Deleuze, *Kıvrım*, s.100

n.43 Deleuze, *Kıvrım* s. 102

n. 44 Louis Marin, “Classical, Baroque: Versailles, or the Architecture of the Prince”, *Baroque Topographies: Literature/History/Philosophy*, Timothy Hampton (ed), Yale French Studies, No:80, 1991, s.167-182

n.45 Christian Jouhaug, “Richelieu, or “Baroque” Power in Action”, *Baroque Topographies: Literature/History/Philosophy*, Timothy Hampton (ed), Yale French Studies, No:80, 1991, s183-201



ötesinde Saray'ın barok niteliği<sup>f.19</sup> konusunda da bir şeyler söylemektedir. Stilistik tanımlar ya da politik gücün ifade edilişi gibi temsilliyetçi okumalar Versailles'ı çerçevelemek için onun çok uzaktan çekilen fotoğraflarıdır ve bu mesafe; 19.yüzyılın pozitivist dili içinden erken modern dünyaya bakan tarih yazımsal perspektif tarafından artırılmaktadır. 17.yüzyılın çözülmüş sembolik vokabuleri içinden hakikati vaaz etmek ya da tek fotoğraf karesi ile kendisini anlatan bir manzara sunmak olası değildir. Kaldı ki Saray böyle bir bütüncül vizyon oluşturma hedefi olmayan, parçalı görünümlerin yanyana gelmesinden ibarettir. Çünkü kral kimliğini bile aşırılık içinden kuran XIV. Louis'nin ve izlediği ve izlendiğini düşündüğü büyük mise-en scène'nin<sup>f.20</sup> mekanı olan Versailles Sarayı'nın varlık motivasyonu; olsa olsa baktığı ve bakışını arzuladığı dünyanın, henüz ortak paydası olmayan ilgisini doyuracak ayrı ayrı hikayeler anlatmasından kaynaklanmaktadır. Bu hikayeleri rahatlıkla anlatabilmek "ilkeleri çoğaltmak ve her zaman cebinden yeni bir ilke çıkararak ilkelerin kullanımını değiştirebilmek"ten<sup>n.42</sup> geçmektedir. Deleuze bu tavrı teolojik aklın çöktüğü ortama gelen "barok çözüm"<sup>n.43</sup> olarak adlandırmaktadır. İlkeleri çoğaltmak birçok farklı akıl yürütme biçimine dayanan sistemleri birlikte kullanabilmektir. Louis Marin bu yüzden sarayı "hem gerçek, hem görünümsel ve hem de sembolik bir inşa"<sup>n.44</sup> olarak tanımlar.

Versailles bir saray olarak sanat ve mimarlığın sunduğu birçok hikaye anlatma yönteminin incelikli bir şekilde uygulandığı bir mekansallığa sahiptir. Bu mekansallık XIII. Louis hakimiyetinin sonlanması ile güçlü bir kuramsal destek bulan, "yerlerin birliği"<sup>n.45</sup> ilkesine dayalı bir teatrallik içinden varlık kazanır. Yerlerin birliği ilkesi klasik tiyatrosunun üç birlik ilkesinden biridir. Diğerleri hareket birliği ve zaman birliğidir. Barok dünyanın, bu üç birlikten sadece yerlerin birliği ilkesine dayanan bir kavrayışı vardır. Erken 17.yüzyıl tiyatrosunun gevşek ve geçirgen yapıları sahne kurgusu 17.yüzyılın ikinci yarısında yerini sert bir dualizme bırakır. Bu yer değiştirme eşzamanlı çoklu sahnelerin yerine açık bir şekilde görünen tek bir konumun varlığına bırakır. Bu şu anlama gelmektedir; artık oyuncu sahnenin bir bölümünden diğerine yürüyerek örneğin kentin bir bölümünden diğerine geçmiş sayılamaz. Tiyatro sahnelerinin parçalı mekansallığı, sahne arkası ve sahne önünden oluşan ikili bir yapıya indirgenmiş olur, hatta zamanla seyirci ile aradaki perdenin de kalkması ile bu ikilik daha da derinleşir. Yerlerin birliği ilkesi oyun yazarına, görünür hareketleri seyircinin hiçbir zaman görmediği bir sınırın gerisinde çerçeveleme olanağı sağlar. Şüphesiz bu ilişki Platoncu idealizmin mekansal ifadesi olarak da okunabilir, fakat bu iki sahne arasındaki geçirgenliği yadsıyan bakışı Deleuze iki vektörün aynı evi oluşturmasını engel olarak gördüğü için eleştirir. Deleuze'e

## f.21 XIV.Louis'nin 1 Günü

Sabah

07:30/08:00

Odabaşının kalkma vaktinin geldiğini duyuran " Sire, voilà l'heure" çağrısı ile Kral uyanır. Böylelikle ilk kabul töreni (Levee)başlamış olur. Kral'ın yatakodasına girme ayrıcalığına sahip bir grup doktor, yakınlar ve kralın en sevdikleri yıkanma, taranma ve tıraş olma merasimini izler. Bir başka oda görevlisi krala kahvaltısını sunarken gardrop sorumlusu Kral'ı giydiren. Bu eyerimler yüzü aşkın seçilmiş erkek tarafından izlenir.

10:00

İzleyiciler Kral'ın apartmanını terk ettikten sonra, geçit töreni Aynalı Salon'da devam eder. Kral ailesi ile birlikte bütün büyük şahsi konutunu katederek Kraliyet Şapeli'ne ulaşır bu yolda Kral'ı kortej ile birlikte görmek, belki kısacık sohbet etmek ya da yazılı küçük bir not iletmek için kalabalıklar toplanır. Şapelde 30dakika kalmak üzere yerini alır ve çoğunlukla Lully ya da Delalande tarafından bestelenen ve her iş günü koro tarafında seslendirilen müziği dinler.

11:00

Kral aynı yolu katederek apartmanına geri döner ve odasında tek tek konsülleri toplamaya başlar. Pazar ve Çarşamba günleri Devlet Konsülü, Salı ve Cumartesi günleri Kraliyet Maliye Konsülü ve nihayi olarak Pazartesi,Perşembe ve Cuma İç işleri ve Dini meselelerden sorumlu konsül toplanır. Aynı günlerde Kral inşaat işlerini görüşmek üzere beş ya da altı bakan ile görüşmeler yapar.

13:00

Kral yatakodasında pencereye karşı yalnız olarak öğle yemeğini yer. Bu yemek özellikle yalnız yemesi üzerine planlanmıştır. Fakat Kral çoğunlukla sabah merasimine katılan bütün saray erkeklerini yemeğin izlenmesi için kabul eder.

Öğle

14:00

Öğleden sonra yapmak istediği özel şeyleri Kral sabah belirlemiş olur. Bu karar yürüyerek ya da arabalarla çıkılacak bir gezintiye eşlik edecek hanımların belirlenmesini içerir. Bu bir gezinti değil avlanma ise Kral tercih ettiği mekanları iletir.

16:00

XIV. Louis sıklıkla oğluna akşamları apartmanında düzenlenen iç mekan eğlencelerini yönettirir. Kendisi de bu sırada sekreterinin hazırladığı evrakların incelenmesi ve imzasını gerçekleştirir.

Akşam

22:00

Kalabalıklar Büyük Akşam Yemeği'ne katılmak için Kral'ın apartmanındaki bekleme odasında birbirlerini ezmeye başlarlar. Kral ailesi ve yakın saray ahalisi ile çevresi sarılmış olarak masaya yerleşir. Yemekten sonra saray hanımlarını selamlayarak kendisine en yakın bulduğu ailesi ve dostları ile rahatça sohbet etmek için odasına çekilir.

23:30

Kralın dinlenmeye çekilmesi ilk merasimin kısaltılmış versiyonu olarak gerçekleşir.

