

Çeviri Makale

Translated Article

DOI:

10.56075/egemiadergisi.
1687223

Alınış tarihi (Received):

29.04.2025

Kabul tarihi (Accepted):

29.05.2025

Sorumlu Yazar:

Nurcan Pınar EKE
npinareke@baskent.edu.tr

Kaynak Gösterimi:

Eke, N, P. (2025).
Görmeyi Göstermek:
Görsel Kültürün Eleştirisi.
Egemia Ege Üniversitesi
İletişim Fakültesi Medya
ve İletişim Araştırmaları
Hakemli E-Dergisi, (16),
34-55.

GÖRMEYİ GÖSTERMEK: GÖRSEL KÜLTÜRÜN ELEŞTİRİSİ

Nurcan Pınar EKE¹

ÖZ

Makale kapsamında, akademik bir formasyon, kavramsal çerçeve ya da araştırma ve öğretim metodu olarak ortaya çıkan *görsel çalışmalar* etrafında gelişen temel meseleler haritalandırılmıştır. Görsel çalışmaların, sanat tarihi, estetik ve medya çalışmaları gibi kimi alanlar tarafından neden dirençle karşılandığı incelendikten sonra; bu alanlar için Derrida'ya atıfla "tehlikeli takviye" rolü oynadığına yönelik bir iddia dillendirilmiş ve makale, görsel çalışmaların olumlu-olumsuz açıklamalarının temeli gibi görünen bazı önemli fikirlerin tartışılmasıyla devam ettirilmiştir. Dikkate alınan fikirler ya da mitler, imajların elektronikleştirilmesi, sanat ve sanat dışı ya da sözel ve görsel medya arasındaki sınırların silikleşmesi gibi kanıtları içerir. Ayrıca tam da "görsel medya" diye bir şeyin var olduğu fikrini de... Görme biçimlerini alt üst eden kural yıkıcı bir eleştirinin taşıdığı politik riskler de sorgulanmakta ve Nietzscheci bağlamda "putlara seslenen" ya da başka bir ifadeyle yerleşik fikirlere meydan okuyan alternatif bir strateji önerilmektedir. Makale, görsel kültür eğitiminde kullanılan ve yazarın "görmeyi göstermek" olarak adlandırdığı etkileşimli bir öğrenme sürecine dair pratiklere odaklanan pedagojik stratejilerin betimlenmesiyle sonlandırılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Estetik, Sanat Tarihi, İletişim, Kültürel Çalışmalar, Disiplin(ler) ve Disiplinlerarasılık, İmge Çalışmaları, Medya ve Medya Çalışmaları, Pedagoji, Şiir Sanatı, Retorik

SHOWING SEEING: A CRITIQUE OF VISUAL CULTURE²

ABSTRACT

This essay attempts to map out the main issues surrounding visual studies as an emergent academic formation, and as a theoretical concept or object of research and teaching. After a survey of some of the resistances encountered by visual studies in fields such as art history, aesthetics, and media studies, and a suggestion that visual studies is playing the role of 'dangerous supplement' to these fields, the essay turns to a discussion of some of the major received ideas that have seemed foundational to both negative and positive accounts of visual studies. These received ideas or myths include notions of the de-materialization of the image, and the erasure of boundaries between art and non-art, or visual and verbal media. They also include notions such as the very idea that there are such things as distinctly 'visual media'. The political stakes of iconoclastic criticism (e.g. the overturning of 'scopic regimes') are also questioned, and an alternative (Nietzschean) strategy of 'sounding the idols' is proposed. The essay concludes with a description of pedagogical strategies in the teaching of visual culture, centered on an exercise the author calls 'showing seeing'.

Keywords: Aesthetics, Art History, Communication, Cultural Studies, Discipline(s) and Interdisciplinarity, Image Studies, Media and Media Studies, Pedagogy, Poetics, Rhetoric

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Başkent Üniversitesi GSTMF – Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, ORCID: 0000-0002-2412-947X, npinareke@baskent.edu.tr

² Makalenin orijinali Prof. Dr. W.J.T. Mitchell'e aittir; izni ve bilgisi dâhilinde tarafımca Türkçeleştirilmiştir. Görsel kültür ve iletişim alanında, görece gecikmeli oluşan Türkçe literatüre katkı sağlama hususunda şahsıma gösterdiği güven için müteşekkirim. (DOI:10.1177/147041290200100202)

GİRİŞ

Görsel kültür veya görsel çalışmalar nedir? Yeni ortaya çıkan bir disiplin mi, disiplinlerarası geçici bir karmaşa mı, bir araştırma konusu mu yoksa kültürel çalışmaların, medya çalışmalarının, retorik ve iletişimin, estetiğin ya da sanat tarihinin bir alt dalı mı? Belirli bir araştırma konusu var mı, yoksa saygın ve köklü disiplinlerden arta kalan sorunların bir çöplüğü mü? Eğer bir disiplinse, sınırları ve tanımlayıcı özellikleri neler? Ders kitapları, önkoşulları, gereksinimleri ve bitirildiğinde alınacak dereceler ile bir akademik yapı olarak kurumsallaştırılmalı mı? Öğretim metotları ne olmalı? Görsel kültür eğitimi, doğaçlamanın ötesine geçen tekniklerle nasıl verilebilir?

İtiraf etmeliyim ki, 10 yılı aşkın bir süredir Chicago Üniversitesi'nde verdiğim Görsel Kültür derslerine rağmen hala bu sorulara verebilecek kategorik cevaplarım yok. Size, görsel çalışmalar alanının nereye gittiğine ve yol boyunca karşılaşılmaması muhtemel kimi tuzaklardan nasıl kaçınılabileceğine dair ancak kendi görüşlerimi sunabilirim. Aşağıda sıralananlar, sanat tarihi, estetik ve medya çalışmaları gibi alanlarda bir edebiyat akademisyeni olarak işgal ettiğim *göçmen işçi* pozisyonuma ve bireysel formasyonuma dayanan görüşlerdir. Ve pek tabii, görselliğin harikaları, dünyayı ve diğer insanları görme biçimlerimiz gibi konularda bir eğitmen olarak öğrencilerime aşılama çalıştığım deneyimlerin özetidir. Benim bu derste amacım görme deneyimini çevreleyen alışkanlık ve aşıkârlık perdesini aralayarak; bu deneyimi analiz edilecek bir soruna, çözülmesi gereken bir gizeme dönüştürmektir. Bunu yaparken, yöntemlerimiz ya da okuma listelerimiz ne kadar farklı olursa olsun, kendimi bu konuyu öğretenlerin tipik bir örneği varsayıyor ve ilgimizin ortak noktasını bulduğumu düşünüyorum. Buradaki temel mesele, kendisi görünmez olduğu halde çeşitli şekillerde ortaya konulabilecek bir paradokstan söz ediyor oluşumuzdur; öyle ki görmenin ne olduğunu göremeyiz ve (Amerikalı şair R. W. Emerson'ın “doğa kendini asla tamamen açıklamaz” sözüne atıfla) gözün de hiçbir zaman şeffaf olmadığını, görme ediminin algılarımıza bağlı olduğunu bilmeliyiz. Bir eğitmen olarak görevimi görme biçimlerini göstermek, sergilemek ve analize açık hale getirmek diye tanımlıyorum. Buna Amerikan ilkokullarının yaygın ritüeli “göster ve anlat” etkinliğinin bir çeşitlemesi olarak “görmeyi göstermek” diyorum ve makalenin sonunda bu konuya geri döneceğimi bilmenizi istiyorum.

