

Makale Geliş | Received: 28.05.2019
Makale Kabul | Accepted: 09.08.2019
Yayın Tarihi | Publication Date: 30.09.2019
DOI: 10.20981/kaygi.622586

Mehmet ŞİRAY

Dr. Öğr. Üyesi | Assist. Prof. Dr.
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü, İstanbul, TR
Mimar Sinan Güzel Sanatlar University, Fac. of Science and Letters, Department of Philosophy, İstanbul, TR
ORCID: 0000-0003-2530-9701
Mhmet.siray@gmail.com

Jacques Rancière'in İmge Felsefesi: Estetik İmgenin Diyalektiği

Öz

Bugün imgelerin ne oldukları ve işlevleri hakkındaki söylemlere baktığımızda, imgelerin, 'imge ve sözcük' arasında süregiden çekişmeden bağımsız kendi doğaları hakkında konuşulduğu gerçeğiyle karşı karşıya kalıyoruz. Bu çalışmada, tanımlanan alana ilişkin uygun bir yer ve kuram, dolayısıyla eleştirel bir tavır bulma amacını taşıyarak Jacques Rancière'in imgelerin ne olduklarına ilişkin görüşleri ele alınacaktır. Rancière, estetik rejim olarak adlandırdığı modernizm ve sonrasında ortaya çıkan sanata ilişkin bütün görüntü rejimlerinin aslında yaşam ve sanat arasında bir ortaklık arayan bir programın parçası olduğunu iddia ediyor. Rancière günümüzde imgelerden başka bir gerçeklik olmadığını temellendirmeye çalışan teorik bakışın da aslında temsili rejime karşı çıkan aynı programdan kaynaklandığını öne sürüyor. Bu makale'de imgelerin ilişkili oldukları bağlamdan kopuk kendilerine özgü bir gerçeklikleri olup olmadığı tartışılacaktır. Bu amaçla, estetik rejimi hazırlayan imgelerin daha önceki formüle edilme biçimlerine değindikten sonra, estetik imgenin farklı fazlarına tanıklık edeceğimiz Roland Barthes, Stéphen Mallermé ve Peter Behrens'in imgelerine ve imge kuramlarına başvuracağız.

Anahtar Kelimeler: Estetik İmge, Duyulurun Paylaşımı, *Imago*, Uyuşmazlık, Temsil.

Jacques Rancière's Philosophy of Image: The Dialectics of the Aesthetic Image

Abstract

When we consider the discourse of what the images are and their functions today, we are faced with the fact that images are spoken about their own nature, independent of the ongoing controversy between 'image and word'. In this study, Jacques Rancière's views on what the images are will be discussed by means of finding a suitable place and a critical attitude regarding the field. Rancière claims that all visual regimes of modernism and after that he calls aesthetic regime are actually part of a program that seek an identity between life and art. Rancière argues the theoretical view that tries to justify that there is no reality other than images today is in fact the same program that opposes the representative regime. In this article, it will be discussed whether the images have their own realities separated from the contexts in which they stem from. To this end, after addressing the earlier formulations of the images that prepare the aesthetic regime, we will refer to Roland Barthes, Stéphen Mallermé ve Peter Behrens, where we will witness the different phases of the aesthetic regime.

Keywords: Aesthetic Image, Distribution of the Densible, *Imago*, Dissensus, Representation.

“Gerçek düşünülebilme için kurgulanmalıdır.”
Jacques Rancière

1. Giriş: İmgelerin Geri Dönüşününün En Kısa Tarihi

İmgeler (*eidolon*) ister Platon’dan bu yana gerçekliğin bozulmuş bir formu ya da bir yanılsama olarak, benzerlik (*resemblance, eikōn*), kopya (*simulacrum*), bir ayna imge (*phantasma*) ya da bir parmak izi (*typos, mark, figure, character*) üzerinden kurgulansın ister *De Rerum Natura*’da Lucretius’un işaret ettiği gibi “şeylerin ince yüzeyi ya da derisi gibi düşünülün” ya da neo-Platonik gelenekle beraber bir ikon (*icon*), zihin-imge (*mental image*) veya maske (*imago*) ya da aydınlanma geleneği sonrası daha çok bir sembol (*eikōn, icona, symbol*) olarak tasarlansın bugün biz hala imgelerin ne olduğu sorusunu dillendirmekteyiz.¹ Şüphesiz Antik Yunan’dan bugüne imgeler üzerine yapılan soruşturmalar bizi imgelerin kaynağı, mahiyeti ve varlıksal statüleri hakkında birbirinden oldukça farklı kimi sorulara ve bunlara verilen felsefi cevaplara yöneltmiştir. Bugün imgeleri, oldukça geniş bir çerçevede, onların bilişsel yeteneklerimize kaynaklık yapan belirli modeller olduğunu söyleyen teorik yaklaşımlar yoluyla olduğu gibi, imgeleri yaşayan varlıklar olarak kabul eden görüşlerin yardımıyla da incelemekteyiz.

İmgelerin gerçeklikle ilişkileri ve/veya gerçeklikteki yerleri hakkında Antik Yunan düşüncesi bugünden farklı olarak imgeleri gerçeklikten kopuk ya da bizatihi kendi gerçeklikleri olan varlıklar olarak kurgulamıyordu. Sophokles’in ünlü *Kral Oidipus* (*Oedipus Tyrannus*) tragedyasında kahinin Oidipus’a ilişkin vizyonunu hatırlayalım, kahinin Oidipus’un geleceğine ilişkin görüşü tam olarak ne bir bilgi türü ne de gerçeklikten tamamıyla kopuk bir vehim değildi, çünkü mesiyani ve ilham verici imgelerin kaynağını karaciğerde konuşlandıran bu erken zihniyet, imgeleri daha ziyade rasyonel olanın kontrolünün kaybolduğu bir gerçeklikte bir “sanrı” veya “sabukluk” olarak düşünüyordu. İmgelerin bizatihi tekillikleri olan varlıklar olarak tartışılması tarihin daha sonraki aşamalarında gerçekleşecektir, örneğin Platon felsefesinde resim,

¹Alıntılanan metnin İngilizcesi: “(...) *Let me repeat: these images if things, these almost airy semblances are drawn from surfaces, you might call them film or bank, something like a skin that keeps the look, the shape of what it held before its wandering* (...)” (Lucretius 1968: 120).

heykel, gölge ve yarılsama arasındaki ayrımlar daha çizilmemişken imgelerin varlıksal statülerine ilişkin Plato'nun *Devlet*'teki ikona kırıncı tavrından başkaca bir şey bulmak oldukça güç gözükmektedir. Aristoteles içinse insan düşünen, tasarlayan, eyleyen ve elbette imgeleyen bir varlıktır. Aristoteles'te ele alabileceğimiz *mimesis* kavramı iki anlamda kullanılabilir: birinci anlamda *mimesis* (*mimēstai* ya da *edimlerin imgeleri*) imgeler üreten, tasarı ya da sahneleme olarak kullanıldığı gibi ikinci anlamda dramatik bir performans ya da dolaylı anlatım olarak da kullanılmıştır (Şiray 2014; Gebauer ve Wulf 1992: 52).