<http://en.chateauversailles.fr/history/versailles-during-the-centuries/living-at-the-court/a-day-in-the-life-of-louis-xiv>

WEB: 27.02.2016

n.46 Deleuze, Kıvrım, s.

n.47 Giulio C. Argan, The Baroque Age, Cenezre: Rizzoli Publications, 1989, s.46.

n.48 Franco Mormando, Bernini: His Life and His Rome, (Şikago: University of Chicago Press, 2011)

n.49 Giulio C. Argan, The Baroque Age, Cenezre: Rizzoli Publications, 1989, s.42.

n.50 Versailles Sarayı'na ilişkin kronolojik bilgiler şu kitaptan aktarılmıştır: Craig E. Blohm, The Palace of Versailles, San Diego: Reference Point Press, 2015

göre “dünya, her iki tarafta da farklı sistemlere göre titreşen kıvrım tarafından ayrılan iki kattan oluşmaktadır.”<sup>n.46</sup>

Bahsedilen dualiteyi bir başka mekansal perspektiften okumaya devam edebiliriz. G. Carlo Argan, kentnin dışında inşa edilen kraliyet saraylarını, 17.yüzyılda hükümdarın kişiliği ve halkın idaresinin birbirinden ayrılmasının simgesi olarak okumaktadır.<sup>n.47</sup> Versailles Sarayı'nın bu ayrışmanın ilk ve en önemli örneği olduğunu vurgular. XIV. Louis 1678'de Versailles Sarayı'na taşınana kadar Louvre'da ikamet etmiştir. Bu sürede Bernini'yi Louvre'da yeni düzenlemeler yapması için davet eder, bu davet, süreç içinde başka mimarların da katıldığı bir yarışmaya dönüşür. Bernini hatıratında tasarımlarının uygulanmamasını bir İtalyan olarak Fransız mimarları tarafından hakkında yürütülen olumsuz söylentilerden kaynaklandığını iddia eder.<sup>n.48</sup> Ancak Argan, projelerin uygulanmamasının ne Kral'ın İtalyan ustanın tasarımlarını beğenmemesinden ne de Bernini'nin tasarımlarını değiştirmeye direnmesinden kaynaklandığını düşünür. Argan'a göre sebep: Bernini'nin formlarının Louvre bağlamında büyüünün bozulmasında yatmaktadır.<sup>n.49</sup> Bu konudaki sorumluluk ise Perrault'nin ihtişamlı kolonadları ile uyumu tercih eden devlet olma tutumunda aramak gerekir, ki bu uyum aynı zamanda sarayı koruyan, uniformalar içindeki askeri birlikler ile uyum anlamına da gelmektedir. Önceki kralların aksine XIV. Louis'nin kendisi bile böyle bir uyumu göstermek konusunda istekli değildir. Versailles'ın tasarım hikayesini başlatan; Kral'ın ikametgahını, özel yaşam tarzını, saray halkı ile birlikte, şehirdeki resmi konutu olan, hükümdarlık sarayının simgelediği hükmetme pozisyonundan ayırma isteğidir.

1624'te babası XIII. Louis'nin yaptırdığı av köşkü; Güneş Kral'ın 1661'de başlattığı, 1710 yılına kadar, üç aşamalı olarak devam edecek olan inşaat hareketi ile ihtişamlı Versailles Sarayı'na dönüşür.<sup>n.50</sup> Versailles Sarayı sahne olduğu seremoniler ve gösteriler ile ün kazanmıştır. Ancak binanın sahne değerinin ötesinde, bizzat XIV. Louis'nin hayatı, özel alanın eşiğini tanımlamak için icad edilen her tür törenin vücut bulmuş halidir.<sup>f.21</sup> Kendi özneliğini devletin bizzat temsili olarak gören Güneş Kral'ın özel alanı, babası XIII. Louis'nin çok az insan ile paylaştığı, kadınların girmesine izin vermediği av köşkündeki mahremiyet arayışı ile ortak özellik taşımaz. Gücün ya da kamunun alanı XIV. Louis'nin bizzat kendisidir. Bütün güç organlarını kendinde toplamanın ötesinde, kendini güç olarak tanımlayarak bedeni ile mutlak olana dönüşür. Kötü şöhretli “L'État, c'est moi” (Devlet benim) sözü bu durumu çok iyi özetler. Birçok monarşiden XIV. Louis devri Fransası'nı ayıran mutlakiyetçiliğidir. Kendisini kralın bedeni içinden salt biçim olarak

## f.22 Kardinal Richelieu (1585-1642)

Richelieu'nin, Philippe de Champaigne (1602-1674) tarafından, yirmiden fazla resminin yapıldığı zannedilmektedir. Bunların ne kadarının bizzat ressamın elinden, ne kadarının atölyesinden çıktığı bilinmemektedir. Kardinal'i üç ayrı açıdan gösteren resim, aslında bir büst çalışması için yapılan ön eskizdir. Fakat Kardinal'in entrikacı kimliğinin bir yansıması olarak sık sık kullanılan bir metafora dönüşmüştür.

Joseph Bergin, "Three Faces of Richelieu: A Historiographical Essay." *French History* 23.4 (2009): 517-36.



**n.51** Henri Lefebvre, *Gündelik Hayatın Eleştirisi I*, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2010, s.150

**n.52** Christian Jouhaug, "Richelieu, or "Baroque" Power in Action", *Baroque Topographies: Literature/History/Philosophy*, Timothy Hampton (ed), Yale French Studies, No:80, 1991, s183-201

**n.531** Thomas Höpel, The Versailles Model, in: *European History Online (EGO)*, published by the Leibniz Institute of European History (IEG), Mainz 2012-03-22. URL: <http://www.ieg-ego.eu/hoepelt-2010-en> URN: urn:nbn:de:0159-2012030782 [2016-02-05].

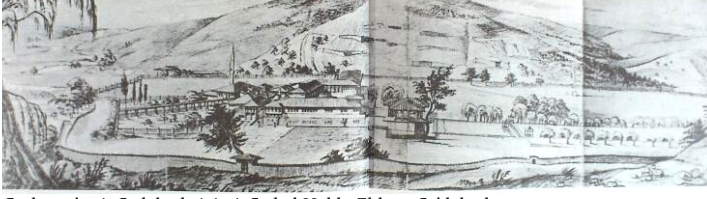
**n.54** Thomas Höpel, The Versailles Model, in: *European History Online (EGO)*, published by the Leibniz Institute of European History (IEG), Mainz 2012-03-22. URL: <http://www.ieg-ego.eu/hoepelt-2010-en> URN: urn:nbn:de:0159-2012030782 [2016-02-05].

sunan bu manzarayı, hem pasif izleyiciye dönüşmeden hem de olgulardan uzaklaşmadan okumak pek de kolay gözüküyor.

Henri Lefebvre gündelik hayatın eleştirel bilgisini, XIV. Louis'yi Versailles Sarayı'nın yaptırmak için harekete geçiren ayrıma duyduğu güvensizlik içinden üretir. Fikirler ve eylemler olarak ayrılan bu iki "mekan"ın sınırını belirleyen kıvrımın değişkenliği ile bu mekanların kazandığı olumsuzluk bahsedilen ayrımı tekinsiz, mekanları ise barok kılar. Kraliyet sarayının büyük seremonilerinde ve görsel ihtişamında kandıığımız her tür etiket ve etki Lefebvre'ye göre saf fikirlerin dünyasında da mevcuttur. Bu ilişki sürekli iki yönlü olarak takip edilmelidir. Bu sayede ideolojilerden bu ideolojilerin örttüğü daha somut gerçekliğe, ya da XIV. Louis'nin kraliyet sarayının temsil ettiği gösteriye kanmadığımız anda, bu gösteriden üzeri örtülen toplumsal, politik ve iktisadi gerçekliklere geçeriz.<sup>n.51</sup>

Sadece Versailles Sarayı'nda değil, genel anlamda propaganda stratejilerinin sistematik olarak üretildiği 17.yüzyıl Fransa'sında gösteriye kanmamak pek kolay değildir. XIII. Louis'nin başbakanı olan Kardinal Richelieu<sup>f.22</sup> (1585-1642) Fransa'nın 17.yüzyılın ikinci yarısında kıta Avrupa'sındaki hegemonik güce dönüşmesi sürecini başlatan en önemli aktördür. Christian Jouhaud, kralın yanında Richelieu'nun rolünü, kurumsal var oluşu olmayan, yalnızca eylem halinde ortaya çıkan, ancak somut olarak var olmayan "eksik güç"<sup>n.52</sup> olarak tanımlar. Eksiksiz kraliyetin, hareket halindeki güce verdiği garanti sadece eylem özgürlüğü iken, kralın mükemmelliği eksik gücün ona verdiği tamlıktan kaynaklanmaktadır. Hile ve desise ise eylemsel kuvvetin enerji kaynağıdır. Richelieu'nin bütün eylemleri, daha sonrasında Versaille'ın da yapacağı gibi, krala ait monarşik görüntülerin önce Fransa halkı, sonra kıta Avrupa'sı ve bütün dünya tarafından uygun görülen şekilde anlaşılmasını garanti altına almaya yöneliktir.<sup>n.53</sup> Bütün görüntüleri, mesaja indirgemek ve onların mesaj değerini garanti altına alan, alımlama yöntemlerini tanımlamaktır. Doğrudan Richelieu'eye bağlı basın bölümü ve enformasyon bakanlığı, basılı olarak dolaşımda olan bilgiyi yönettiği gibi, kamuya açık seremoni ve gösterilerin ürettiği işaretlerin uygunluğunu da denetler. Richelieu'nin altında kurulan *intendant* sınıfı, kısa süreli kesintiye uğramasından sonra 1661'de XIV. Louis ve Colbert tarafından yeniden kurulur ve basedilen görevler bu grup tarafından sürdürülür. 1701'de tarih ve dil araştırmaları kurumuna dönüşecek olan *Académie des inscriptions* başlangıçta Saray propagandası için kurulan<sup>n.54</sup> en önemli birimdir. Bu akademi, propaganda yöntemi olarak özellikle görsel pazarlama üzerinde durur.