TEHLİKELİ TAKVİYE³

Müsaadenizle, görsel çalışmaların kesiştiği alanlar, disiplinler ve programlarla ilgili gri noktalardan başlayalım. Öncelikle, görsel çalışmalar ile görsel kültür arasındaki ayrımı çalışma alanları, konuları ve amaçları bakımından netleştirmek faydalı olacaktır. Görsel çalışmalar görsel kültür üzerine bir incelemedir; görsel kültür ise incelenen konu veya hedeftir. Böyle bir ayrım, tarih gibi konuların da başına bela olan, alanın ve alanın kapsadığı içeriğin aynı adı taşımasından kaynaklı belirsizliği önler. Pratikte bu iki terimi birbirine karıştırsak da, şahsen ben “görsel kültür” nitelemesini hem alan hem de içerik için kullanmayı, bağlamın anlamı açıklığa kavuşturmasını tercih ediyorum. Ayrıca, görsel kültür nitelemesini görsel çalışmalar teriminden daha az nötr buluyorum, zira en baştan test edilmesi gereken bir dizi hipoteze bağlı. Örneğin daha önce de söylediğimiz gibi görmek kültürel bir yapıdır, öğrenilir ve geliştirilir, doğal bir yeti değildir; dolayısıyla görmenin sanatın, teknolojinin, medyanın ve gösteri ile seyir açısından toplumsal pratiklerin tarihiyle henüz belirlenmemiş biçimlerde ilişkili bir geçmişi olabilir. Ve görme etik, politik, estetik ve epistemolojik bağlamlarda toplumsal olanla derinlemesine ilgilidir. Bu noktaya dek, (muhtemelen de boş yere) aynı fikirde olduğumuzu umuyorum.

Uyumsuzluk, gördüğüm kadarıyla, görsel çalışmaların sanat tarihi ve estetik gibi mevcut disiplinlerle ilişkisini sorguladığımızda başlıyor (bknz: Foster, 1987). Bu noktada, bazı disiplinel kaygılar, hatta alan korumacılığı ve savunmacılık gibi birtakım disiplinler arası gerginlikler su yüzüne çıkıyor. Örneğin, sinema ve medya çalışmaları alanında faaliyet gösteren bir akademisyen olsaydım, 20. yüzyılın en önemli yeni sanat formlarını ele alan bu disiplinin, kökeni 18. ve 19. yüzyıllarla dayanan geleneksel alanlar lehine neden bu kadar sıklıkla marjinalleştirildiğini sorardım. Şayet görsel çalışmalar alanında faaliyet gösteren bir akademisyen olsaydım (ki öyleyim), alanımın sanat tarihi ve estetik gibi saygıdeğer alanlarla ilişkisini, diğer alanların görsel çalışmaları haritadan silmek için stratejik olarak tasarladığı bir kuşatma taktiğine benzetirdim. Bu yaklaşımın mantığı oldukça basit: Estetik ve sanat tarihi birbirini tamamlayan ve iş birliği içinde olan alanlar. Estetik, sanatın kuramsal boyutunu inceler. Sanatın doğası, sanatsal değer ve sanatsal algı gibi temel soruları, algısal deneyimin genel bağlamı içinde gündeme getirir. Sanat tarihi sanatçıların, sanatsal uygulamaların, stillerin, akımların ve kurumların tarihsel olarak ele alınmasıdır. Bu bağlamda sanat tarihi ve estetik,

³ Orjinali “dangerous supplement” olan bu terim, Fransız filozof Jacques Derrida tarafından önerilen bir kavramdır. Yazının konuşmayla olan ilişkisini tanımlamak için kullanır. Konuşma doğal, saf ve asil iletişim biçimi olarak ele alınırken yazı, konuşmaya eklenen yapay bir unsur olarak “takviye” nitelemesiyle ikincilleştirilir ve konuşmayı manipülatif biçimde dönüştürme ve sorgulamaya açma potansiyeli nedeniyle tehlikeli addedilir. (ç.n.)

görsel sanatlar hakkında akla gelebilecek her tür soruyu kapsayan bir bütünlük oluşturur. En kapsamlı tezahürleriyle, eş deyişle sanat tarihi genel bir ikonografi veya görsel imgelerin yorumlanması, estetik ise duyum ve algı çalışması olarak ele alınırsa görsel çalışmalar disiplininin gündeme getirmek isteyebileceği herhangi bir konunun zaten bu iki disiplinle işlendiği açıkça görülür. Görsel deneyim teorisi estetik alanında ele alınırken, imgelerin ve görsel formların tarihi sanat tarihi tarafından incelenmektedir.

O halde görsel çalışmalar, tanıdık disiplinlerin bakış açıları uyarınca son derece gereksizdir. Buna ihtiyacımız yok. Bilginin akademik inşasında oldukça yeterli şekilde ele alınan konuları, belirsiz ve iyi tanımlanmamış bir çerçevede literatüre eklenmesine karşın; antolojiler, dersler, tartışmalar, konferanslar ve profesörlerle tamamlanan bir tür yarı-alan veya sözde disiplin olarak karşımızda olan bu alan bize tek bir soru bırakıyor: Görsel çalışmalar neyi imliyor? Böylesine gereksiz bir şeyse neden ortaya çıktı?

Bu noktada görsel çalışmaların disiplinler arası kaygıya neden olması, Jacques Derrida'nın "tehlikeli takviye" olarak adlandırdığı klasik bir örneğe denk düşüyor. Görsel çalışmalar, sanat tarihi ve estetik karşısında ikircikli bir konumda bulunuyor. Bir yandan, bu alanların içsel bir tamamlayıcısı, boşlukları doldurma yöntemi olarak işlev görüyor. Sanat tarihinin görsel imgelerle, estetiğin ise duyularla ilgili olduğu yerde; estetik ve sanat tarihini ışığın problemleri etrafında bağlantılandıran, optiği, görsel aygıtları ve deneyimi, algısal bir organ olarak gözü ve bakma ile görme ilişkisini önceleyen tarzda bir görselliği odağına alan bir alt disiplinden daha doğal ne olabilir, öyle değil mi? Ne var ki, görsel çalışmaların bu tamamlayıcı işlevi de tehdit edici hale geliyor. Öncelikle estetiğin ve sanat tarihinin içsel tutarlılığı açısından en merkezi konuların gözden kaçırılmış gibi görünmesine; ayrıca her iki disiplinin de sınırlarını tehdit eden dışsal sorunlara açılmasına neden oluyor. Görsel çalışmalar, sanat tarihi ile estetiği sınırları net olmayan genişletilmiş bir araştırma alanı içinde alt disiplinler haline getirme riskini beraberinde taşıyor. Hal böyleyken, görsel çalışmalar içine neleri sığdırılabilir? Yanıt yalnızca sanat tarihi ve estetikten ibaret değil. Bilimsel ve teknik görüntüleme, film, televizyon ve dijital medya, görme epistemolojisi üzerine felsefi sorgulamalar, görsel semboller ve imajlar üzerine semiyotik çalışmalar, skopik dürtünün psikanalitik boyutları, görsel süreçlerin fenomenolojik, fizyolojik ve bilişsel yanları, seyir ve temsil üzerine sosyolojik çalışmalar, görsel antropoloji, fiziksel optik ve hayvanların görüş biçimleri... İlgi alanı dâhilindeki konulardan bazıları. Şayet Hal Foster'ın (1987) görsellik dediği şey görsel çalışmaların hedefiyse, gerçekten de sistematik şekilde sınırlandırılması imkânsız, geniş kapsamlı bir alanla karşı karşıyayız demektir.