Aristoteles açısından imgelerin ne yaptığı, işlevlerinin ne olduğu önemli bir felsefi tartışmaya olanak sağlamaktadır, özellikle belirli bir şiir formu olan tragedya ikonik bir temsil tarzı olarak, bir şeyi temsil etme kabiliyeti ile hayata öykünür, onu ortaya çıkarır. Platon'un *Devlet*'teki tutumu onu ne kadar ikona kırıncı olarak adlandırmamıza sebebiyet veriyorsa, Aristoteles'in özellikle *Poetika*'daki imgeleri yaşam temsilleri olarak gören tutumu da onu ikona seveci olarak anmamıza yol açıyor. Immanuel Kant, imgeleri özerk bir yetinin faaliyet alanıyla beraber tanımlamadan önce Plotinus, imgeleri ruhun bir faaliyeti olarak gerçeklikle ilişkileri açısından ele almıştı. Plotinus'taki 'taşma' (*emanation*) kavramı bir içsel ilke olarak sadece benzerlikler (*similarities*) değil benzemezlikler (*dissimilarities*) üzerinden de imgelerin ortaya çıktığını bize göstermiştir. Plotinus evreninde “Bir” den taşan varlıklar taşıdıkları şeye hem benzerler hem de benzemezler.

Hıristiyan ikonolojisinin de benzer bir ilkeyle hareket ettiğini öne sürebiliriz, özellikle Bizans ikonolojisine baktığımızda, ikona kırıncıların imgelerin ontolojik statülerine ilişkin önemli bir tartışmayı yürüttüklerini görüyoruz (Sayın 2002: 8-9). İsa ikonlarının hem görünmeyen Tanrıyı imledikleri için adeta bir var olmayan olarak ortaya çıkmaları ama aynı zamanda İsa'nın bedeniyle vahyedildikleri için de somut bir varlığa işaret etmeleri onların dönemin kimi ikona kırıncı şahsiyetleri tarafından tepkiyle karşılanmalarına neden olmuştur. Aslında imgelerin bu çelişik görünen ikili konumları onların belki de Platon'dan beri tartışılacağı 'söz ile imge', 'söz ile yazı' veya 'söz ile sembol' arasındaki tartışmaya da yeni bir çehre kazandırmıştır. Özellikle Aziz

Augustinus ile beraber bütün canlıların Tanrıya olan benzerlikleri ‘imge ile kaynağı-modeli’ arasındaki bu gerilimde vurgulanmıştır. İnsan ve diğer canlıların Tanrıya olan benzerlikleri arasında bir sınıflama yapan Augustinus imgeyi de iki anlamda kullanmıştır, insanın rasyonel olması bakımından Tanrıya benzediğini oysa diğer canlıların ancak bir iz taşıma bağlamında Tanrıyı anıştırdıklarını iddia etmiştir. Dolayısıyla imge ve düşünce arasındaki bağlantı imgenin düşünceyi sevk etmesi açısından da önemli bir *mimetik* fonksiyonu harekete geçirmektedir.

İmgelerin hep bir şeylerin imgeleri mi olduğu yani imgelerin bir şeyleri temsil etmeleri açısından anlamlı olup olmadıkları, imgelerin bir varlığı dolaylı ya da doğrudan vücuda getirip getirmediği, bir bakıma şimdide var olma veya şimdide varlığı taşıma işlevlerinin olup olmadığı gibi kimi önemli soruları tam da bu aşamada hatırlatmakta yarar var. Augustinus’ta olduğu gibi Roma geleneğinde de, imge bir *imago* olarak, yani bir iz (*vestigum*) ya da bir silüet olarak ele alınmıştır. Roma döneminde imgeler, ölümlerin ve soyluların yerine geçen ya da onları temsil eden, bizde tedirginlik uyandıran maskeler gibi düşünülebilir.

Roland Barthes *Camera Lucida*’da benzer bir kavrayış biçimine okuyucuyu geri götürmektedir. Barthes adı geçen eserinde, bazı fotografik imgelerin birer *punctum* olarak, bizde temel bir tedirginlik, ürperti yarattığını düşünmektedir. *Imago* düşüncesi yirminci yüzyılın düşünce atmosferinde bir çok düşünür tarafından tekrar kavramsallaştırılan bir düşünce olmuştur. Özellikle Freud, Oidipus mitini uyarladığı psikanalitik düşüncede, babayı hem eve yabancı (*unheimlich*) hem de bir yandan ona aşına (*heimlich*) bir varlık olarak kurgular, babanın yasasına uyan çocuk onun izini içinde taşır, onunla ve ona rağmen birey olur (Bkz. Freud. 1919/1984). Bu duygunun onda tekinsiz, acayip, tuhaf bir tınısı vardır. Baba figürünü hem evde hem de eve yabancı birisi, bu bağlamda Oidipus’u düşünmeliyiz, hem Thebes halkının kralı hem de aslında babasını öldüren ve annesiyle beraber olan biri, hem eve ait hem de yabancı, hem şehrin kurtarıcısı olarak lanete deva hem de laneti tekrar şehre getiren olarak bir

pharmakon”.²Jacques Lacan bireyin çocukluk gelişiminin erken safhasına yerleştirdiği ayna evresini de yine bir *imago* olarak düşünür, aynadaki imgenin *kendiden* farklılığı, bir diğer deyişle, ben ve öteki arasındaki ayırım tam da “ zne” olmak açısından özseldir ve bu farklılık ancak dilde ya da dil ile sembolik olarak ortaya çıkmaktadır.