### f.23 Sadabad Sarayı (1722-1730)



Gudenus'a ait Sadabad çizimi, Sedad Hakkı Eldem, Sa'dabad

“...boş bir zemin ve iyi planlanmış bir programa göre inşa edilmiştir. Bu yapının bulunduğu uzun ve dar Kağıthane koridoru, iki yamaç arasına sıkışmıştı ve her ucunda çok az sayıda mütevazı yapı bulunmaktaydı. Sedad Hakkı Eldem, yeni yapım planlarında, ana sarayın, bir avlunun etrafına yapılan ve bahçenin geniş havuzuyla sınırı olan içe dönük bir haremden ve haremın tam tersi yönde yamaca bakan ve kendi avlusunu çevreleyen sultan has odasını içeren ayrı bir selamlıktan oluştuğunu belirtmektedir. Gudenus'un saraya ait ilk taslakları Hilair ve l'Espinasse'in daha sonraki dönem gravürleri Enderunlu Fazıl'ın Hubanname-Zenanname kopyalarına eşlik eden geç 18.yüzyıl anonim gravürleri, bu planı doğrulamakta ve bu planın gayri resmi niteliğini yakalamaktadır. Sadabad'daki merkezi saltanat terkibi, doğrusal avlular dizisi oluşturmamakla birlikte, Sadabad, özenli bir merkezi ya da aksenel plana göre de yapılandırılmamıştı. Sadabad, kamusal ve özel mekanları belirlemek için duvarlarla çevrili ve kapılı alanlara sahip olmadığı için Topkapı ve Üsküdar gibi daha önceki saraylardan oldukça farklıydı. Raşid ve Küçük Çelebizade, merkezi terkinin dışında kalan yüz yetmiş mülkün devlet görevlileri için tasarlandığını anlatmıştı; bu mülkler 1730'da I. Mahmud'un emri üzerine yıkılmıştı ve ...bunun Osmanlı saray geleneğinde benzeri görülmemişti.

Sadabad önceki dönem sarayları gibi, etrafından izole değildi. Aksine Kağıthane mesire yeri sınırlı olan delikli bir taş duvar ve ormana komşu olan diğer taraftaki kafesli bir ahşap çit ile kısmen çevriliydi. Hasbahçeyi yakında görebilme fırsatı, mesire yerinin dikkat çeken bir özelliğiydi.”

Shrine Hamadeh, Şehr-I Sefa: 18. yüzyılda İstanbul, İstanbul: İletişim Yayınları, 2010, s. 103-105

n.55 Edward W. Said, Orientalism, Londra: Penduin Books, 2001, s.117

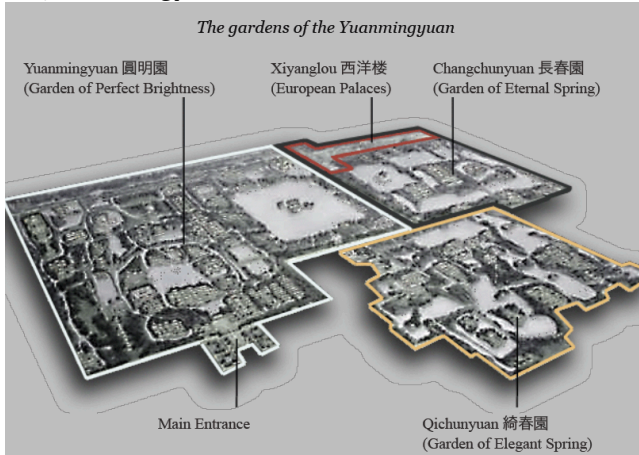
n.56 Oleg Grabar, “A Preliminary Note on Two 18<sup>th</sup> Century Representations of Mekka and Medina”, Jerusalem Studies in Arabic and Islam 25 (2001), s. 268-74.

Bireyin ya da toplulukların kendine ilişkin tanımı, dolayısıyla kimliği; temsil araçları içinden bir inşa faaliyetine dönüşür. Bu faaliyet şüphesiz 19.yüzyıldaki farklı stratejiler ile daha da karmaşıklaşır. Edward Said benzer sebeplerle, 18.yüzyılın son üçtebirlik dilimi ile başlayan dönemi, öncesinden ayırır. Said<sup>n-55</sup> özellikle Doğu temsillerinin çeşitliliğinin Doğu hakkında üretilen bilimsel bilgi sayesinde arttığını, bu artışın sonucunda edinilen bilme duygusunun hakimiyet refleksini artırdığını söyler. Ancak şarkiyatçılığın Batı'nın tasavvurlarını Doğu'nun perdesine yansıtma pratiği olduğunu hatırlarsak, yansıtanın; kendisine ilişkin bir Batı olma bilincini üretmesi gerekliliğini de hatırlarız. Dolayısıyla birer söylem olarak Şarkiyatçılık ve Garbiyatçılık doğu ve batı üzerine geliştirilmiş bir yanlış bilginin üretilmesi ve sahiplenilmesi sürecini gereksinir. Bu bağlamda Versailles'ın pazarlama faaliyetlerini aslında henüz alıcısını (ötekisini) bilmeyen, ancak kendine ilişkin yanlış bilinç üretme denemelerinin erken örnekleri olarak okuyabiliriz.

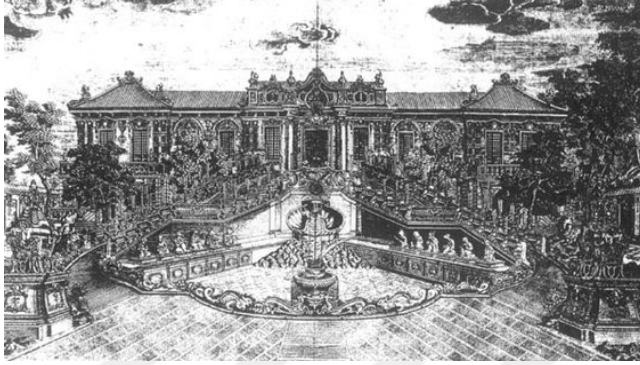
Her ne kadar Oleg Grabar 18. yüzyılı, sadece "Avrupalıların dünyayı ve onun tarihini algılama yöntemlerinin biçimlendiği dönem"<sup>n56</sup> olarak tanımlasa da, henüz Avrupa'nın parametrelerine indirgenmemiş çokyönlü kültürel akış ve değiş tokuşunların varlığı bu genellemenin Avrupa dışı dünya için de geçerli olduğunu gösterir. Henüz kimsenin ürettiği imgenin indirgendiği bilgi ya da mesajın kararının verilmediği erken 18.yüzyıl dünyasında çok yönlü alma-verme trafiğini çözmek bu yüzden kolay değildir. Versailles Sarayı'ndan saçılan indirgenmemiş anlamın, dönemdaş bütün saraylar için kaynak haline gelmesi geç 19. yüzyıl tarih yazarına bu yüzden ancak taşındığı varsayılan mimari planlar ya da yapıya ait görseller aracılığıyla ispatlanabilir hale gelir. İmgenin beklenmedik ortaya çıkış an ve tarzından çok, her türlü bilginin steril kanallardan bozulmadan ilerleyiş ve aktarışıl öyküsü üç asırlık kartezyen özne ve nesnenin oluşum hikayesidir aynı zamanda. Versailles Sarayı'na ilişkin imgelerin Avrupa saraylarına yayılma anlatısı başlangıçta coğrafi yakınlık ve kültürel devamlılık kabulü üzerinden ikna ediciliği güçlü görünen bir tarihselliğin oluşmasını sağlıyor. Ancak peşinen belirtmek gerekir ki; böyle bir anlatı fiziksel yakınlık ve dolayısı ile ortaya çıkan pratikledeki benzerlikleri aslında gereksinmiyor. Sadabad Sarayı ve Çin yazlık sarayı Yuanmingyuan bu bağlamda verilebilecek en iyi örneklerdir. Bu iki sarayın tarihe kaydı, uzun süre neredeyse sadece taşıdıkları özelliklerin Versailles Sarayı üzerinden meşrulaştırılması söylemine dayanmaktadır.