Görsel çalışmalar yükselen bir değer, bir disiplin, tutarlı bir araştırma alanı, hatta (inanması güç ama) bir akademik bölüm olabilir mi? Sanat tarihi tasını tarağını toplayıp estetik ve medya çalışmalarıyla yeni bir ittifak kurarak, görsel kültür kavramı etrafında daha büyük bir yapı inşa etmeye mi çalışmalı? Yoksa her şeyi kültürel çalışmalar altında mı birleştirmeliyiz? Elbette, çok iyi bildiğimiz gibi Irvine, Rochester, Chicago, Wisconsin gibi yerlerde ve hiç şüphesiz henüz haberdar olmadığımız diğer kurumlarda bu tür çalışmalar bir süredir devam ediyor. Çorbada benim de az da olsa tuzum var, genellikle kurumsallaşma çabalarının yanında oldum. Bununla birlikte, akademik politikadaki daha büyük güçlerin de farkındayım. Bu güçler, Tom Crow'un tüm bir akademisyen kuşağının vasıfsızlaştırılması olarak adlandırdığı şeyi başarmak için kültürel çalışmalar gibi disiplinlerarası yaklaşımları, geleneksel bölümleri ve disiplinleri küçültmek ya da ortadan kaldırmak için kötüye kullanmışlardır. Sanat tarihçileri arasında, eserlerin kökenini, yaşını ve sahiciliğini belirlemeye yarayan ayrıntılı ve somut kanıtlara dayanan ustalık ile kimlik doğrulama becerilerinin genelleştirilmiş ikonografik yorum uzmanlığı lehine aşındırılması, endişe yaratan bir tür takasa dönüşmektedir. Şahsen, her iki uzmanlık türünün de mevcudiyetinden yanayım. Böylece gelecek neslin sanat tarihçileri sanat nesnelere ve pratiklerinin somut maddiliğine dair konularda olduğu kadar; anlam arayışında işitsel ve görsel medyadan zahmetsizce yararlanan göz kamaştırıcı PowerPoint sunumları hazırlamanın incelikleri konusunda da yetenekli olacaklar. Görsel çalışmalar, özgül/orijinal sanat eserine yakından bakarken aynı zamanda geleneksel sanat tarihinin gravür, litografi ya da sözlü açıklamalar gibi son derece kusurlu addedilebilecek tarihsel temsillerinin sınırlarının da farkında olmalıdır. Görsel çalışmalar sanat tarihi ve estetik için tehlikeli bir takviyeyse bile, bana göre ne bu tehlike karşısında romantik bir tavır takınmak, ne onu hafife almak, ne de geleneğin sığ nosyonları arasında dolaşan düşüncelerimiz nedeniyle disiplinler arası kaygılarla kendimizi kuşatmak doğrudur. Derrida'nın 'tehlikeli takviye' olarak adlandırdığı kanonik figürüne atıfla; görsel çalışmaları, yazmanın fenomenolojisi ve konuşmayla ilişkisi, dil, literatür ve felsefi söylem çalışmaları gibi alanlar için analizlerimizi zenginleştirici bir takviye olarak kavramalıyız. Derrida (1978), geleneksel olarak konuşmayı kaydetmek için kullanılan basit bir araç gibi algılanan yazının; dilin temel koşulunun tekrarlanabilirlik olduğu, eş deyişle tekrara ve yeniden alıntılanmaya dayandığı anlaşıldığında, konuşma alanını nasıl istila ettiğini ortaya koyuyor. Konuşmacının, zihninde anlamla bağlantılandığı sesin özgün varlığı, konuşmacı yokken ve hatta bazen mevcutken bile yazıya başvurulduğu noktada kaybolur, zira yazı anlamı yalnızca aktaran değil yeniden üreten araçtır. Onto-teolojik alana dayanan gerçeğin ve anlamın tek bir kaynağı olduğu fikrinin yanı sıra kendimizi tam olarak ifade ettiğimiz öz benlik düşüncesi de sonsuz sayıda ikame, erteleme ve farklılaşma içeren yazı nedeniyle sarsılır. Yazı,

olasılıklara ve yorumlara dayalı bir dünya yaratır. Bu, 1970'lerde Amerikan akademisi için heyecan verici, sarhoş edici ve tehlikeli bir haberdir. Yalnızca dilbilim alanında değil, tüm insan bilimleri ve hatta tüm insan bilgisini içeren “grammatoloji” alanında da yakın durulan bir görüştür. Bu bağlamda görsel çalışmaların sınır tanımazlığı hakkındaki kaygılarımız, Derrida'nın metnin dışında hiçbir şey olmadığına yönelik savlarıyla yeşeren, daha önceki bu paniğin tekrarı olabilir mi?

İki panik hali arasındaki bariz bağlantı, her ikisinin de -Derrida'nın kast ettiği biçimde yazı dilindeki- *görsellik ve boşluk* vurgusuna dayanmasındadır. Gramatoloji, piktograflardan hiyeroglif yazıya, alfabetik yazı sistemlerinden matbaanın icadına ve son olarak dijital medyaya kadar yazılı dilin tüm görünür işaretlerini, orijinal/fonetik konuşma diline asalak takviyeler olmaktan çıkarmış; tüm dili, anlamın ve varlık kavramının genel ön koşulu olarak birincil konuma yükseltmiştir. Gramatoloji, tıpkı ikonolonin özgün, orijinal eserin önceliğini sorguladığı gibi, dilin görünmez, otantik konuşma olarak sahip olduğu ayrıcalığı sorgular. Her iki durumda da tekrarlanabilir akustik imge (ses) veya görsel imge, hem görsel sanatın hem de edebiyat dilinin ayrıcalığını zedeleyen bir yinleme veya aktarım koşulunu ortaya çıkarır. Her ikisini de, başlangıçta sadece tamamlayıcı gibi görünen daha geniş bir alanın içine yerleştirir. Yazı, hiç de tesadüfi olmayan bir şekilde, dil ve görme duyusunun bağlantı noktasında durur. Bu, rebus ya da hiyeroglif figüründe, resimli sözcükte veya sesli ifadeyi önceleyen bir jest-konuşmanın görülebilir dilinde somutlaşır. Dolayısıyla, hem gramatoloji hem de ikonoloji için görsel imge korkuyu çağrıştırır. Bu ikonoklastik panik, bir durumda dili görünür formlara dönüştürmekle ilgili kaygıları, diğer durumda ise görsel imgenin doğrudanlığı ve somutluğunun maddi olmayan, görsel kopya -bir imgenin kopyası- tarafından yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalmasıyla ilgili endişeyi içerir. Martin Jay'ın (1994) felsefi optik tarihi araştırmasının çoğunlukla görme duyusuna yönelik bir şüphe ve endişe hikâyesi olması ya da benim kendi ikonoloji çalışmalarımın (Mitchell, 1987) imge teorisi altında gizlenen bir imge korkusu bulma eğilimi tesadüf değildir.

Akademik kurumların bürokratik savaş alanlarında sergiledikleri savunmacı pozisyonlar ve bölgesel kaygılar kaçınılmaz olabilir, ancak böyle bir konum, net ve tarafsız düşünmek için bilinen en kötü yaklaşımdır. Görsel çalışmaların, (söz gelimi küresel kapitalizmin sonraki aşaması için hazırlık sahası olarak) lanse edildiği kadar tehlikeli olmadığı hissine kapılıyorum. Ne var ki bu alanın savunucuları da yeni ortaya çıkan alanlarının varsayımlarını ve etkilerini sorgulamakta pek becerikli değiller. Dolayısıyla, görsel çalışmalar hakkında hem bu alanın muhalifleri hem de savunucuları tarafından sıklıkla kabul gören bir dizi

yanlış kaniya veya mite dönmek istiyorum. Ardından, görsel kültür çalışmaları bu yerleşik fikirlerin ötesine geçtiğinde ve araştırma nesnesini ayrıntılı bir şekilde tanımlamaya ve analiz etmeye başladığında ortaya çıkacağına inandığım bir dizi karşı tezi de sunacağım. Bu yanlış anlamaları ve karşı tezleri aşağıda (bir yorumla birlikte) özetledim. Bu özet, bazı akademik departmanların kapısına çivilemek için kullanışlı olabilir.