Hem Roma mevcudiyetinde hem de sonrasında Hristiyanlıkta imge *imago* olarak kavranmaktaydı, imge ve model arasındaki ilişki bu ereve de d ş n lmekteydi. Bugün, fenomenolojik geleneği takip eden bir çok düşünür odağına “görünürlük” ve “görünmezlik” ilişkisi ve bu bağlamda ortaya çıkan “imgenin ontolojisi” sorunsalını koyarak imgeyi bir kez daha *imago* olarak kavramsallaştırmaktadır. *Imago*, en geniş anlamda, görünmeyeni g r nende taşıyan bir iz (*vestigum*) olarak ele alındığında, görünürlük ve görünmezlik arasında bir diyalektiği varsayar. Bu diyalektik imgenin *neliği* tartışmasını da beraberinde getirir. İmgelerin iekler olduğunu söyleyen Jean Luc Nancy, imgelerin yaşayan “şeyler” olduğunu ifade eden W. J. T. Mitchell, imgelerin öpücükler olduğunu iddia eden Wolfgang Wackernagel ya da imgelerin dilsel sembollerden farklı ontolojik statüleri olduğunu söyleyen Merleau Ponthy ve Didi Huberman gibi kimi düşünürler, imgelerin farklı düşünme, duyumsama pratiklerinin sonucu olduğunu veya bunları tetiklediğini  ne sürmektedirler. Bu düşünürlerin *imago* olarak imgeyi *vestigum* olarak kavramsallaştırdığını ya da bu zeminde felsefe yaptığını iddia edebiliriz, zira kanımca, imgeyi bir iz olarak tasarlamak görünürlük ve görünmezlik arasındaki *zemin*e ait bir tartışmayı zorunlu kılmaktadır. Bütün bu kavramsallaştırma biçimlerinden yola çıkararak, bir imge teorisinin varlığını varsaydığımızda (kuşkusuz bu iddiayla beraber imgelerin de bir tarihi-tarihleri olduğunu söylüyoruz, ima ediyoruz), burada, imgelerin ontolojik statülerinin farklılığına vurgu yapan bir çok teorik yaklaşım ile karşılaşırız, öyle ki bu yaklaşımların büyük bir bölümü imgelerin görünen ile görünmeyen arasında ilişki kurduğunu ya da aralarında azami bir ilişki varsaydığını savunur. Belki de bugün imgeleri ‘kopya ve model’ ilişkisinin

² *Pharmakon* terimi Platon’un *Phaedrus* diyalogunda geçmektedir, Eski Yunanca’da ilaç anlamına gelen *pharmakon* bir deva kaynağı olarak düşünülebileceği gibi bir zehir olarak da, bir hastalığın nedeni olarak da kullanılır. Jacques Derrida, Platonun anılan metnine ilişkin terimin iki anlamlılığı arasındaki “karar verilemezliği” (*undecidability*) felsefi bir tutum olarak tartışmaktadır. *Bkz.* Derrida 1982.

ötesinde başka bir zamansallığa sahip kendi otonomilerini olan *monad*lar olarak hayal ediyor olmamızın altında bu tür bir kavrayış vardır.

Rönesans belli bir düzeyde Neo-Platonik geleneği takip etse de, imgeler Rönesans ile birlikte görünenler hakkında bilgi taşıyan birimlere dönerler. Denge, uyum, perspektif ve derinlik görüneni belirli bir düzen ve sıralamada kavramak için rehberlik ederken imgeler bakanın özerkliğine ve bakılanın çeşitliliğine gönderimde bulunurlar. Rönesans’ta görene özerklik veren bir imgeler biliminden bahsedebiliriz. Yeni çağla beraber aşkın bütün modellere verilen referansların basit görünüşlere dönüştüğünü söyleyebiliriz, artık ideal bir gerçekliğin taklidi pek de mümkün gözüküyor, zira *camera obscura* dış gerçeklikle içerisi arasında bir fark gözetmeden imgeleri görülebilir, gözlemlenebilir (*imaginable*) şeyler haline getiriyor. Böylece, bir resmin ne anlama geldiğini sadece bakarak anlamamız mümkün hale geliyor; bir bakıma imgeler düşünmemize imkan tanıyor diyebiliriz. Aydınlanma ve sonrasında onu izleyen gelenek, zihin-imgelerin varlığını sorgulayan bir döneme işaret ediyor. Aydınlanma geleneğinin soruları genellikle imgelerin doğrudan doğasına ilişkin soruları içine alıyor: Dışarıdaki gerçeklikten bağımsız zihnimizde imgeler var mıdır yoksa zihin-imgeler en basit anlamıyla dışarıdaki *şeyleri* görmemizi sağlayan bir tür optik aracı mıdır? İmgeler rasyonel mi yoksa irrasyonel varlıklar mı? İmgelerin dilsel mi yoksa dil dışı doğaları mı vardır? İmgeler basit anlamda dilsel semboller midir?

Aydınlanmadan Konstruktivizm’e uzanan çizgide, imgelerin *imago* olarak kavranılması düşüncesinden uzaklaşıldığını görürüz. İmge belki de sonradan Viyana Çevresi ve özellikle Richard Rorty tarafından “dilsel dönüş” (*linguistic turn*) diye tabir edilen bir süreçte, salt semboller olarak anlaşılmaya başlanmıştır, en azından böyle anlaşılma emareleri göstermektedir. Üstelik imgeler tıpkı Malevich’in siyah karesi gibi, herkesin anlayabileceği, uzlaşabileceği belirli ortaklık formlarına, göstergelere indirgenmektedir. Arts & Crafts, Jugendstil, Bahaus gibi hareketler ve bu düşünce biçimini yansıtan sanatsal formlar, ortaklık biçimlerini tek bir birlik ilkesine indirgeyerek sanat ile endüstrinin birlikteliğine vurgu yapacaklardır. Jacques Rancière bu teşebbüsün imgeleri tiplere dönüştürdüğünü söylemektedir (Rancière 2008: 103).

İmgenin bir modelleme tarzı olarak salt bir sembolizmle kavranması ya da ona indirgenmesi aslında farklı bakış biçimlerini yansıtan perspektif düşüncesini de rafa kaldırarak, bir bakıma *imago* olarak anlaşılan imge kavrayışını geri plana atmıştır. Rancière bu dönemi, estetik imgelerin üretildiği estetik rejim olarak tanımlar. Rancière estetik rejimi –kendinden sonrasını da içerecek bir biçimde– belirli bir kriz fikriyle beraber yeniden tanımlamaktadır. Bugün eğer imgeler, kapitalist üretim ilişkileri içinde hafızası olmayan, bizim de onlara baktığımızda dolaşımdaki anlamlarından başkaca hiç bir şeye gönderimde bulunamadığımız salt ikonlar haline dönüşmüşse bunda estetik imgenin krizi önemli bir rol oynamıştır. Rancière, imgeyi hem bir kavram olarak hem de üretildiği koşullarla ilişki içinde yeniden tanımlayarak, estetik imgenin krizini yeniden değerlendirme şansımız olduğunu bize göstermeye çalışmaktadır. Rancière, çağımızda bize dayatılan, imgenin belirli bir cehennem senaryosuyla ortaya çıkışını ve bu senaryoya yazgılı olduğumuz algısını krizin tamamlayıcı bir parçası olarak düşünmektedir.