Sadabad Sarayı'nın<sup>f.23</sup> Versailles başta olmak üzere Fountainbleau ya da Marly gibi çağdaşı Fransız saray modelleri örnek alınarak inşa edildiği ya da edilmesi gerektiği

#### f. 24 Yuanmingyuan (1700-1860)



#### f. 25 Giuseppe Castiglione (1688-1766)



Milan doğumlu sanatçı Castiglione, 1715 yılında Katolik Kilisesi tarafından Cizvit rahibi olarak Macao'ya gönderilir. İmparatorun ilgisini çeken sanatsal kabiliyeti sayesinde Pekin'de kalarak saray ressamı olur. Lang Shi'ning ismini alarak sonraki üç imparatora (Kang Xi, Yong Zheng ve Qian Long) da hizmet eder. Batı tarzı resimle, Çin resim tekniklerini birleştirerek resimler yapmıştır. Çin yazlık sarayındaki batı tarzı sarayların tasarımının Castiglione'a ait olduğu düşünülmektedir. "Yüz At" adlı 1728'de tamamladığı sekiz metrelik resmi bilinen en ünlü eseridir. Sanatçı 1766 yılında ölene dek Pekin'de yaşamıştır:

**n.57** Shrine Hamadeh, Şehr-I Sefa: 18. yüzyılda İstanbul, İstanbul: İletişim Yayınları, 2010, s.321, dipnot:32 Hamadeh bu konuda göndermelerin olduğu dönem metinlerini şöyle sıralamıştır: De Bonnac, Mémoire, s. 84-85; Dallaway, Constantinople Ancient and Modern, s. 118; Allom ve Walsh, Constantinople, cilt 1 s, 58; Tott, Mémoires de Baron de Tott, cilt 2, s.4; Pertusier, Promenades pittoresques, cilt 1, s. 337; Ferté-Meun, Lettres sur le Bosphore, s.62-63.

**n.58** Lillian M. Li, The Garden of Perfect Brightness," (I, II, & III), MIT's Visualizing Cultures, 2012, II: 4

**n.59** Young-tsu Wong, A ParadiseLost The Imperial Garden Yuanming Yuan, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2001, s. 60  
n.31

**n.60** Evonne Levy, Propaganda and the Jesuit Baroque, Berkeley: University of California Press, 2004



önerisi birçok 18.yüzyıl gezgini ya da devlet adamı tarafından anılarında ya da seyahatnamelerinde ifade edilmiştir.<sup>n.57</sup> Osmanlı elçisi olarak Fransa'ya giden Yirmisekiz Mehmed Çelebi; birçok modern mimarlık tarihi metninde Sadabad Sarayı'na ilişkin tasarım bilgisinin, aktarım mecrası olarak görülen ikinci kaynaktır. Yirmisekiz Mehmed Çelebi bu aktarımda kimi zaman XV. Louis'den aldığı saray planlarını Osmanlı topraklarına taşıyan bir mecradır, kimi zaman da kaleme aldığı rapordaki betimlemeleri ile mitsel bir estetik bilginin taşıyıcısı olur. Her ikisinde de Çelebi bir aktarım mecrası olarak adeta bilgiyi eğip bükmeyen, nesnel, yansız bir ayna olarak lanse edilir, sözleri dönemin bir Osmanlı bürokratinin öznel durumunu değil, ancak dönemin mimarlığını anlamak için kullanılır. Bir metinden hangi bilginin seçileceği şüphesiz başta verilmesi gereken bir karar sorunu değildir, ancak okuma edimi tam da metnin değişen öznesi ve nesnesinin yeni bir mecra olan okuyucu dolayımında yeniden kurulmasının ikilemli sürecidir.

Sadabad Sarayı ile benzer tarihlerde inşa edilen Çin yazlık sarayı Yuanmingyuan<sup>f.24</sup> da Paris'ten gelen bilgiyi taşıyan idealize edilmiş mecraların kurgulanması ile tarihselleştirilir. Batı ile sınırlı ilişkiler içindeki Çin imparatorluğu'nu Versailles efsanesine açan bu kez Cizvit rahipleridir. Fransız Cizvit misyoneri Joachim Bouvet (1656-1730) İmparator ile doğrudan temas şansına sahip az sayıdaki rahipten biri olarak, İmparator'a 1699'daki Fransa gezisi dönüşünde Louvre ve özellikle Versailles gravürleri sunar.<sup>n.58</sup> İmparator'un beğenisini gören Fransız ve İtalyan rahipler Qianlong'un sarayında İmparator'a Batı tarzı çeşme çizimleri sunarlar ve Rahip Giuseppe Castiglione<sup>f.25</sup> (1688-1766) yeni sarayın, Batı tarzı sarayların olacağı bölümünde inşa edilmesi için çok sayıda İtalyan ve Fransız tarzı saray ve çeşme tasarımı yapar ve hemen inşa emri üzerine çalışmalara başlarlar.<sup>n.59</sup> Misyoner rahipler<sup>n.60</sup>, tüccarlar, seyyahlar, devlet adamları hiç şüphe yok ki 16. yüzyıl sonrası, dolaşarak mekanları birbirine taşıyan mecra özelliğini en çok gösteren topluluklardı. Fakat gerek topluluk, gerek birey olarak gösterdikleri genel ve tikel özellikler; mekanları birbirine taşırken, anlamı nasıl koruduklarından çok nasıl çarpıttıklarını ortaya çıkarması bakımından önem arz etmektedir. Çünkü anlamı eksiksiz koruduklarına ilişkin kanı onları neredeyse etkisiz eleman kılarak hiçleştirilmektedir.

## SONUÇ: KATLARI ARTIRMAK

Bir kez daha hatırlamak gerekirse: Barok Portekizce *barocco* kelimesinden gelmekte olup, “mükemmel olmayan inci” anlamına gelmektedir. İncinin istiridyeye içindeki oluşum süreci, mükemmel formu üretecek bir mekanizmaya sahip değildir. İstiridyeye, bünyesine giren yabancı organizmaya karşı gösterdiği sedef yığınağı yapma refleksini, organizmayı inciye dönüştürerek, ondan kurtulana dek sürdürür. Kurtulmanın, yani incinin istiridyenin içinden çıkmasının, ancak bir dış etkenle gerçekleştiği düşünülürken, organizmanın sedefle tahkimi nerede durulması gerektiğine dair bilinçli ya da bilinçsiz bir işaretin olmaması bakımından aslında bitimsiz bir süreçtir. Deleuze'nin baroğun kavramı olarak işaret ettiği kıvrım da incideki sedef tahkimine benzer bir ucu açıklık taşır ve benzer bir refleksle formülü çıkarılmayan, kuramı oluşturulamayan bir pratiği işaret eder.

Geniş kapsamlı ve süreklilik içeren kararlar içinden temkinli ve planlı bir oluşma sürecine karşıt olarak, pratiğin beklenmedik görünümüyle, eşzamanlı beklenmedik görünüm kazanmak ‘barok oluşum mekanizması’ni tanımlar. Bu mekanizma farklılaşan tanımlarına rağmen öznenin de hikayesidir. Örneğin bu tanımlardan biri kartezyen özne ise, barok; insanın her karşılaşma ile bünyesine aldığı organizmadan onu kurtaracak akılcı yolu üretme olanağını sağlayan şartları tanımlarken, aynı zamanda böyle bir evrensel stratejinin üretilmediği, ancak onun içinden varolunabilen aşırılığın öznesini de işaret etmektedir. Bu açıdan özneleşme ile paralel okunan her modernlik anlatısı bakımından baroğun dünyanın ilk modernitesi olarak değerlendirilmesi yanlış olmayacaktır. Her durum için bir başlangıç niteliğinin ötesinde barok, farklılıkların içinden saçılma ihtimalini işaret edişi ile bir kapsamlılığa sahiptir.