ELEŞTİRİ : MITLER VE KARŞI TEZLER

Görsel Kültür Hakkında 10 Mit

1. Görsel kültür, bildiğimiz anlamda sanatın tasfiyesini gerektirir.
2. Görsel kültür, sanatın yalnızca “optical faculties” (görsel algı) aracılığıyla çalışan içeriğe bağlı olarak tanımlanabileceği görüşünü sorgusuzca kabul eder.
3. Görsel kültür, sanat tarihini bir imgeler tarihine dönüştürür.
4. Görsel kültür, edebi bir metinle resim arasındaki farkın problem teşkil etmeyeceğini ima eder. Sözcüklerin ve imajların benzer temsil süreçlerinden geçtiğini ileri sürer.
5. Görsel kültür, elektronikleştirilmiş ve bedensiz görüntülerden yana bir tercihi ima eder.
6. Ağırlıklı olarak görsel bir çağda yaşıyoruz. Modernite görselliğin ve görsel medyanın hegemonyasındaki bir yapıyı gerektirmektedir.
7. Tutarlı bir sınıflandırmaya tabi şeyler görsel medya olarak adlandırılır.
8. Görsel kültür, temelde görsel alanın sosyal inşasıyla ilgilidir. Gördüğümüz şey ve onu görme biçimimiz, basitçe doğal yeteneğin bir parçası değildir.
9. Görsel kültür antropolojiyi içerir; bu nedenle de tarihsel olmayan bir yaklaşım gerektirir.
10. Görsel kültür, politik eleştiri tarafından aşağıya edilecek görme biçimlerinden ve gizemli imgelerden oluşur.

Görsel Kültür Üzerine 8 Karşıt Görüş

1. Görsel kültür, sanat ve sanat dışı arasındaki farklar, görsel ve sözel işaretler ve farklı duyuşal ve semiyotik göstergeler arasındaki dengeler üzerine düşünmeye teşvik eder.
2. Görsel kültür, yalnızca görme edimi ile ilgili değildir; görme yetisinin sınırlarından ötürü görülemeyenler, işitme duyusunun yokluğunda işitme ediminin yerini alan görsel işaretler, görmenin dokunma, haptik duyum ve sinestezi ile birleşimi gibi unsurlar bir bütün olarak gördüğümüz şeyle ilgili algılarımızı biçimlendirir.

3. Görsel kültür, görsellerle veya medya çalışmaları ile sınırlı değildir; aynı zamanda gündelik görme ve gösterme pratikleri ile özellikle de anında veya aracısız olarak algıladıklarımızla ilgilidir. Görsel kültür bir görüntüye veya sanat eserine geleneksel manada anlam yüklemekten ziyade, onun “yaşamı” ve “ilişkileri” ile ilgilenir.
 4. Görsel medya diye bir şey yoktur. Tüm medya, duyuların ve işaret türlerinin farklı oranlarda ki dağılımına sahip karma bir medyadır.
 5. Zihinsel imgeler ve somut eser, görsel kültürde daimi bir diyalog içindedir. Görseller soyut fikirler olarak başlar, daha sonra sanatçılar tarafından somut eserlere dönüştürülür. Bu eserler de yeni görsellere ilham verir ve döngü devam eder.
 6. Eşsiz bir görsel çağda yaşamıyoruz. Görsel temsiller (resimler, heykeller vb.) ve anlatılar tarihin her döneminde önemli olmuştur. Görsel öğelere dönüş, ahlaki ve politik paniğin sorumlusu olarak özellikle medyadan yansıtılan görüntülerin günah keçisi ilan edildiği ve görüntülerin eleştiri nesnesi haline getirildiği bir durumu anlatır.
 7. Görsel kültür, sadece görmenin sosyal inşası değil, aynı zamanda toplumsalın da görsel inşasıdır. Bu nedenle ışık, renk, perspektif gibi görüşümüzü etkileyen “görsel doğa” sorunu, insan dışındaki canlıların hem birer imge ve hem de seyirci olarak rolleriyle birlikte düşünüldüğünde merkezi ve kaçınılmaz konulardır.
 8. Görsel kültürün politik görevi, dini veya siyasi nedenlerle imgeleri yok etme çabasına girişmeden, eş deyişle ikonoklazmın konformizmine kapılmadan eleştiri yapmaktır.
- Not: Yukarıda anlatılanların çoğu görsel kültürün tanınmış eleştirmenlerinin ifadelerinden alıntılar veya yakın yorumlardır. Hepsini tanımlayabilen kişiye ödül verilecektir.

YORUMLAR

Görsel kültür kavramına ilişkin belirleyici bir an varsa, sanırım bu, toplumsal inşa kavramının kendisini görsel kültürün merkezi haline getirdiği andır. Hepimiz bu “evreka!” anına aşınayızdır. Bu an, öğrencilerimize ve meslektaşlarımıza görme duyusunun yanı sıra görsel imgelerde de (acemilere göre) otomatik, net ve doğal görünen şeylerin aslında sembolik yapılar; öğrenilmesi gereken bir dil ve aramıza ideolojik perdeler koyan bir kod sistemi olduğunu açıkladığımız zamandır. Doğal tutum olarak adlandırılan bu hususun aşılması, görsel çalışmaların politik ve etik bir eleştiri alanı olarak olgunlaştırılmasında son derece önemlidir ve

bu önem yabana atılmamalıdır (bknz: Byron, 1983). Ama sınanmamış bir dogma haline gelmesi durumunda tersine çevirmeye çalıştığı doğalcılık yanılığısı kadar sakatlayıcı bir şeye dönüşme tehlikesi de vardır. Görme ne ölçüde dilden farklıdır ve (Roland Barthes'ın 1982'de fotoğraflarda gözlemediği üzere) kodu olmayan bir mesaj gibi mi çalışır? Metinsel ya da yorumlayıcı unsurlardan nispeten arınmış evrensel bir dil gibi işlev görmek üzere, toplumsal inşanın özgül ya da yerel formlarını ne şekilde *aşar*? (Görmenin bir dil, yerel ya da ulusal değil *evrensel* bir dil, olduğunu 1709'da ilk defa ileri süren Piskopos Berkeley'in, sözlerini hatırlayalım). Görme, öğrenilmiş bir beceri değil de; genetik olarak mevcut bir kapasite ve insan dilleri gibi öğrenme sürecine tabi olmayıp doğru zamanda aktive olan bir dizi otomatik programlama mıdır?

Diyalektik bir görsel kültür anlayışı, yerleşik toplumsal inşacılıktan ve dilbilimsel modellerden gelen bilgilerle konuyu kapatmak yerine, yukarıdaki gibi soruları derinlemesine tartışmaya açar. Bu yaklaşım, görme duyusunun kültürel bir etkinlik olarak ele alınmasının (bir pireden file kadar) hayvan organizmalarında işleyen duyuşsal bir mekanizma olarak da evrensel boyutuyla araştırılmasını gerekli kılar; zira görme, kültürel olduğu kadar biyolojik bir olgudur. Hayvanlardaki görme yeteneği insandan farklı olsa da, görsel bilginin işlenmesi ve çevreyle etkileşimde bulunma açısından önemli bir rol oynar. Dolayısıyla bu bakış açısı, görsel kültürü toplumsal olarak üretilen imgelerle sınırlamaz, “doğal” görme ile aramızdaki ilişkiyi de sorgular. Böylece görsel kültür, görsel *doğa* ile bir diyaloga kapı aralar. Lacan'ın (1978:91) anımsattığı üzere, göz, yaşamın ortaya çıkışını temsil eden türlere dek uzanan köklü bir geçmişe sahiptir ve istirdiyeler bile gören canlılardır. Görsel kültür, doğal tutumlara ve natüralist yanılığılara karşı zafer kazanmakla ilgilenmez. Görmenin ve görsel imgelemin doğal görünümünü aşılması gereken bir önyargı olarak değil, araştırılması gereken bir problem olarak ele alır. Kısaca, diyalektik görsel kültür anlayışı, nesnesini, görsel alanın toplumsal inşası açısından bir yapı taşı olarak tanımlamakla yetinemez. Bu önerme tersine çevrilmeli, eş deyişle toplumsal alanın görsel olarak inşa edilmesi bakımından da nesne incelenmelidir. Sosyal hayvanlar olmamızdan kaynaklı gördüğümüz şekilde eylediğimizi söylemek, yeterli bir açıklama değildir; aynı zamanda gören hayvanlar da olduğumuzdan toplumsal düzenlerimiz mevcut formundadır.