2. Estetik İmgenin Doğuşu

İngilizce çevirisinde *The Future of Images*, Türkçe çevirisinde ise *Görüntülerin Yazgısı* olarak aktarılan metin (Fr. *Le destin des images*) gelecekteki bir imge düşüncesini ve sadece görüntü imgeyi imlemediğinden dolayı belki de Türkçe başlık olarak “İmgelerin Yazgısı” olarak ifade edilmesi daha doğru olabilir. Rancière belirli bir imge düşüncesinin kıyamet düşüncesi (*apocalyptic*) ile birlikte vahiy ediliyor olmasını, bugünün imgeyi kavrayış biçimlerine sirayet ettiğini düşünmektedir. Rancière’e göre bu cehennem söylemlerinin yazgılı olduğumuz bir düşünceye, yaşama ve algılama tarzına dönüşmesi oldukça dikkate değerdir. Gerçekten de Walter Benjamin’in daha önce ifade ettiği gibi imgeler artık hafızasız, yalnızca dolaşımdaki değerlerinden ibaret tarihsiz birimler midirler? Sanatsal operasyonların parçası olarak imgeler, gerçekliğin hegemonik kavrayışını değiştirme potansiyeline sahip midirler yoksa imgeler hakim olan hegemonik, kültürel formlara dolaysızca mahkum mudurlar? (Deranty 2010: 151).

Rancière’e göre, yeni bir imge kavrayışının hangi koşullarda tartışılabileceğinin koşulu estetik rejimin bir dayatması olarak imge düşüncesinin, yazgılı olduğumuz bir imge fikrinin, reddiyesi ile mümkündür. Şimdi bu reddiyenin koşullarına daha dikkatlice bakalım. Rancière, bugün imge kavrayışımıza nüfuz eden iki tür anlayışın olduğunu ifade ediyor, bunlardan birincisi “artık gerçeklik yok yalnızca imgeler var” düşüncesi, ikincisi ise “artık imgeler yok, yalnızca kendini hiç durmaksızın kendine yeniden sunan bir gerçeklik var” düşüncesidir (Rancière 2008: 3). Rancière bu iki senaryonun da apokaliptik senaryolar olduğunu ve imgeleri bu iki senaryo ile düşünmeye yazgılı olmadığımızı ifade ediyor. Bu iki düşüncenin temel varsayımlarından biri “imgelerin dışında başkaca bir şeyin olmamasıdır”. Bu düşüncenin doğrudan yol açacağı sonuçlardan birisi şudur: eğer dijital imajlardan oluşan bir çağda bulunuyorsak ve salt bu imgelerle çevrili isek o zaman bu öncülün bizi götüreceği yer imgenin ötekisi diye bir şeyin olmadığıdır, referans kendisini lav etmiştir, her şey bir gösterilene dönüşmüştür (Rancière 2008: 4).

Rancière, imgenin var oluş koşulları üzerine bir araştırmayla işe başlamamız gerektiğini bize hatırlatmaktadır. Öncelikle üzerinde durmamız gereken nokta imgelerin ortaya çıkış koşullarının ifade edildikleri araca (*medium*) koşulsuzca bağlı olmadıklarıdır. Bu aslında bir bakıma sinematik imgeler ile fotoğrafik imgeler arasında yapılacak nihai ayrımın (ki böylesine keskin bir ayrım oldukça şüpheyle karşılanması gereken bir ayrımdır) ‘sinema ve fotoğraf’ veya ‘sinema ve resim’ arasında olmadığını ifade etmektir. Rancière, imgelerin ne-likleri ile ilgili bir soruşturmada öncelikle belirli “yapma tarzları” ve bunlar arasındaki “düşünülebilirlik kipi” arasında düşüncenin etkinliğine bakmamız gerektiğini düşünmektedir. Rancière estetiğinin temel kavramlarından biri olan “duyulurun paylaşımı” (*distribution of the sensible*) neyin görülebilir ve duyulur olduğuna ya da neyin söylenebilir ya da söylenemez olduğuna karar vermenin bir biçimidir (Rancière 2008: 145). Rancière açısından bu zamanların, yerlerin ve etkinlik biçimlerinin belirli bir paylaşımı düşüncesine gönderimde bulunur (Rancière 2008: 147). Rancière imgelerin üretim süreçlerini bizatihi onların imge olmalarının merkezine yerleştirerek, ortak olan bir şeyin varlığı ve bu alandaki ortak

paylaşımların sonucu olarak imgelerin varlığından, onların anlamlandırılma, içerik kazanma süreçlerinden bahsederek imgelerin aynı zamanda “düşünce seçimleri” olduğunu belirtmektedir (Rancière 2006: 9).

Öyle gözüküyor ki, bu paylaşımın ve onun gösterdiği yer ve idenin kavranması, bize imgelerin anlamlandırılması açısından yol gösterecektir. Rancière, imgelerin hem tekillikleri hem de tarihsellikleri açısından kimliklerini (ya da kimliklenme biçimlerini) belirlemeye çalışmaktadır, imgeleri imge olmaklık bakımından incelemeye tutmaktadır. Rancière, üç büyük sanat rejiminin, “imajların etik rejimi”, “temsili rejim” ve “estetik rejim” in farklı imge konuları tanımladığını iddia etmektedir. Buradan çıkarmamız gereken sonuç imgelerin farklı anlam öbekleri içinde biçimlendiği birbirinden farklı rejimler bulunmaktadır. Rancière’in *Görüntülerin Yazgısı*’nda yapısöküme uğrattığı, yazgılı olduğumuz iddia edilen imge düşüncesi, sanatın formları ile yaşamın formları arasında bir özdeşlik varsayan estetik rejimin ve estetik imge kavrayışının sonucudur. Rancière’e göre, estetik rejim toplulukların yaşam deneyimlerinin *apriori* formlarını neyin görülebilir neyin görülemez olduğunu düzenleyerek yapmaktadır. Estetik rejim ve estetik imgeler öncelikle bir topluluk tahayyülünü işe koşmaktadırlar. İşte belki de imgelerin imgeselliğinin oluşturan öncelikle bu tahayyüllerin nasıl işlendikleri ya da işleme konduklarıdır. Rancière, estetik imgeyi, dar anlamda sanatın alanından çıkararak, sosyal düzenliliğin kurulma biçimleriyle, sosyal yaşantının organize olma biçimleriyle ve sosyal hayatın öne çıkardıklarıyla ortaya çıkan farklı algılama-algılayış biçimleriyle ilişkiye sokmak istemektedir. Rancière’in estetik imgeyi formüle etme biçiminin arkasında estetik ve politika ilişkisine dair bu temel tezlerin olduğu söylememiz gerekir.