Bahsedilen kapsamlılık ve sonucu bir strateji ya da yöntem değildir, sadece ilişkiye sebep olan koşulların kendisidir. Bu yüzden tez boyunca karşılaşma durumu önemle vurgulanmıştır. Mekan ya da zamanla tanımlanarak sınırlandırılmayacak olan karşılaşma edimi Deleuze'nin baroğa kavram olarak seçtiği kıvrım ya da katın artması ile sonuçlanacak bir süreçtir. Ki bu artıştaki katı çoğaltan aynı zamanda açılan ve tekrar kıvrılan katlardır da. “Birleşik karmaşık bütünlük”ler bu sayede oluşur. Postmodern eleştiri karmaşık yapıların oluşumunu birlik ve zıtlık içinden teorize ediyordu. Bu ilişkilerin yöntemini tanımlamaya girişmek ile eş bir durum. Oysa barok ilintisiz

parçaları sürekli yeni karışımlarda birleştirmekten başka bir yöntemlilik tanımlamaz. Bu açıdan baroğun kavramı olan kıvrımı, yeni bir morfolojik alet olarak değerlendirmek yanlış anlama riski barındıran bir perspektif sunuyor. Çünkü bu açı, kestirme bir şekilde kıvrılmış formlar bütünü anlayışını üretecek bir çıkış noktasıdır. Ki yeni-Barok ifadenin kıvrımlı biçimler olarak ortaya çıkması böyle bir anlayış eğiliminin olduğunu da göstermektedir. Baroğun metaforu olduğu kavramlar kümesi morfolojik olmaktan çok mekansal bir alet olarak okunmaya değer. Bu aletin amacı; farkı ve karmaşayı, azaltarak yok etmeden işletebilmektir. Barok dönem sanatçıları, farkı ve karmaşayı kimi zaman aşırılık içinden sürdürülebilir kılmak ve farklı mekansallıklar oluşturmak için, kullandıkları ifade tekniklerinin sayısı artırmıştır.

Artmak, kontrollü bir niceliksel artış olabildiği gibi, kontrolü yitirilmiş bir çoklaşma da olabilir. Barok nitelik çoğunlukla aşırılık ile sonuçlanır. Fakat bu sonuç, ulaşılmak istenen ifade sonunda istemsiz doğan bir çoğalma olmasa gerek. Severo Sarduy'un baroğu aşırılık için bir topos olarak görüyor olması, aşırılığın asıl hedeflenen olduğunu ima ediyor. Yani bir bakıma barok üretim tarzı, aşırılık üretmeyi amaca dönüştürerek sonsuz ilişkisellikleri, hedef edinilmemiş bir sürece dönüştürüyor. İlişkiler kurulmadan, kurulmuş olan üst söylemlerin belirleyiciliği olmadan üretilen parçaların üreteceği imgeyi özgür bırakma barok pratiğin amaç sayılamayacak varolma şeklini özetliyor.

## KAYNAKLAR

**Aby Warburg and W. F. Mainland**, A Lecture on Serpent Ritual, Journal of the Warburg Institute, Vol. 2, No. 4 (Apr., 1939), pp. 277-292

**Ahmet Hamdi Tanpınar**, XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, (İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 2003)

**Alain Badiou**, The Logics of Worlds: Being and Event 2, çev. Alberto Toscana, (London & New York: Continuum, 2009)

**Albert Narath**, The Baroque Effect: Architecture and Art History in Berlin, 1886-1900, Columbia Üniversitesi yayınlanmamış doktora tezi, 2011.

**Albrecht Shöne**, Emblematic und Drama in Zeitalter des Barock, (Münih: C.H.Beck, 1964)

**Alina Payne**, "On Sculptural Relief: Malerisch, the Autonomy of Artistic Media and the Beginnings of Baroque Studies", Rethinking The Baroque, Helen Hills (ed) (Surrey: Asgate, 2011)

**Alison Ross**, Walter Benjamin's Concept of the Image, (London, NewYork: Routledge, 2014)

**Andrei Molotiu**, Focillon's Bergsonian Rhetoric And The Possibility Of Deconstruction, Invisible Culture An Electronic Journal For Visual Studies: Time and the Work, Sayı: 3, 2000.

**Andrew F. Smith**, The Tomato in America: Early History Culture, and Cookery, (Columbia: University of South Carolina Press, 1994)

**Anna Claire Guillemin**,: Style in Motion: A dialogue Between Art History and Literature, 1890-1935, Princeton Üniversitesi yayınlanmamış doktora tezi, 2005

**Anthony Blunt**, Some Uses and Misuses of the Terms Baroque and Rococo as applied to Architecture, (London: Oxford University Press, 1973)

**Anthony Vidler**, Histories of the Immediate Present: Inventing Architectural Modernism, (London&Cambridge: The MIT Press, 2008)

**Ariel Salzman**, The Age of Tulips: Confluence and Conflict in Early Modern Consumer Culture (1550-1730)

**Ariel Salzmänn**, The Age of Tulips: Confluence and Conflict in Early Modern Consumer Culture(1550-1730), Consumption Studies and the History of the Ottoman Empire, 1520-1922: An Introduction, Donald Quataert, (Albany: State University of New York, 2000)

**Arjun Appadurai**, Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998)

- Arnold Hauser**, *The Social History of Art, Volume II, Renaissance, Mannerism, Baroque*, (Londra: Routledge, 1992)
- Axel Gelfert**, Coverage-Reliability, Epistemic Dependence, and the Problem of Rumor-Based Belief, *Philosophia: Philosophical Quarterly of Israel*, 2013, 41: 763-786.
- Barış Mücen**, Bourdieu'yü Kullanmak: Bilimsel Nesnenin İnşası, *Cogito*, Bahar 2014, sayı: 76, s.361
- Bas C. Van Fraassen**, *The Empirical Stance*, (Yale University Press, 2002)
- Beatrice Hanssen**, Portrait of Melancholy: Benjamin, Warburg, Panofsky, *MLN*, Vol.114, Sayı15 , 1999, ss.991-1013
- Bernard Cache**, *Earth Moves, The Furnishing of Territories*, ed. M. Speaks, çev. A. Bayman, (Cambridge: MIT Press, 1995)
- Bruno Latour**, *We Have Never Been Modern*, trans. Catherine Porter, (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1999)
- Bülent Tanju**, "Zaman-Mekân ve Mimarlıklar", *Zaman-Mekân, YEM: İstanbul*, 2008
- C.A. Bayly**, "Three: "Archaic" And "Modern" Globalization In The Eurasian And African Arena, Ca. 1750-1850", A. G Hopkins., (ed) *Globalization in World History*. (New York: W·W·Norton & Company, 2003)
- C.A. Bayly**, *The Birth of the Modern World 1780-1914: Global Connections and Comparisons*, (Oxford: Blackwell Publishing, 2009)
- Can Erimtan**, *Ottoman Looking West? The Origins of the Tulip Age and its Development in Modern Turkey*, (Londra, New York: Tauris Academic Studies, 2008)
- Can Erimtan**, Sadabad Algısı: "Lale Devri" ve Osmanlı-Safevi Rekabati, Dana Sajdi, Osmanlı Laleleri, Osmanlı Kahvehaneleri: On Sekizinci Yüzyılda Hayat Tarzı ve Boş Vakit Eğlenceleri, (İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları: 2014)
- Carlo Ginzburg, Anna Davin Morelli**, Freud and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method, *History Workshop*, No. 9 (Spring, 1980), s. 5-36
- Carlo Ginzburg**, "From Aby Warburg to E. H. Gombrich: A Problem of Method", *Clues, Myths, and the Historical Method*. (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989)
- Catherine M. Soussloff**, *The Absolute Artist: The Historiography of a Concept*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997)
- Chandra Mukerji**, *Territorial ambitions and the gardens of Versailles*, (Edinburgh: Cambridge University Press, 1997)
- Charles G. Gross**, Early History of Neuroscience, *Encyclopedia of Neuroscience*, G. Adelman (ed), (Birkhauser, 1987) s. 843-847.

**Christian Jouhaug**, “Richelieu, or “Baroque” Power in Action”, *Baroque Topographies: Literature/History/Philosophy*, Timothy Hampton (ed), *Yale French Studies*, No:80, 1991, s.183-201

**Christine Buci-Glucksmann**, *Baroque Reason: The Aesthetics of Modernity*, (Londra: Sage Publications, 1994)

**Christopher D. Johnson**, *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*, (Ithaka, New York: Cornell University Press, 2012)

**Craig E. Blohm**, *The Palace of Versailles*, (San Diego: Reference Point Press, 2015)

**Cristina Degli-Esposti**, Sally Potter's "Orlando" and the Neo-Baroque Scopic Regime, *Cinema Journal*, Vol. 36, No. 1 (Autumn, 1996), pp. 75-93

**David Cahan** (ed), “Looking at Nineteenth Century Science: An Introduction”, *From natural History to th Sciences: Writing the History of Nineteenth Century Science*, (Şikago ve Londra: University of Chicago Press, 2003)

**Denis Diderot**, *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers....* Soc. Typ., Lausanne, Berne 1718: 12: 944-945.