Doğalcılık yanılığısının üstesinden gelinmesine dair yanılığ (bunu *doğalcılık yanılığısı safsatası* ya da *doğalcılık yanılığısı* olarak adlandırabiliriz) görsel kültüre ilişkin henüz emekleyen bir disiplini sekteye uğratan tek klişe değildir. Bu alan, bir dizi birbirine bağlı varsayım ve yerleşik düşünce içine kendini hapsedmiştir. Ne yazık ki bu durum, görsel

çalışmaları savunanlar kadar onu, sanat tarihi ve estetiğe tehlikeli takviye olarak görenlerin de kullandığı ortak bir dil haline gelmiştir. Burada, daha önceleri açıklamış olduğum gibi, oluşumsal yanılgılar ya da görsel kültür mitleri olarak adlandırılacak bir eskiye dönüş yer almaktadır:

1. Görsel kültür, sanatsal olan ve olmayan imgeler arasındaki ayrımın sona ermesi, sanat tarihinin bir görüntü tarihine dönüşmesi anlamına gelir. Bu, bir tür demokrasi veya tesviye yanılgısı olarak adlandırılabilir; bu durumu, geleneksel modernistler ve eski moda estetik teorisyenler korku dolu çılgınlıklarla karşılarken, görsel kültür teorisyenleri devrim niteliğinde bir atılım olarak karşılar. Bu durum, sözcükler ile imgeler, dijital ile analog iletişim, sanat ile sanat dışı ve farklı medya türleri ya da farklı somut eser örnekleri arasındaki anlam ayrımının ortadan kalkmasına ilişkin endişeleri (veya sevinci) de beraberinde getirir.

2. Görsel kültür, modern kültürde görülebilen bir refleks ve dönüşüm olarak, görsel medyanın ve gösterinin sözlü konuşma, yazma, metinsellik ve okuma gibi etkinliklere karşı hâkimiyetini temsil eder. Bu durum, görsellik çağında işitme ve dokunma gibi diğer duyuların körelmesine yol açabileceği kaygısıyla ilişkilendirilir. Bu görüş “görsel dönüş yanılgısı” olarak adlandırılabilir. Görüntü düşmanı ve kitle kültürüne karşı olanlar, bu dönüşümü okuma yazma oranının düşmesine sebep bir korku kaynağı olarak görürken; ikonofiller ise görsel imgelerin ve medyanın bolluğundan kaynaklanan yeni ve daha yüksek bilinç formlarının ortaya çıkmasından dolayı memnun olurlar.

3. Görselliğin hegemonyası, Batılı modern bir icat, yeni medya teknolojilerinin bir ürünü olup insanlığın yarattığı kültürlerin temel bir bileşeni değildir. Buna “teknik modernite yanılgısı” diyelim. Bu, Batı dışı ve modern olmayan görsel kültürleri inceleyenleri öfkeye boğan; ancak (televizyon, sinema, fotoğraf, internet gibi) modern teknolojik araçların görsel kültürün merkezi içeriği ve belirleyici örnekleri olduğunu düşünenler tarafından aşikâr kabul edilen bir klişedir.

4. Buna da “görsel medya yanılgısı” diyelim. Bu yanılgı, film, fotoğraf, video, televizyon ve internet gibi örneklerle *görsel medya* olarak nitelendirilen kavramın gerçekliği fikrine dayanır. Her iki taraf da bu yanılgıya sanki var olan bir şeyi temsil ediyormuş gibi tutunur. Medya teorisyenleri, bu araçlardan en azından bazılarının “işitsel-görsel medya” ya da görüntü ve metni birleştiren “karma medya” olarak düşünülmesinin daha doğru olabileceğini savunsa da, en nihayetinde teknolojik kitle iletişim araçlarında görselin hâkimiyetini kabullenmek üzere geri çekilirler. Bu bağlamda, televizyonu izlediğimiz, dinlemediğimiz

söylenir. Bu argüman, kumandada sesi kapatma düğmesi olmasına rağmen sesi korurken ekranı kapatacak bir düğme olmamasıyla güçlendirilmeye çalışılır.

5. Görüntüler ve görsel imajlar izleyicinin görseller üzerinde, üreticilerin de izleyici üzerinde tahakküm kurduğu güç ilişkilerinin ifadeleridir. Buna “güç yanılığı” diyelim. Bu yaygın yanılık, görsel kültüre karşı çıkanlar kadar destekleyenler tarafından da paylaşılır. Bu yanılığı paylaşanlar; denetim rejimleri, reklam, propaganda ve gözetim teknikleri vasıtasıyla görsel medyanın kitleleri kontrol edip demokratik kurumları aşındırabileceğinden endişe duyarlar. Ayrışma noktası ise şu sorularla belirginleşir: “Gözetim rejimlerini” eleştirel bir bakış açısıyla inceleyebilmek için görsel kültür adında bir disiplin gerekli midir? Yoksa böyle bir eleştiri için kültürümüzde derin köklere sahip sanat tarihine ve estetiğe, ya da kurumsal ve teknik uzmanlığı ile medya çalışmalarına mı başvurulmalıdır?

Söz konusu geçerli fikirlerin her birinin ayrıntılı şekilde çürütülmesi uzun zaman alacaktır. Mevcut tezlere ilişkin karşıt görüşleri “doğalcılık yanılığı”nda yaptığım gibi, görsel kültürün değişmez kuralları olarak değil; sorgulama ve araştırmaya ilişkin bir çağrı olarak ana hatlarıyla özetleyeceğim.

1. İlk yanıtlım demokrasi veya tesviye yanılığına... Günümüzde pek çok kişi yüksek sanat ile kitle kültürü veya medya türleri arasındaki ayrımın ortadan kalktığını, sözlü ve görsel imgeler arasındaki farkların yok olduğunu düşünüyor. Ancak asıl soru şu: Bu doğru mu? Ziyaret rekorları kıran sergiler, sanat müzelerini spor müsabakalarından ve sirklerden ayırt edilemeyecek birer kitle iletişim aracına mı dönüştürdü? Gerçekten bu kadar basit mi? Sanmıyorum. Bazı akademisyenlerin sanatsal olan ve olmayan imgeleri kapsayacak şekilde görsel alanını genişletmek istemesi, bu alanlar arasındaki farkları otomatik olarak ortadan kaldırmaz. Aslında, sanat olan-olmayan ayrımının, ancak bu sürekli değişen sınırın her iki tarafına bakıldığında ve aralarındaki etkileşimler ile karşılıklı aktarımlar takip edildiğinde netlik kazandığını söylemek bile mümkün. Benzer şekilde, sözcükler ve imgeler veya medya türleri arasındaki anlam ayrımı için de, genel bir çalışma alanının açılması farklılıkları ortadan kaldırmaz, bunun yerine araştırılabilir hale getirir; aşılamayacak ve her zaman korunması gereken bir bariyer yaratmaz. Son otuz yıldır edebiyat ile görsel sanatlar ve sanatsal imgeler ile sanatsal olmayan imgeler arasında çalışıyorum. Hangi eserin ne olduğunu hiçbir zaman karıştırmadım, ancak bazen insanların bu çalışma karşısında neden bu kadar tedirgin olduklarını anlayamadığım zamanlar oldu. Pratik bir mesele olarak, sanat ve medya arasındaki ayrımlar kolayca tanımlanabilir, bir tür halk arasında teorileştirme yöntemidir. Zorluk ise (Lessing'in

Laocoon'unda (bknz: Mitchell, 1987) uzun zaman önce belirttiğim gibi) bu ayrımları sistematik ve metafizik hale getirmeye çalıştığımızda ortaya çıkar.