Rancière, sanat tarihinde estetik imgelerin birbiri içine karışmış ama aynı programa bağlı olan iki büyük biçim aldığını iddia ediyor: ‘imgeyi salt bir sembolizme indirgeyerek yok eden saf sanat’ ve ‘imgeyi salt bir modele indirgeyerek yok eden, sanat eşittir hayat formülasyonuna bağlı kalan sanat’. Rancière açısından Stéphen Mallarmé ve onun şiirde temsil ettiği sembolizm birinci türe örnek iken, Konstruktivizm, Bauhaus, Arts&Craft gibi sanatı düşünme formları ikinci türe örnek olarak gösterilebilir. Rancière açısından her iki sanat formu da imgelerin sonuna/ölümüne dair

bir misyonu üstlenmiştir. ‘Eylem ve formun’, başka bir deyişle ‘sanat ve yaşamın’ dolaysız özdeşliği, ‘düşünce ve düşünce olmayan’ (‘rasyonel olan ve olmayan’, ‘dilsel ve duyusal’, ‘kavramsal ve duyusal’) arasındaki karşıtlığı ortadan kaldırarak yeni bir yaşam ve topluluk formunun temellerini atmıştır. Rancière bu iki sanat düşüncesinin dışına yerleştirilen, kelimeler ve şeyler arasında montaj fikriyle yeni bir ilişki tarzı varsayan Jean Luc Godard ve imgelerin bizde uyandırdığı duygulandırma gücünün yalınlığını ön plana çıkararak Roland Barthes gibi uyumsuzluk (*dissensus*) yaratan kimi düşünür ve sanatçıları da estetik rejime ait bir sürecin parçaları olarak değerlendirir. Rancière, Godard’ın *Sinemanın Tarih-leri*’nde ve Barthes’ın *Camera Lucida*’da yaptığı müdahalelerin imgenin ölümüne tutulan yas biçimleri olduğunu ve bu yassında eninde sonunda imgelerin sonuna ilişkin bir programın parçası olduğunu düşünüyor. Rancière, geçtiğimiz yüzyılın başından itibaren ortaya çıkan, sanatı kavrama idealini aracın (*medium*) otonomisinde ve sanatsal ifadelerin her birinin kendini gösterme biçiminin biricikliğinde arayan kimi arayışların da bu programa dahil olduğunu düşünüyor. Her bir aracın kendi otonom gücünün olması ve ayrı deneyim tarzlarına işaret etmesi Rancière’in *Görüntülerin Yazgısı*’nda sıklıkla eleştirdiği temel meselelerden biridir, ona göre, imgelerin ölümünün karşısında konumlanan imgelerin dolaysız başkallığı estetik rejimin omurgasını oluşturmaktadır.

Barthes, *Camera Lucida*’da imgelerin dolaysız başkallığını fotoğraf üzerinden tartışmaya açıyor. Rancière’in temel itirazlarından birisi fotoğrafın özerkliğinin sanatsal işlemler karşısındaki çıplaklığıdır. Bu meseleyi *Camera Lucida*’da bahsi geçen Rancière’in işaret ettiği bir örnek üstünden açıklayabiliriz. New Jersey’deki bir hastanede Lewis Hine’in çektiği bir fotoğraf olan *Akıl Hastanesindeki Engelliler* (1924) Barthes’ın dikkatimizi çekeceği anlardan birine ev sahipliği yapmaktadır. Barthes’ın bu fotoğrafı incelemesinin temel nedenlerinden biri Hine’in sıradışı tiplerin fotoğrafını çekmesi değildir. Barthes gözümüzden kaçtığını düşündüğü bir kaç noktaya işaret etmektedir. Barthes’ın odağında fotoğrafın iki işlevi yer almaktadır: birincisi “canavarları kafaların” ve “acıması gözlerin” bizde uyandırdığı kültürel, sosyal çağrışımlar, ikincisi ise “merkezin dışında kalan” “küçük çocuğun kocaman Danton yakası ve küçük kızın

parmağındaki kukla.” (Barthes 1980: 82 / Barthes 1996’dan alıntılan Rancière 2009: 100). Rancière’e göre, Barthes’ın çağrışımları Danton isminin bizi götürdüğü Danton tarihsel figürünün idamı ve ölümüdür, üstelik ölüm düşüncesi imgenin *imago* olarak kavrandığı belirli bir tarihsel düşünme rejimine de gönderme yapmaktadır. Barthes, bu yas tutma halini ya da bastırılanın fotoğrafta geri dönüşünü *punktum* olarak adlandırdığı aslında görünmez, fotoğrafçının zapturapta tutamadığı, bakanda ortaya çıkan bir etki yoluyla bize anlatmaktadır. Barthes’a göre, *studium* ne kadar sosyolojik, kültürel kodlarla anlaşılabilirse *punktum* bir o kadar bu kodlar yoluyla kenara itiliyor, kendini gizliyor. Katleen M. Woodward, Barthes’ın *Camera Lucida*’daki *punktum* düşüncesinin zemininde bir çocuğun annesinin kaybindan doğan elem karşısında tuttuğu yas olduğunu ifade ediyor (Woodward 1991: 126). Fotoğrafi bir yara olarak kurgulayan Barthes, Freud’dan farklı olarak yarayı kapatmanın peşinde koşmuyor; aksine unutmaya direnerek ölümle karşılaştığı anı orada ve apaçık bir şekilde karşısına almaya çalışıyor. Woodward’ın yorumuna göre, Freud ne kadar yas tutmanın (*the work of mourning*) iyileştirici yönüne vurgu yapıyorsa Barthes bir o kadar iyileşmeye karşı çıkıyordu (Woodward 1991: 124). Annesinin ölü bedeninin fotoğrafı karşısında kendi ölümüyle karşılaşması Barthes’ın ancak yas yerine kederle (*grief*) karşılayacağı bir ritüele dönüşüyor (Woodward 1991: 121). *Punktum* o zaman bize kaybettiğimiz bir gerçekliği iktidarın şifreleri ile değil fotoğrafın kendi tekilliğinde tekrar geri veriyor. Rancière’e göre Barthes’ın evreninde imgeler birer mesaj olmayı bırakarak kendileri konuşmaya karar veriyorlar. Yaşam formları ile sanat formları arasındaki bu uzlaşım, imgelerin sonuna ilişkin bir programın da son parçasını oluşturuyor. Bir tür Hegelciliği kendi içinde eriten, olumsuzun olumlanması olarak imgenin geri dönüşü, Rancière’in estetik modernizmi tanımlarken başvurduğu en temel gereçlerden biridir. Rancière, bu eleştiriyi, daha doğrusu estetik imgeye ilişkin bu saptamayı, yaparken modern sanatın kavramlarının ve sanatsal müdahalelerinin elbette aykırılıklar, uyuşmazlıklar (*dissensus*) yaratarak (temsili ve poetik rejime karşı) var olduğunu ifade ediyor. Rancière, estetik rejimde imgelerin bir yanda uyuşmazlık yaratan müdahaleler yoluyla diğer yanda estetik imgenin görsel ve işitsel formlarını yeniden birleştirecek bir imge düşüncesiyle kendilerini açığa vurduklarını iddia ediyor.