**Dermet Moran**, “Descartes on the Formal Reality, Objective Reality, and Material Falsity of Ideas: Realism through Constructivism?”, *Realism, Science, and Pragmatism*, Kenneth R. Westphal (ed), (New York, Londra: Routledge,2014)

**Douglas Smith**, “Disfigurements: Bacon, Deleuze, Lynch and the Formless”, ed.Patrick Crowley, Paul Hegarty, *Formless: Ways in and Out of Form*, (Bern: Peter Lang AG, 2005)

**E.J.Lowe**, *Locke: On Human Understanding*, (Londra: Routledge, 2002)

**Edhem Eldem**, 18.yüzyıl ve Değişim, *Cogito, Osmanlılar Özel Sayısı*, 19, 1999, s. 189-199

**Edward W. Said**, “Foucault 1927-1984”, *Reflections On Exile: And Other Essays*, (Cambridge MA: Harvard University Press, 2003)

**Edward W. Said**, *Orientalism*, (Londra: Penduin Books, 2001)

**Edward P Thompson**, *Customs in Common*. (New York: New Press, 1991)

**Eric Fernie** (ed), *Art History and Its Methods: A Critical Anthology*, (Londra: Phaidon Press, 1999)

**Ernest Sosa, Jaegwon Kim, Jeremy Fantl, and Matthew McGrath** (ed), *Epistemology: An Anthology*, (Singapur: Blackwell Publishing, 2008)

**Ernst Gombrich**, “Expression and Communication”, *Meditations On a Hoby Horse and Other Essays on The Theory of Art*, (Londra: Phaidon Press, 1963)

**Ernst Gombrich**, *Sanatın Öyküsü*, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1997)

- Ernst. H Gombrich**, "Style", The Art of Art History, Donald Preziosi (ed), (Oxford: Oxford University Press, 2009)
- Erwin Panofsky**, "What is Baroque" in Three Essays on Style. (Cambridge MA: MIT Press, 1997)
- Erwin Panofsky**, Fritz Saxl, Raymond Klibansky, Saturn and Melancholy, (Lihtenstein: KrausRePrint, 1979)
- Erwin Panofsky**, Idea a Concept in Art Theory, trans. Joseph J.S. Peake, (University of South Carolina Press, 1968)
- Eugenio d'Ors**, Lo Barocco, (Madrid: Tecnos, 2002)
- Eva Martínez Díaz**, An Approach to the Lingua Franca of the Mediterranean, Quaderns de la Mediterrània, No 9, 2008, s. 223-227
- Evonne Levy**, Propaganda and the Jesuit Baroque, (Berkeley: University of California Press, 2004)
- Fabian Faurholt Csaba**, Redefining Luxury, Creative Encounters, 2008, s.2-32
- Fatma Müge Göçek**, East Encounters West: France and the Ottoman Empire in the eighteenth Century, (Oxford: Oxford University Press, 1987)
- Fernand Braudel**, Civilization and Capitalism, 15th-18th Century, in 3 volumes, (New York: Harper and Row, 1981-84)
- Ferdinand de Saussure**, Genel Dilbilim Dersleri, (İstanbul: Multilingual, 1998)
- Francis Bacon**, Yeni Atlantis, çev. Çiğdem Dürüşken, (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2011)
- Franco Mormando**, Bernini His Life and His Rome, (Şikago: The University of Chicago Press, 2011)
- George L. Hersey**, Architecture and Geometry in the Age of Baroque, (Şikago/Londra: The University of Chicago Press, 2000)
- George Simmel**, Bireysellik ve Kültür, (İstanbul: Metis Yayınları, 2009) s.82
- Gertrud Bing**, "Aby M. Warburg," Rivista storica italiana 72 (1960): 105 , s.21
- Giambattista Vico**, New Science, (Penguin Classics, 2001)
- Gille Deleuze**, Bergsonculuk, (Istanbul: Otonom Yayıncılık, 2006)
- Gilles Deleuze**, Ampirizm ve Öznellik, s.19, Norgunk Yayınları, 2008
- Gilles Deleuze and Felix Guattari**, A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia, (Londra: Continuum, 2011)

- Gilles Deleuze**, *Difference and Repetition*, New York: Columbia University Press, 1994)
- Gilles Deleuze, Felix Guattari**, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, (Minneapolis, Londra: University of Minnesota Press, 2005)
- Gilles Deleuze**, *Kant's Critical Philosophy: The Doctrine of Faculties*, çev. H. Tomlison, B. Habberjam, (Londra: The Athlone Press, 1984)
- Gilles Deleuze**, *Kıvrım*, (İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2007)
- Gilles Deleuze**, *Leibniz Üzerine Beş Ders*, çev. Ulus Baker, (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2007)
- Gilles Deleuze**, *The Fold: Leibniz and the Baroque*, çev. Tom Conley, (Londra: Continuum, 2006)
- Giorgio Vasari**, *The Lives of the Artists*, (Suffolk: Penguin Books, 1971)
- Giovanni Pietro Bellori**, "Lives of the Modern Painters, Sculptors and Architects", (New York: Cambridge University Press, 2005)
- Gisela Brinker-Gabler**, *Image in Outline: Reading Lou Andreas-Salomé*, (Londra/New York: Continuum, 2012)
- Giulio C. Argan**, *The Baroque Age*, (Cenevre: Rizzoli International Publications, 1989)
- Glauco P. Tocchini-Valentini, Marta A. Tocchini-Valentini**, *Comparative Anatomy: Giorgione's Venus, Connoisseur Morelli, and the Reverend Bayes*, *The FASEB Journal*, Vol. 26 January 2012, s.5-8
- Götz Pochat**, "Aesthetic Illusion and the Breaking of Illusion in Painting", (ed). Werner Wolf Walter Bernhart and Andreas Mahler, *Immersion and Distance Aesthetic Illusion in Literature and Other Media*, (Amsterdam-New York: Rodopi. 2013)ss. 250-252
- Gregg Lambert**, *The Return of the Baroque in Modern Culture*, (Londra: Continuum, 2006)
- Gündüz Vassaf**, *İstanbul'da Kedi*, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014)
- Hans Fischer**, *Conrad Gessner (1516-1565): Leben und Werk*, (Zürich: Kommissionsverlag Leemann AG, 1966)
- Hans Peter Hahn**, *Diffusionism Appropriation and Globalization: Some Remarks on Current Debates in Anthropology*, *Antropos*, 103:2008, ss. 191-202
- Hans Peter Hahn**, "Leo Frebonius", *Theory In Social and Cultural Anthropology: An Encyclopedia*, (Sage Publications, 2013), s.293-296
- Hans-Joachim Neubauer**, trans. Christian Braun, *The Rumour: A Cultural History*, (Londra: Free Association Books, 1999)



- Harold J. Cook**, *Matters of Exchange: Commerce, Medicine, and Science in the Dutch Golden Age* (New Haven ve Londra: Yale University Press, 2007)
- Hayden White**, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, (Baltimore&Londra: The John Hopkins University Press, 1975)
- Heinrich Wölfflin**, *Principles of Art History*, (New York: Dover, 1950)
- Helen Hills**, *The Baroque: Beads in a Rosary or Folds of Time*, *Fabrications* 17 no. 2, 2007
- Henri Focillon**, *The Life of Forms in Art*, (New York: Zone Books, 1996)
- Henri Lefebvre**, *Gündelik Hayatın Eleştirisi I*, (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2010)
- Henry Kamen**, *Early Modern European Society*, (New York: Routledge, 2000)
- Homi Bhabha**, *The Location of Culture*, (Londra: Routledge, 1998)
- Horst Bredekamp**, *Theorie des Bildakts – Über das Lebensrecht des Bildes*, (Frankfurt/M., Suhrkamp 2011)
- David Freedberg**, *The Power of Images – Studies in the History and Theory of Response*, (The University of Chicago Press, 1989)
- Ian Hacking**, *Representing and Intervening*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1983)
- Immanuel Wallerstein**, *The Modern World System, 1-3*. (California: University of California Press, 2011)
- Isaiah Berlin**, *Against the Current: Essays in the History of Ideas*, Princeton University Press, 2013
- J.S. Brown, P. Duguid**, *The Social Life of Information*, (Boston: Harvard Business Press, 2000)
- Jacob Burckhardt**, *The Cicerone: An Art Guide to Painting in Italy*, çev. A. H. Clough, Bradbury, (Whitefriars: Agnew&Co. Printers, 1879)
- Jacques Ranciere**, Cahil Hoca, (İstanbul: Metis Yayınları, 2014), s.9
- Jan de Vries**, *The Industrious Revolution: Consumer Behavior and the Household Economy: 1650 to the Present*, (Cambridge University Press: Berkeley, 2008)
- Jean Molino**, Giriş Metni, *The Life of Forms in Art*, (New York: Zone Books, 1996)
- Jean Starobinski**, *Özgürlüğün İcadı ve Aklın Amblemleri*, İstanbul: Metis Yayınları, 2012