2. İkinci yanıtım görsele dönüş yanılığısına... Bu terimi ben ortaya attığım için (bknz: Mitchell, 1994: 1. bölüm) neyi kastettiğimi netleştirmeye çalışacağım. Öncelikle, iddiam modern çağın görme ve görsel temsil takıntısıyla benzersiz veya eşi görülmemiş olduğu değildir. Amacım, görsele veya imaja yönelik algısını, zamanımız hakkında düşüncesizce söylenen ve hem bu fikri sevenler hem de nefret edenler tarafından genellikle düşünmeden benimsenen bir klişe olarak kabul etmektir. Ancak görsele dönüş, antik çağlardan beri birçok kez tekrarlanan bir söylem, bir ifade biçimidir. İsrailoğulları gözle görülemeyen İlah'tan somut bir İdol'e yöneldiklerinde, görsele dönüşü gerçekleştirdiler. Platon, mağara alegorisinde düşüncenin imgeler, hayaller ve fikirler tarafından ele geçirilmesine karşı uyarıda bulunduğu, bizi insanlığı esir alan görsellerden uzaklaşıp aklın saf ışığına yönelmeye teşvik etti. Lessing, *Laocoon*'da görsel sanatın etkilerini edebiyat sanatlarında taklit etme eğilimi konusunda uyarıda bulunurken, estetik ve kültürel uygunlukların bir yozlaşması olarak gördüğü görsele dönüşle mücadele etmeye çalıştı. Wittgenstein, *Felsefi Araştırmalar*'da bir resmin bizi esir aldığından şikâyet ettiğinde, felsefeyi pençesinde tutan zihinsel yaşama ilişkin belli bir metaforun egemenliğinden yakındı.

Dolayısıyla, resme veya görsele dönüş çağımıza özgü bir şey değildir. Zamanımızda çok belirgin bir hal alsa da, şematik formu sayısız durumda karşımıza çıkan tekrarlanan bir anlatı figürüdür. Bu figürün eleştirel ve tarihsel kullanımı, tanısal bir araç olarak bizlere hizmet eder. Bu sayede, yeni bir medya, teknik bir buluş veya kültürel bir pratik ortaya çıktığında, görsellikle ilgili paniğe veya coşkuya (genellikle her ikisine birden) yol açan belirli anları analiz edebiliriz. Fotoğrafın, yağlıboyanın, yapay perspektifin, heykel dökümünün, internetin, yazının ve taklitçiliğin (mimesis) icadı, görsel imgeler yaratmanın yeni bir yolunun iyi ya da kötü yönde tarihi bir dönüm noktası olarak görüldüğü dikkat çekici olaylardır. Hata; tarihin bu dönüm noktalarından yalnızca birine odaklanan büyük bir ikili model oluşturmak ve örneğin yazı çağı ile görsellik çağı arasında tek bir büyük ayrım ilan etmektir. Bu tür anlatılar caziptir, günümüz tartışmalarına malzeme sağlar ancak gerçek tarihsel eleştiri açısından hiçbir işe yaramazlar.

3. Günümüzde (veya sınırları her zaman değişebilen modern dönemde ya da Batı'nın yine esnek olan alanında) yaygın kabul gören "görselliğin hegemonyası" fikri, artık işlevini yitirmiş bir aldatmacadan ibarettir. Görsel kültür anlamlı kılınmak isteniyorsa, insana ait görme duyusu tüm toplumsal pratikleri kapsayacak şekilde genişletilerek incelenmeli, modernite veya Batı ile sınırlandırılmamalıdır. Herhangi bir kültürde yaşamak, görsel bir kültürde yaşamaktır.

Bu noktada, belki de özel ilgiyi hak eden ve tam da bu nedenle görsel kültür teorilerinde dikkate alınması gereken tek durum *körler toplumu* örnekleridir. Hegemonyaya gelince, görme duyusunu yüceltmekten daha arkaik ve geleneksel ne olabilir? Tanrı'nın yarattıklarına bakıp iyi bulduğu zamandan veya daha erken bir dönemden, ışığı karanlıktan ayırarak yaratılışa başladığı zamandan beri görme, egemen bir rol üstlenmiştir. Görselliğin hegemonyası ya da tam zıttı, tarihsel veya eleştirel açıdan bir fark ortaya koymak için fazla kaba bir araçtır. Önemli olan, belirli kültürel pratikler içinde, görme duyusunun diğer duyularla, özellikle işitme ve dokunma duyularıyla olan özel ilişkilerini ve işleyişini tanımlamaktır. Descartes, görmeyi hassas bir dokunma biçimi olarak kavramış ve bu nedenle *Optik* adlı eserinde görme duyusunu kör bir insanın gerçek mekânda yolunu bulmak için kullandığı değneğe benzetmiştir. Sinema tarihi, kısmen görsel ve işitsel yeniden üretim teknolojilerinin işbirliğinin ve çatışmasının üzerine kurulu bir tarihtir. Görselliğin hegemonyasına dair yerleşik fikirlerle yapılacak açıklamalar, sinemanın gelişimini anlamak için bizlere yeterli doneyi sunmaz.

4. Bu durum bizi dördüncü mite, görsel kitle iletişim araçları kavramına yönlendirmektedir. Söz konusu ifadenin kullanımını, örneğin fotoğraflar ve fonograflar ya da resimler ve romanlar arasındaki farklılığın ayırt edilmesi amacıyla ortaya atılmış bir terim olarak anlamaktayım. Ancak, görsel medyanın gerçekte farklı bir sınıfa ait olduğuna ya da yalnızca ve tamamen görsel bir ortamda bulunduğuna ilişkin iddiaya da karşı çıkıyorum. Bunun yerine, karşıt bir önerme olarak tüm kitle iletişim araçlarının “karma medya” olduğuna ilişkin iddiamı ortaya atıyorum ve bunun bizi nereye götüreceğine bakalım istiyorum. Böyle bir anlayış, (hegemonya yanlıgısının yankılarıyla) sinema ve televizyon gibi araçların sadece ya da ağırlıklı olarak görsel araçlar diye nitelenip yanlış tanımlanmalarına yol açmayacaktır. Karma/hibrit medya varsayımı, bir medyayı oluşturan kodların, malzemelerin, teknolojilerin, algısal pratiklerin, işaret işlevlerinin ve tüm üretim-tüketim koşullarının özgüllüğüne odaklanmamızı sağlar. Bu sayede, medyanın tek bir duyu organı (veya tek bir işaret türü ya da malzeme) etrafında yeniden somutlaştırılması fikrini aşmamıza ve önümüze ne geldiğine dikkat etmemize izin verir. Örneğin edebiyatın görsel olmadığını söylemenin gereksiz tekrarı yerine, gerçeği söylememize izin verir: Gerçek, yazılı veya basılı edebiyatın, işitsel unsurlarla özel bir ilişki içinde olan kaçınılmaz görsel bileşenlere sahip olmasıdır. Bu yüzden bir romanın yüksek sesle mi yoksa sessizce mi okunduğunun önemi vardır. Ayrıca edebiyatın, ekfrasis ve betimleme gibi tekniklerinin yanı sıra daha incelikli biçimsel düzenleme stratejilerinde de, dolaylı olarak dil aracılığıyla iletildiği için daha az gerçek olmayan, sanal veya hayali uzamsal-görsel deneyimler içerdiğini fark etmemize izin verir.