Rancière, bugün galeri, müze ve sinemalarda karşılaştığımız estetik imgeleri üç temel başlıkta inceleyebileceğimizi söyler: çıplak imge (*naked image*), gösterimsel-gösterici imge (*ostensive image*) ve metaforik imge (Rancière 2008: 26). Rancière bu imge türlerinin birbirlerinden kesin konturlarla ayrılmadığını, aksine bu imge türlerinin birbirleri içine geçtikleri gerçeğinin ısrarla altını çizer. Çıplak imge tanıklık yapan, gösterdiğiyle ilişkisinde herhangi bir belirsizlik taşımayan imgelerdir. Gösterimsel imgeler gösterdiğini temsil yoluyla sunan, onu sanatsal bir pratik olarak buradalığa getiren imgelerdir. Son olarak metaforik imgeler de tıpkı gösterimsel imgeler gibi sanatsal temsiller yoluyla farklı düzenlemeler yapar ancak metaforik imgeler gösterimsel imgelerin temsilsel yapılarını gün yüzüne çıkararak bir tür “kurtarıcı imge” işlevi görürler (Rancière 2008: 26-27). Metaforik, bir diğer deyişle kurtarıcı imgeler tarihsel, kültürel kodların doğrudan taşıyıcılığını yapmazlar aksine bu tür imgelerin üretim koşullarına ilişkin bir vizyon sunarlar. Rancière’in görsel ve işitsel imgeleri birleştiren estetik imgelere ilişkin verdiği ikinci önemli örnek Godard sinemasıdır. Rancière, Godard’ın sinematik imgelerini metaforik imgeler olarak tanımlar. Şimdi metaforik imgelerin işlem biçimine kısaca değinelim. Rancière’e göre, Godard’ın önemli yapıtı *Sinemanın Tarihi (leri)* (*Histoire(s) du Cinéma*) iki tür tarihi birleştirir: birincisi belge niteliğinde imgelerin gösterdikleri “gerçek hikayeler”i, ikincisi ise imgelerin başka imgelerle yeni bağlantılar kurmasını sağlayan “virtüel hikayeler”i (Rancière 2016: 183). Tıpkı Bertold Brecht’in (2017) *Kriegsfiel’de* (*War Primer*) ikinci dünya savaşı fotoğraflarının altına koyduğu metinlerle yaptığı düzenlemeye benzer bir şekilde, Godard da *Sinemanın Tarihi (leri)*nde bir sergiye benzer bir biçimde görüntüyü ve hikayeyi karşılıklı ilişki içine sokarak, belki de Nietzsche’nin bize çok önceden *Zamana Aykırı Bakışlar*’da gösterdiği, tarihin farklı katmanlarında gezinir.³ Filmin (video-dokümantasyonun) sekiz parçalı dokusu, seslerden, film görüntülerinden, fotoğraflardan, edebi eserlerden alınmış bazı fragmanlardan oluşuyor. Belki de Godard’ın *Sinemanın Tarihi (leri)*ni en çok Aby Warburg’un (2000) *Mnemosyne*

³ Bu denemeler Türkçe’ye *Zamana Aykırı Bakışlar I-II-III-IV* başlığı altında dört ayrı kitap olarak çevrildi. Yukarıda anılan kitap *Tarihin Yaşam için Yararı ve Sakıncası*’dır. Nietzsche, F. *Tarihin Yaşam için Yararı ve Sakıncası* (Vom Nutzen und Nachteil der Historie Für Das Leben Unzeitgemässe Betrachtungen), çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2015.

Bilderatlas'ta (*The Mnemosyne Atlas*) yaşayan (*nachleben/surviving*) imgelere gönderimde bulunduğu, hafıza parçalarından oluşan, yeni bir sanat tarihi (belki de tek bir sanat tarihi olamayacak kadar belirsiz ve çeşitli) denemesi ile karşılaştırabiliriz. Godard sineması, Antonin Artaud'nun hayatı sınırında kavramaya çalışan *Zalimlik Tiyatrosunun* (*The Theatre of Cruelty*)⁴ çılgılığında ya da Artaud'nun hafızasının haritasını bize gösterdiği kendi çizimlerinde bulduğumuz türden, izleyiciler ve izlenenler (hikayeler, tarih-ler) arasında yeni bağlar kuruyor. Rancière'e göre, Godard imgeyi yeniden dönüştürerek, görüntünün bağımsızlığını ilan ettiği Alfred Hitchcock sinemasına karşılık vermektedir. Bu bakımdan, Godard Hitchcock ve hatta Dziga Vertov gibi yönetmenlerin kullandıkları sembolik dili bozarak görüntüleri ve onlara ait olmayan başka metinleri bir araya getirerek, bu sembolizmi dağıtmaya çalışır. Rancière'in burada sorduğu en önemli soru Godard'ın *Sinemanın Tarihi (leri)* yle dile getirmek istediği bu yeni doğanın ne olduğudur. Rancière'e göre, Godard şeyleri düşüncelere, görüntüleri yaşantılara bağlayarak kolektif bir yaşam tasarlamaktadır. Rancière, bu tasarımın en eski adının aslında 'tarih' olduğunu söylemekte ve sinemanın ortak aidiyetleri dile getiren, yani tecrübe ve formlar arasındaki ortaklığı kuran bir işlevi olduğunu iddia etmektedir. Bir bakıma “sinemaya gösterilen hürmet” “sinema adına hak talep etmektedir” (Rancière 2016: 188-89). Godard için sinema tıpkı Barthes'ın *Camera Lucida*'da ayrıcalıklı hale getirdiği fotoğraf gibi özerkleşmektedir.

Rancière'e göre, Godard sinema imgelerini, anlamları ve görünüşleri arasında bir yer değiştirmeye ve dönüşüme maruz bırakarak, reklam endüstrisinin formlarını deşifre etmektedir, aynı zamanda bu imgeler kurtarıcı imge rolü oynayarak fetiş formları askıya da uğratmıştır. İmgelerin bağlı oldukları çakılı zeminden, bir başka deyişle bağlamlarından sökerek onları sonsuzca yeni ilişkiler kurabilecekleri bir zemine taşımak Barthes'ın *Camera Lucida*'da *punctum* kavramıyla yapmaya çalıştığından farklı bir strateji olarak düşünülmeyebilir (Rancière 2008: 35). Her iki düşünce biçimi de imgenin özerkliğini ilan etmektedir. Rancière, bu tür müdahalelerin bir yanda imgelerin özerkliğini savunurken bir yandan da bir başka ortaklık tanımını içinde yeni biraradalıklar

⁴ Bkz. Derrida 1986.

kuran, kurulmasına dayanaklık yapan g çleri açığa çıkarttığını bize göstermeye çalışmaktadır. Ranci re’e göre, birbirleriyle sanki çatışıyor gibi gözüken bu g çleri Godard *Sinemanın Tarihi (leri)*nde ilişkilendiriliyor. Filmden alınmış k c k bir pasajda Ranci re bunu bize göstermek istiyor, bölümün adı “göstergeler aramızda” ve burada Godard, imgelerin aramızda bulunan şeyler olduğunu söylemektedir, onların kişilikleri, hafızaları vardır; imgeler konuşur, sözcükler ise görülür.