- Johan Huizinga**, *Ortaçağın Günbatımı*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, (İstanbul: İmge Kitabevi Yayınlar, 1997)
- Johann J. Winckelmann**, *Antikçağ Sanat Tarihi*, (İstanbul: Say Yayınları, 2012)
- John Berger**, *O Ana Adanmış*, (İstanbul: Metis Yayınları, 1998)
- John E. Wills, Jr.**, *The World from 1450 to 1700*. (New York: Oxford University Press, 2009)
- Jorge Luis Borges**, *Babil Kitaplığı, içinde Ficciones: Hayaller ve Hikayeler*, çev. Fatih Özgüven, Tomris Uyar, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2013)
- Jose Antonio Maravall**, *Culture of the Baroque: Analysis of a Historical Structure*, trans. Terry Cochran, (Minneapolis; University of Minnesota Press, 1986)
- Joseph Bergin**, "Three Faces of Richelieu: A Historiographical Essay." *French History* 23.4 (2009): 517-36.
- Julia Kristeva**, Anish Kapoor Shooting into Versailles, *Artpress* 423, s.8-11
- Kenneth Pomeranz**, *The Great Divergence: China, Europe and The Making Of The Modern World Economy*, (Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2000)
- Kimberley Skelton**, *The Paradox of Body, Building and Motion in Seventeenth-Century England*, (Manchester: Manchester University Press, 2015)
- Lillian M. Li**, "The Garden of Perfect Brightness," (I, II, & III), *MIT's Visualizing Cultures*, 2012, II: 4
- Lorrain Daston**, *The Moral Economy of Science*, *Osiris* 10 (1995), s.3-24
- Lorraine Daston, Katharine Park**, *Wonders and The Order of Nature: 1150-1750*, (New York: Zone Books, 1998)
- Louis Marin**, "Classical, Baroque: Versailles, or the Architecture of the Prince", *Baroque Topographies: Literature/History/Philosophy*, Timothy Hampton (ed), *Yale French Studies*, No:80, 1991, s.167-182
- Lucien Steil**, *The Architectural Capriccio: Memory, Fantasy and Invention*, (Surrey: Ashgate 2014)
- Ludwig Wittgenstein**, *Philosophical Investigations*, (Wiley-Blackwell, 2009)
- Lynn Festa**, *Personal Effects: Wigs and Possessive Individualism in the Long Eighteenth Century*, *Eighteenth Century Life*, Vol 26, No 2, Spring 2005, Duke university Press, s. 47-90
- Manuel Castells**, *End of Millennium: The Information Age: Economy, Society, and Culture Volume III*, (Wiley-Blackwell, 2010)

- Manuel Castells**, *The Rise of the Network Society: The Information Age: Economy, Society, and Culture Volume I*, (Wiley-Blackwell, 2009)
- Manuel DeLanda**, *Deleuze, Diagrams and the Genesis of Form*, ANY: Architecture New York 23: *Diagram Work: Data Mechanics for a Topological Age* (June 1998): 30-34.
- Marius B. Jansen**, *Rangaku and Westernization*, *Modern Asian Studies*, Vol. 18, No. 4, Special Issue: *Edo Culture and Its Modern Legacy*(1984), pp. 541-553
- Marshall Brown**, *The Classic is the Baroque: On The Principle of Wölfflin's Art History*, *Critical Inquiry*, Vol. 9, No.2, December, 1982, s.384.
- Martin Jay**, "Scopic Regimes of Modernity", *Vision and visibility*, ed. Hal Foster, (Seattle: Bay Press, 1988), s. 3-33
- Martin Warnke**, "Die Entstehung des Barockbegriffs in der Kunstgeschichte." *Europäische Barock-Rezeption*, ed. Klaus Garber, s. 1207-1223. (Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1991)
- Mathilde V. Rovelstad, E. Michael Camilli**, *Emblems as Inspiration and Guidance in Baroque Libraries*, *Libraries & Culture*, Vol. 29, No. 2 (Spring, 1994), pp. 147-165
- Mehmet Rifat**, *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları*, (İstanbul: YKY, 1998)
- Mehtap Serim**, *Modern Mimarlık'ın Temellendirilmesi Problemi*, İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi İTÜ, 2004
- Meyer Schapiro**, "Style." *Aesthetics Today*, Morris Philipson (ed), (Cleveland and New York: Meridian Books, 1961), s.81-113
- Micheal Hill**, *Practical and Symbolic Geometry in Borromini's San Carlo alle Quattro Fontane*, *Journal of the Society of Architectural Historians* 72, no. 4 (December 2013), ss.555-583
- Michel Foucault**, *Archeology of Knowledge*, (NewYork: Pantheon Books, 1972)
- Michel Foucault**, *Bilme İstenci Üzerine Dersler (1970-71)*, (İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2012)
- Michel Foucault**, *Entelektüelin Siyasi İşlevi*, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011 )
- Michel Foucault**, *Seçme Yazılar 2: Özne ve İktidar*, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011)
- Michel Foucault**, *The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences*. (New York: Vintage Books, 1994)
- Monika Kaup**, *Becoming-Baroque Folding European Forms into the New World Baroque with Alejo Carpentier*, *CR: The New Centennial Review* 5, no, 2(2005)
- Nebahat Avcioğlu**, *Turquerie ve Temsil Politikası, 1728-1876*, (İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2014)

**Nicholas DiFonzo**, Ferreting Facts or Fashioning Fallacies? Factors in Rumor Accuracy, *Social and Personality Psychology Compass* 4, No. 11 (2010): 1124-1137.

**Nigel Spivey**, *Greek Sculpture*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2013)

**Noam Chomsky**, *Language and Mind*, 3. Baskı, (Cambridge: Cambridge University Press, 2006)

**Oleg Grabar**, "A Preliminary Note on Two 18<sup>th</sup> Century Representations of Mekka and Medina", *Jerusalem Studies in Arabic and Islam* 25 (2001), s. 268-74.

**Omar Calabrese**, *Neo-Baroque: A Sign of the Times*, çev. Charles Lambert, (New Jersey: Princeton University Press, 1992)

**Oswald de Andrade**, *Cannibalist Manifesto* çev. Leslie Bary, *Latin American Literary Review*, Vol. 19, No. 38 (Jul. - Dec., 1991), s. 38-47

**Oswald Spengler**, *Batının Çöküşü*, (İstanbul: Dergah Yayınları, 1997)

**Ovid**, *Metamorphoses – Book XII*, trans. John Dryden, et al (Harvard: Harper & brothers, 1836)

**P. Cornell, F. Fahlander** (ed), *Encounters, Materialities, Confrontations*, (Newcastle: Cambridge Scholar Press, 2007)

**Paul De Man**, *Okuma Alegorileri*, (İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 2008)

**Paul L. Rosin**, *On Serlio's Constructions of Ovals, The Mathematical Intelligencer*, December 2001, Volume 23, Issue 1, s. 58-69

**Peter Burke**, *Bilginin Toplumsal Tarihi*, (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınlar, 2001)

**Peter Fingesten**, *The Theory of Evolution in the History of Art*, *College Art Journal* Vol. 13, No. 4 (Summer, 1954), ss. 302-310

**Peter Kastberg**, *A Language with a Purpose: The Original Lingua Franca, Language at Work - Bridging Theory and Practice*, Vol 6, No 10 (2011)

**Peter M. Daly**, "The Emblematic Tradition and Baroque Poetry", *German Baroque Literature*, Gerhart Hoffmeister (ed.), (New York: Ungar Pub. Co. 1983)