5. Son olarak, görsel imgelerin gücüne, yani tahakküm, baştan çıkarma, ikna ve aldatma araçları veya aktörleri olarak etkinlikleri meselesine geliyoruz. Bu konu, imajların büyük ölçüde değişken politik ve etik varsayımlarına, yeni bir bilince yönelik yöntemler olarak kutsanırlarına, hegemonik güçler olarak aşağılanmalarına, denetlenmeye yönelik ihtiyaca ve dolayısıyla görsel medya ile diğerleri arasındaki ve ayrıca, sanata ait alan ile imgelere ait daha geniş bir alan arasındaki farklılıkların somutlaştırılmasına ilişkin bir motivasyonu açığa vurması sebebiyle önemlidir.

Görsel kültürün (tıpkı maddi, sözlü ya da edebi kültür gibi) tahakküm aracı olabileceğine şüphe yok. Ancak, siyasi tiranlığın tek aracı olarak görselliği, imgeleri, gösteriyi veya gözetlemeyi işaret etmek de verimli bir yaklaşım değil. Yanlış anlaşılacak istemem. Görsel kültür alanındaki ilginç çalışmaların çoğunun, özellikle “bakış” teorileri çerçevesinde ırksal ve cinsel farklılığın nasıl inşa edildiğini inceleyen, politik duruşu olan araştırmalardan çıktığını kabul ediyorum. Ne var ki, özellikle kimlik meseleleriyle ilgilenen görsel kültür araştırmacılarının artık “erkek bakışı” veya “imajın kadınsı karakteri” gibi kavramlara duydukları erken dönem keşif heyecanını aştıklarını da görüyorum. Yine de, görsel imgeleri her şeye kadir güçler olarak indirgemeci tavrıyla ele alan ve yanlış imgelerin yok edilmesinin ya da ortaya çıkarılmasının siyasi bir zafer anlamına geldiğini hayal eden, bir tür *ikonoklastik eleştiriye* kayma eğilimi var. Daha önce de söylediğim gibi, görseller politik düşmanlara benzer; onlara karşı sert bir tavır takınsanız da günün sonunda her şey aşağı yukarı aynıdır. Kapsamlı rejimler, görsel ya da siyasi kültür üzerinde görünür bir etki yaratmaksızın defalarca devrilebilir.

Ben daha dengeli ve nüanslı bir yaklaşım öneriyorum. Bu yaklaşım görsel imgeleri hem birer araç hem de fail olarak ele alır. Eş deyişle, görsel imgeler bir yandan manipülasyon için kullanılan araçlar; diğer yandansa kendi amaçları ve anlamları olan özerk varlıklar olarak görülür. Bu bakış açısına göre, görsel kültür ve imgeler, sosyal etkileşimlerde arabuluculuk yapan unsurlar ya da insanlarla karşılaşmalarımızı yapılandıran şablonların görsel bir repertuarı olarak işlev görür. Görsel kültürün asli sahnesi, Emmanuel Levinas’ın “Öteki’nin yüzü” olarak tanımladığı yerde, muhtemelen *annenin yüzüyle* başlayan yüz yüze karşılaşmada ve başka bir canlının gözlerini tanıma konusunda (Lacan ve Sartre’in bakış olarak adlandırdığı) doğuştan gelen eğilimde bulunur. Stereotipler, karikatürler, sınıflandırıcı figürler, referans imajlar, görünen bedenin ve bu bedenin ortaya çıktığı sosyal mekânların haritaları, imgeler alanının ve “Öteki”nin inşa edildiği görsel kültürün temel ayrıntılarını oluşturur. Bu aracı veya ikincil konumdaki imgeler, diğer insanları tanımamıza ve tabii ki yanlış tanımamıza aracılık

eden filtrelerdir. Raymond Williams'ın toplumun kökeni olarak öne sürdüğü “dolaysız” veya yüz yüze ilişkileri mümkün kılan paradoksal arabuluculardır. Bu da, görsel alanın sosyal inşasının sürekli olarak yeniden canlandırılması, yani görünüşte dolaysız figürlerden oluşan görünmez bir ekran veya kafesin aracılı görsellerin etkilerini mümkün kılması anlamına gelir.

Hatırlanacağı üzere Lacan, skopik alanı, merkezinde perdelenmiş bir görüntü bulunan diyalektik kesişmelerin *kedi beşiği* olarak şematize ediyor. Eş deyişle bu alanı karmaşık ve yanıltıcı buluyor. Bu beşiği sallayan iki elin, özne ve nesne, yani gözlemleyen ve gözlemlenen olduğuna işaret ediyor. Ama bunların arasında, göz ile bakışın beşiği içinde sallanan tuhaf bir şeye, *görüntü* ve görüntünün içinde belirlediği *ekran veya ortama* dikkat çekiyor. Bu fantastik şey, antik optikte “eidolon (hayal)”; araştırmacı, arayan göz tarafından dışarıya atılan yansıtılmış bir şablon veya görülen nesnenin simulakrası (taklidi), nesne tarafından yılanın derisini değiştirmesi gibi sonsuz sayıda tekrarla beliren veya yayılan bir şey olarak tasvir edilmiştir (bknz: Lindbergh, 1981). *Extramission* (ışığın kaynağını göz olarak gören) ve *intromission* (ışığın kaynağını nesne olarak gören) görme teorilerine bakıldığında, görsel sürecin aynı resmini paylaştıkları ancak enerji ve bilgi akışının yönü açısından farklılık gösterdikleri görülür. Bu antik model, fiziksel ve fizyolojik görme yapısını açıklamakta şüphesiz yanlış olsa da, hala psiko-sosyal bir süreç olarak görme hakkında sahip olduğumuz en iyi resimdir. Görüntülerin, sanat eserlerinin, medyanın, imajların ve metaforların neden kendi hayatları olduğunu kavramak ve bunları retorik, iletişim araçları veya gerçekliğe açılan epistemolojik pencereler olarak neden basitçe açıklayamadığımızı anlamak için özellikle güçlü bir araç sağlar. Kedi beşiğinin öznelarası bakış açısı, nesnelere ve görüntülerin neden bize baktığını; eidolon'un neden bizimle konuşan, emirler veren ve fedakarlıklar talep eden bir idol haline gelme eğiliminde olduğunu; nesnenin yayılan imgesinin, propaganda için neden bu kadar etkili ve kendisinin sonsuz sayıda kopyasını yeniden üretme konusunda ise neden bu kadar verimli olduğunu anlamamıza yardımcı olur. Ayrıca görmenin neden tek yönlü bir yol değil de, diyalektik imgelerle dolu çok yönlü bir kavşak olduğunu; oyuncak bebeklerin neden canlı ve cansız sınırında oyuncu bir yarı-ömre sahip olduğunu ve soyu tükenmiş yaşamın fosil izlerinin neden izleyicinin hayal gücünde yeniden dirildiğini anlamamıza yardımcı olur. Görsellerle ilgili sorulması gereken soruların, yalnızca görsellerin anlamlarıyla ya da işlevleriyle neden sınırlı kalmaması gerektiğini açıklar. Görsellerin var olma kudretinin sırrı ile ne istedikleri hakkında da düşünmemizi sağlar.