Ranci re’in ‘duyulurun paylaşımı’ düşüncesini estetik imgenin merkezine yerleştirmesinin sebeplerinden bir tanesi de estetik imgenin, sanatın düşünülür ve görülür formlarının ortak bir yaşam formu olarak öneriliyor olmasıdır. İşte Ranci re’in estetik rejim dediği bu program bu ortaklığın üretilme biçimidir. Ranci re’in bu programın nasıl işlediğini  rneklelediği diğer bir yaklaşım, St phen Mallerm ’in simgecililiğiyle 19.yy’ın sonundan 20.yy’ın ilk çeyreğine kadar sürecek olan Werkbund’tan Bauhaus’a uzanan, tasarımda ortaya çıkan simgecililiğin ortaklığından doğan bir yaşam biçimi olarak sanat düşüncesidir. 1907’de kurulan *Werkbund* sanatçılar, üreticiler ve tüketiciler arasında kurulan, sanat ile endüstrinin g  birliğine dayanan, geleneksel sanatlar ve küresel üretim g leri arasındaki uzlaşımı amaçlayan bir birliktir. *Werkbund*’un temellerinin İngiltere’de Arts & Crafts hareketinde ve Jugendstil’in formlarında bulabiliriz,  stelik Bauhaus’a gidecek tasarım fikrini yaratan temel düşüncelerden biri olduğunu eklemeliyiz. Ranci re, ortak yaşam fikri açısından, bu tasarım fikri ile Mallerm ’in şiiri arasında bir benzerlik olduğunu ileri sürüyor.

Ranci re, Mallerm ’in 1897’de yazdığı *Un coup de d s jamas n’abolira le hazard (Bir zar atımı asla ortadan kaldırmayacak rastlantıyı)*⁵ ile AEG (*Allgemeine Elektrizit ts Gesellschaft*) elektrik şirketinin tasarımcısı Peter Behrens’in ürettiği şirket logoları, nesnelere, binalar ve reklam afişleri arasında temel bir benzerlik olduğu söylüyor. Mallerm ’in şiirde aradığı, jestlerle ortaya koyduğu grafik ilkeyi, Behrens içerik ve formu basit bir ilkeye indirgediği ortaklık formu ile kurmaktadır. Estetik ve siyaseti ortak formlar üzerinden eşitleyen bu ilke, her şeyin sanatın řu ya da bu biçimde bir parçası olabileceği düşüncesinin de  n n  açmaktadır. Ranci re *İmgelerin Yazgısı* adlı

⁵ İlhan Berk “zarla asla dönmeyecek şans” diye çevirmişti.

eserinin “Tasarımın Yüzeyi” kısmında Mallermé’in şiirinin iki işlevi yerine getirdiğine işaret ediyor: birinci işlev daha çok “betimlemeye, bilgilenmeye” dayanan bir işlevi öne çıkarırken, ikinci işlev daha çok “bir özlü hal”i kelimelerin salt sembolik doğalarının yalınlığını gösteren işlevi öne çıkarıyor (Rancière 2008: 96). Rancière’e göre, Mallermé şiirde nesnelere veya hikayeleri değil ama sözcükleri birer tipler olarak yeniden tasarlamaktadır. İmgelerin birbiriyle oluşturduğu yan yanalık imgelerin dansını imler, yani dans eden imge değil onların birlikte oluşturdukları dekoratif formlardır. İşte Rancière’e göre, Behrens’in tasarımları ile Mallermé’in şiiri arasındaki ortaklık, bu ortak “yüzey” fikridir, bir başka bir deyişle sanatın formları ile yaşamın maddi formları arasındaki eşdeğerliktir (Rancière 2008: 110). Barthes nasıl *Camera lucida*’da fotoğrafa özgü olanı *punctum* sayesinde ortaya çıkarıyorsa, Mallermé’in şiirinde ve Behrens’in tasarımlarında da tipler yoluyla mühendise ve şaire özgü olan özerklik kazanmaktadır, ‘yüzey fikri’ tıpkı ‘punctum’ fikri gibi sözcükler ve yaşam formları arasında bir harmanlanma ilişkisi tanımlamaktadır. Nitekim Godard, imgelerin ilişkili oldukları söylem biçimleri ile olan ilişkilerini sarsmak için görüntüleri görüntülerle karşılaştırıyor (Rancière 2016: 185). Bu bir nevi, bir söylem biçimini ya da modelini bir başka bir söylem biçimi ile karşılaştırma anlamına gelebilir. Godard sinemayı bir *modus operandi* olarak ortaya çıkararak, sinemayı yeni dünya algısını kucaklayacak bir imkan olarak göstermektedir. Yine de Rancière’in meta düzeyde yürüttüğü eleştirinin adeta öncüllerinden biri Godard sinemasının radikal ötekiliğidir, yani sinemanın tanıklık ettiği sözcük ve imge arasındaki örtüşmezliğin gösterilmesi durumudur. Tıpkı Antonin Artaud’nun tiyatro sahnesini metnin sultasından kurtarmanın bir yolu olarak sözde *temsil edilemez* olan zalimliğe, aşırılığa ve ritüellere yönelmesi gibi, Godard da “sinematografik görüntüyü senaryodan çekip çıkarır.” (Rancière 2016: 188). Rancière, Godard’ın sinemada yaptığı işin önemli bir kısmının fetişleşen imgeleri “metaforik montaj” ile yani “yer değiştirme” “üst üste bindirme” “şekilsizleştirme” ve “ad-bozma” yoluyla ifşa etmek olduğunu bize anlatmak istiyor. *Sinemanın Tarihi (leri)* Rancière’in ifadesiyle “ölümcül perdeye” yani “gösterinin ve simulakrın saltanatını suçlayan büyük çağdaş doksaya” saldırmaktadır (Rancière 2016: 194, 199). Godard sinemasının ikinci

büyük işlevi de imgelerin yeni ortaklık formları içinde nasıl yeniden görülür kılındığı göstererek anlamın aşırılığına dikkatimizi çekmektedir.