**Peter M. Daly**, *Literature in the Light of the Emblem*, (Toronto: University of Toronto Press, 1998)

**Philip D. Curtin**, *Dünya Tarihinde Kültürlerarası Ticaret*, çev. Şaban Bıyıklı, (İstanbul: Küre Yayınları, 2008)

**Philippe-Alain Michaud**, *Aby Warburg and the Image in Motion*, trans. Sophie Havvkes (New York: Zone Books, 2004)

- Philip D. Curtin**, Kùltùrler Arası Ticaret, (İstanbul: Kùre Yayınları,2008)
- Pierre Ancet**, Ucube Bedenin Fenomenolojisi, çev. Ersel Topraktepe, (İstanbul: YKY, 2011)
- Pierre Bourdieu**, Bilimin Toplumsal Kullanımları, (İstanbul: Heretik Yayıncılık, 2013)
- Beate Kraus** (ed), Pierre Bourdieu, Jean-Claude Chamboredon, Jean-Claude Passeron, The Craft of Sociology: Epistemological Preliminaries, (Berlin/NewYork: Walter de Gruyter, 1991)
- Ranold Paulson**, Hogarth Vol 3: Art and Politics, 1750-1764, (Cambridge: The Lutterworth Press, 1993)
- René Girard**, Şiddet ve Kutsal, Necmiye Alpay (çev), (İstanbul: Kanat Kitap ,2003)
- René Girard**, Kùltürün Kökeni, (Ankara: Dost Kitabevi, 2010)
- Richard Cándida Smith**, The Other Side of Meaning: George Kubler on the Object as Historical Source, Intellectual History Newsletter, vol. 23, 2001
- Richard Krautheimer**, Ghiberti and the Antique Renaissance News, Vol. 6, No. 2 (Summer, 1953), pp. 24-26
- Richard Rorty**, Felsefe ve Doğanın Aynası, (İstanbul: Paradigma Yayınları, 2006)
- Robert K. Merton**, "The Normative Structure of Science," The Sociology of Science: Theo- retical and Empirical Investigations, ed. Norman Storer (Şikago/Londra: University of Chicago Press, 1979)
- Robin Middleton**, 'Enfilade: Die Raumfolge in den Französischen Hôtels des 17. und 18. Jahrhunderts, Daidalos no:42 (15 Aralık 1991), s.84-95
- Ranold Paulson**, Hogarth Vol 3: Art and Politics, 1750-1764, (Cambridge: The Lutterworth Press, 1993)
- Robert Harbison**, Reflections on Baroque (Şikago: University of Chicago Press, 2000)
- Rulon S. Wells**, De Saussure's system of linguistics. (Lingustic Circle, 1947)
- Sanford Kwinter**, Architectures of Time: Toward a Theory of the Event in Modernist Culture, (Cambridge&London: The MIT Press;, 2002)
- Sanford Kwinter**, Phylogenesis Foa's Ark: Foreign Office Architect, (Barcelona&New York: Actar, 2004)
- Selim Karahasanoglu**, A Tulip Age Legend: Consumer Behavior And Material Culture In The Ottoman Empire (1718-1730), yayınlanmamış doktora tezi, Binghamton University SUNY, 2009

**Severo Sarduy**, "The Baroque and the Neobaroque", *Baroque New Worlds: Representation, Transculturation, Counterconquest*, ed. Lois Parkinson Zamora, Monika Kaup, (Durham ve Londra: Duke University Press, 2010)

**Shrine Hamadeh**, *Şehr-I Sefa: 18. yüzyılda İstanbul*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2010

**Siglind Bruhn**, *Voicing the Ineffable: Musical Representations of Religious Experience*, (NewYork: Pendragon Press, 2002)

**Sigrid Weigel**, *Body-and image-space: Re-reading Benjamin*, (London, NewYork: Routledge, 2005)

**Slavoj Žižek**, *Organs without Bodies: Deleuze and Consequences*, (New York: Routledge, 2004)

**Steven Shapin**, *The Scientific Revolution*, (Şikago: The University of Chicago Press, 1998)

**Stuart Alexander Rockefeller**, 'Flow', *Current Anthropology* 52.4 (2011), 557-578

**Susan Buck Morss**, *Görmenin Diyalektiği: Walter Benjamin ve Pasajlar projesi*, (İstanbul: Metis Yayınları, 2010)

**Theodor Adorno**, *Aesthetic Theory*, (Londra: Athlone Press, 1997)

**Theodore E. Mommsen**, Petrarch's Conception of the 'Dark Ages', *Speculum* Vol. 17, No. 2 (Apr., 1942), pp. 226-242

**Theophile Gautier**, *Les Fleurs du Mal*, (önz) Charles Baudelaire, 1892

**Thomas Höpel**, The Versailles Model, in: *European History Online (EGO)*, published by the Leibniz Institute of European History (IEG), Mainz 2012-03-22. URL: <http://www.ieg-ego.eu/hoepelt-2010-en> URN: urn:nbn:de:0159-2012030782 [2016-02-05].

**Thomas Kuhn**, *Bilimsel Devrimlerin Yapısı*, (İstanbul: Alan Yayıncılık, 2003)

**Tülin Bumin**, *Tartışılan Modernlik: Descartes ve Spinoza*, (İstanbul: YKY, 1996)

**Uğur Tanyeli**, *İstanbul'da Mekan Mahremiyetinin İhlali ve Teşhiri*, (İstanbul: Akın Nalça, 2012)

**Vere Chappell**, *The Cambridge Companion to Locke*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1994)

**Victor Li**, Marshall Sahlins and the Apotheosis of Culture. *CR: The New Centennial Review*. 2001. Vol. 1, no. 3, pp. 201-287.

**W.J.T. Mitchell**, *What Do Pictures Want?*, (Şikago: The University of Chicago Press, 2005)

**Wallece Matson**, Why Isn't the Mind-Body Problem Ancient? Mind Matter and Method: Essays in Philosophy and Science in Honor of Herbert Feigl, ed. Paul Feyerabend and Grover Maxwell (Minneapolis: University of Minnesota 1966)

**Walter Benjamin**, Selected Writings: 1938-1940, (Belknap Press, 2003)

**Walter Benjamin**, The Origin of German Tragic Drama, çev. John Osborne, giriş yazısı, George Steiner, (Londra, New York: Verso, 2009)

**Werner Wolf, Walter Bernhart and Andreas Mahler**, (ed) Immersion and Distance Aesthetic Illusion in Literature and Other Media, (Amsterdam- New York: Rodopi. 2013)

**Willard Van Orman Quine**, 'Epistemology Naturalized,' in Ontological Relativity and Other Essays, (New York: Columbia University Press, 1969)

**William Ashworth**, "Natural History and the Emblematic World View," Reappraisals of Scientific Revolutions, ed. David Lindberg and Robert Westman, (Cambridge: Cambridge University Press, 1993)

**William Blake**, Cennet ile Cehennem Evliliği, (İstanbul: Dedalus Kitap, 2013)

**William Egginton**, The Theater of Truth: The Ideology of (Neo)Baroque Aesthetics, (California: Stanford University Press:, 2010)

**William Smith**, A Dictionary of Greek and Roman Antiquities, Boston: Little Brown and Company, 1859, s. 1071

**Willibald Sauerländer**, "From Stylus to Style: Reflections on the Fate of a Notion." Art History 6, no. 3, (1983): s. 254-55

**Winfried Nöth**, Handbook of Semiotics, (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1990)

**Young-tsu Wong**, A Paradise Lost The Imperial Garden Yuanming Yuan, (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2001)

**Zeynep Çelik**, Şarkın Sergilenişi, (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları: 2005)

**Zygmunt Bauman**, Modernlik ve Müphemlik, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2003)

**Zygmunt Bauman**, Yasa Koyucular ile Yorumcular, (İstanbul: Metis Yayınları, 1996)

## Digital Kaynaklar

<http://en.chateauversailles.fr/history/versailles-during-the-centuries/living-at-the-court/a-day-in-the-life-of-louis-xiv> WEB: 27.02.2016

<http://logeion.uchicago.edu/index.html#επιστήμη>

<http://www.dictionaryofarthistorians.org/wolfflinh.htm> (Ağustos 2012)

<http://www.etymonline.com/index.php?term=luxury> (Haziran 2014)

<https://vimeo.com/29241576>(Şubat 2016)

### **Film/Tiyatro Eserleri**

**Jacek Ludwig Scarso**(yön), Baroque Box, Elastic Theater, Old Royal Naval College, Greenwich, June 2011

**Gérard Corbiau** (yön), Le roi danse (The King Is Dancing), MMC Studios, Cologne, Germany 2000.





## ÖZGEÇMİŞ

Mehtap Serim

YTÜ Mimarlık Bölümü'nden 2001 yılında mezun oldu. İTÜ Mimarlık Bölümü, Mimarlık Tarihi Yüksek Lisans Programı'nı 'Modern Mimarlığın Temellendirilmesi Problemi' başlıklı tezi ile 2004 yılında tamamladı ve yine aynı kurumda beş yıl süre ile araştırma görevlisi olarak çalıştı. 2011 yılında göreve başladığı MAÜ Mimarlık Bölümü'nde akademik kariyerine devam etmektedir.