3. Sonuç Yerine ya da Tercihen Kaostan Çıkışın İmkani

Rancière’e göre, örneklemeye çalıştığım estetik rejimin formları tarihselliğe ilişkin bir fikir sunmakla beraber, bu formların başka formlarla sonsuz ilişkilendirilebilir metaforlar olduğuna ilişkin bir başka düşünceyi de beraber taşımaktadırlar. Rancière, bu *poetikanın* Friedrich Schlegel’den beri yürürlükte olan bir programın parçası olduğunu iddia etmektedir; Schlegel buna “ilerlemeci evrensel şiir sanatı” demektedir, “yani eski şiirlerin yeni şiirler halinde bir araya getirilebilir fragmanlara dönüştüren metamorfozların şiir sanatı.” (Rancière 2016: 191). Rancière’e göre, modernizm eleştirisi yapan andığımız sanat formlarının bir çoğu deneyimlerimizin somut hali olan tarihi bir ortak aidiyet unsuru olarak işaret etmiştir. Bu kolektif deneyimin tarihi, bir temsiliyet sistemi olarak anlam üretme etkinliğinin de unsurlarını ve sınırlarını, dahası bu ürkütücü yapının mevcudiyetini göstermektedir. Rancière, kendinden öncekinin gücünü sergileyen bu işlemlere ‘operasyonel işlemler’ olarak adlandırıyor. Rancière’e göre, modernist imgenin ve temsiliyetin sınırlarının açığa çıkarılabilmesinin imkanlarından biri de imgede bu temsiliyetin kendisine direnen bir gücün saklı olmasıdır (Rancière 2016: 196). Rancière’e göre Godard, tarihe (kendisine rağmen) yeni bir temsiliyetin imkanını araştırmak için başvurarak hatta bir hakikatin gücünün sınırlarını diğer bir temsiliyete işaret etmek için kullanarak tam da bu saklı gücü açığa çıkarmıştır.

Estetik imgenin krizi anlam ve imge arasındaki gerilimden kaynaklanmaktadır üstelik bu çatışmanın aşılması krizin yeniden üretilmesi pahasına gerçekleşmektedir. Rancière’e göre çağdaş sanatın kimi temsillerinde ortaya çıkan monadlara benzeyen tekil ortak yaşam formları benzer bir krizi doğrulamaktadır. Rancière göre, kendi mevcudiyetleri içinde varlık bulan bu tür imgeler artık ne aklın bir oyununa ne şeylerin bizdeki zihinsel temsillerine referans vermemektedirler lakin bu imgeler sanata ilişkin bir ideyi dile getiren bir sanat düşüncesi rejimini (estetik rejimi) göstermektedirler

(Rancière 2016: 122). Benzer bir biçimde yeni bir ortaklık formu ile yola çıkan sanatın, dünyanın sonuna ya da yitimine ilişkin bu senaryolar hâlâ benzer bir krizden güç almaktadırlar. Belki de estetik imgenin bize gösterdiği duyulur ve düşünülür arasındaki bu gerilimin aslında hiç bir zaman ortadan kalkmadığıdır. Kuşkusuz, imgelerin gerçeklikler olarak ortaya çıkması gerçeklik üzerine etki eden bir şeydir ve kanımca estetik ve politika arasındaki ortaklık tam da burada başlamaktadır.

Sonuç olarak Rancière avangardist sanatın ancak hayat ve sanat arasındaki özdeşlik fikrinin altına düşmeden var olabiliyorsa mümkün olabileceğini savunuyor. Rancière hiç bir imgenin kendine has, yalın bir gerçeklikle karşımıza çıkmadığına bizi ikna etmeye çalışıyor, ona göre her imge belli bir duyumsanabilir gerçekliğe aittir. Rancière’e göre, imge dediğimiz şey belirli bir gerçeklik ve belirli bir sağduyu (*sens commun*) denen şeyden oluşmuştur, imge her şeyden önce duyumsanabilir verilerin ortaklığıdır: yani görünürlükleri herkes tarafından paylaşılan şeylerin, bu şeylerin algılanış biçimlerinin ve yine paylaşılır olan, onlara atfedilen anlamların ortaklığı, anlam verme biçimi olarak uzay ve zamansal düzeneklerden bahsediyoruz (Rancière 2008: 94). İmgeler bakışımızı değiştirir mi? Elbette imgeler bakışımızı değiştirir, eğer anlamları öngörülmemişse ve anlamları da etkilerini öngörmüyorsa, imgeler mümkün olanın manzarasını değiştirir.

KAYNAKÇA

- ABY, Warburg (2000). *Der Bilderatlas: Mnemosyne. Gesammelte Schriften*, Sayı. II.1, Derleyen Martin Warnke ve Claudia Brink, Berlin: Akademie Verlag.
- BARTHES, Roland (1980). *La Chambre Claire*. Editions de l’Etoile, Je Sueil: Gallimard.
- BARTHES, Roland (1996). *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, çev. Reha Akçakaya, İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- BRECHT, Bertold (2017). *War Primer*, çev. John Willett, Londra ve New York: Verso Yayınları.
- DERANTY, Jean-Philippe (2010). *Jacques Rancière: Key Concepts*, Durham: Acuman Yayınları.
- DERRIDA, Jacques (1982). *Dissemination*, çev. Barbara Johnson, Chicago: Chicago Üniversitesi Yayınları.
- DERRIDA, Jacques (1986). *Antonin Artaud: Dessins et portraits*. Paule Thèvenin ile. Paris: Gallimard.
- FREUD, S. (1919/1984) “The Uncanny” (*Das Unheimliche*), S. Freud, *Art and Literature*, Derleyen Albert Dickson, Harmondsworth: Penguin Kitapları.
- GEBAUER, Gunter ve WULF, Christoph (1992). *Mimesis: Culture-Art-Society*, çev. Don Reneau, Berkeley, Los Angeles, Londra: Kaliforniya Üniversitesi Yayınları.
- LUCRETIUS (1968). *The Way Things Are, The De Rerum Natura of Titus Lucretius Carus*, çev. Rolfe Humphries, Bloomington, Indianapolis: Indiana Üniversitesi Yayınları.
- NIETZSCHE, Friedrich (2015). *Tarihin Yaşam için Yararı ve Sakıncası*. çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- RANCIÈRE, Jacques (2006). *Estetik Bilinçdışı*, çev. Kenan Sarıalioğlu, İstanbul: Ara-lık Yayınları.
- RANCIÈRE, Jacques (2008). *Görüntülerin Yazgısı (Le destin des images, 2003)*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: Versus Kitap.
- RANCIÈRE, Jacques (2016). *Sinematografik Masallar*, çev. Tacettin Ertuğrul, İstanbul: Küre Yayınları.
- SAYIN, Zeynep (2002). *İmgenin Pornografisi*, İstanbul: Metis Yayınları.
- ŞİRAY, Mehmet (2014). “Aristoteles’in *Poetika* Adlı Eserinde *Mimesis* Kavramının Sınırları Üzerine Bir Soruşturma: Taklit mi Temsil mi?” *Cogito: Aristotelesçilik*, Sayı: 78.
- WOODWARD, Kathleen (1991). *Aging and Its Discontents*, Indianapolis, Bloomington: Indiana Üniversitesi Yayınları.