GÖRMEYİ GÖSTERMEK

Son olarak, görsel çalışmaların disiplinler arası konumunu eleştirerek bitirmek istiyorum. Ümit ediyorum ki program veya bölüm kurmak için acele etmekle ilgilenmediğim anlaşılmıştır. Bana öyle geliyor ki görsel kültüre duyulan ilgi, tam da eğitim sürecinin giriş düzeyindeki geçiş noktalarında (eskiden sanat takdiri dediğimiz şeyde), lisans eğitiminden lisansüstü eğitime geçiş yolunda ve ileri düzey araştırmaların sınırlarında yer alıyor. Dolayısıyla görsel çalışmalar, üniversitenin birinci sınıfına, beşeri bilimlerde lisansüstü eğitime giriş derslerine ve lisansüstü çalışma grupları ile seminerlerine aittir.

Söz konusu bu değerlendirmeler bağlamında Amerikan eğitim sistemi içinde ilk pedagojik ritüellerden biri olan “göster ve anlat” uygulamasına dönmeyi yararlı buluyorum. Ancak böyle bir durumda, göster ve anlat performansının konusu görme sürecinin kendisi olacak ve bu egzersize “görmeyi göstermek” denilecek. Öğrencilerden sunumlarını, görsel kültüre dair herhangi bir tasavvuru olmayan bir toplumdaki gelmiş ve yine bu topluma bilgi aktarmayı görev edinmiş bir etnograf gibi çerçevelemelerini istiyorum. Öğrenciler, dinleyicilerinin renk, çizgi, göz teması, kozmetik, giyim, yüz ifadeleri, aynalar, gözlükler veya röntgencilik gibi günlük kavramlara ve hatta fotoğraf, resim, heykel veya diğer “görsel medya” olarak adlandırılan şeylere dair herhangi bir aşinalığa sahip olduklarını varsayamazlar. Böylece görsel kültür, yabancı, egzotik ve açıklamaya ihtiyaç duyan bir şey haline getirilir.

Elbette bu görev tamamen paradoksaldır. Dinleyiciler aslında görsel bir dünyada yaşıyor olsalar da, aksi kurgusal bir durumu kabul etmek zorundadır. Dolayısıyla şeffaf ve kendiliğinden anlaşılır görünen her şeyin açıklamaya ihtiyacı varmış gibi davranılmalıdır. Öğrencileri, bu durumu mümkün kılan bir kurgusal ortam yaratmaları için serbest bırakıyorum. Bazıları dinleyicilerden gözlerini kapatmalarını ve sunumu yalnızca kulakları ve diğer duyuları ile takip etmelerini istiyor. Bunlar, görsel öğelerin tanımlamalarına, dil ve ses yoluyla yapılan çağrışımlarına odaklanarak, göstermek ve anlatmak yerine sadece anlatım üzerinden ilerlemeyi seçenler. Bir diğer strateji ise, dinleyicilere protez görme organları verilmiş gibi davranmak, fakat henüz bunlarla nasıl göreceklarını bilmediklerini varsaymak. Bu, nesnelerin ve imgelerin görsel sunumuna izin verdiği için tercih edilen bir strateji. Burada dinleyici, cahilmiş gibi davranmak ve sunum yapan kişi ise normalde hafife alacağı şeylerin doğru anlaşılması için dinleyicilere rehberlik etmek zorunda oluyor.

Öğrencilerin sınıfa getirdiği örneklerin ve nesnelerin yelpazesi ise son derece geniş ve öngörülemez. Bazı şeylerse rutin olarak ortaya çıkıyor: Gözlükler, açıklama yapmak için en sevilen nesnelere biri ve görülmeksizin görme durumunu açıklamak, ayrıca görsel kültür

içinde ortak bir strateji olarak gözleri maskelemek amacıyla bazılarınca neredeyse her zaman getiriliyor. Maskeler ve kılık değiştirme de genellikle fazlasıyla popüler araçlar. Pencereleler, dürbünler, kaleydoskoplar, mikroskoplar ve diğer optik cihazlar da yaygın bir şekilde getiriliyor. Aynalar da öyle... Genellikle Lacan'ın ayna evresinin farkında olmaksızın, ancak çoğu zaman yansımanın optik yasaları hakkında bilmiş açıklamalarla veya kibir, narsisizm ve kendini inşa söylemleriyle birlikte sınıftaki yerini alıyor. Kameralar genellikle sadece çalışma şekillerini açıklamak için değil, kullanımlarına eşlik eden ritüeller ve batıl inançlar hakkında konuşmak için de sergileniyor. Bir öğrenci, sınıfın diğer üyelerinin fotoğraflarını agresif ve habersiz şekilde çekerek o tanıdık kamera çekingenliği refleksini ortaya çıkardı. Diğer sunumlar ise zaman zaman sunan kişinin doğrudan vücut imajına odaklanılmasını, giyimine, makyajına, yüz ifadesine, el kol hareketlerine ve vücut dilinin diğer formlarına dikkat sarf edilmesini gerekli kılıyor. Öğrencilerden yüz ifadeleri repertuarı provası yapmalarını, sınıfın önünde kıyafet değiştirmelerini, striptizmin zarif (ve sınırlı) çağrılarını gerçekleştirmelerini, (örneğin beyaz yüz boyası sürerek pantomim dünyasına girerken kendi hislerini de anlatarak) makyaj yapmalarını istedim. Bir diğeri kendini ikizi olarak tanıttı ve bize onun kendisini taklit eden kardeşi olma ihtimalini düşünmemizi söyledi; yine bir diğeri, erkek bir öğrenci, kız arkadaşıyla birlikte erkek ve kadın travestizmi arasındaki farkın ne olduğunu sorguladıkları çapraz giyinme performansı sergiledi. Performans yeteneği olan diğer öğrenciler, utanma ve görülmekten utanma, istemsiz görsel tepkiler ve gözün hem ifade edici hem de algılayıcı bir organ olarak önemi hakkındaki tartışmalara yol açan kızarma ve ağlama gibi şeyleri canlandırdılar. Belki de şimdiye kadar tanık olduğum en basit araçsız performans, tüm sınıfa “bakışma deneyimini” hatırlatan bir öğrenci tarafından yapıldı ve bu, (gözünü ilk kırpanın kaybettiği) o eski ilkokul birinci sınıf oyunu olan bakışma yarışmasıyla sonuçlandı.

Şüphesiz şimdiye kadar gördüğüm en komik ve en garip göster-anlat performansı, 9 aylık bebeğini aksesuar olarak kullanan genç bir kadına aitti. Bebeği, (küçük vücut, büyük kafa, tombul yüz, parlak gözler gibi) kendine özgü görsel özellikleriyle, görsel kültürün bir nesnesi olarak sundu ve bu özelliklerin toplamının, insanlarda “sevimsizlik” olarak adlandırılan tuhaf bir görsel etki yarattığını söyledi. Sevimliliği açıklayamadığını itiraf etti, ancak bunun görsel kültürün önemli bir yönü olması gerektiğini savundu. Çünkü bebeğin yaydığı -özellikle koku ve ses gibi- diğer tüm duyuşal sinyaller, eğer sevimliliğin yarattığı olumlu etki olmasaydı, duyacağımız tiksintiden dolayı muhtemelen onu öldürmemize yol açardı. Ancak bu performansın gerçekten şaşırtıcı olan kısmı bebeğin davranışydı. Anne ciddiyetle sunumunu yaparken bebek kucağında kıpır kıpır kıpırdanıyor, seyirciye şirinlikler yapıyor ve onların

gülüşlerine ilk başta korkarak ancak yavaş yavaş (güvende olduğunu anladıkça) bir tür sevinçli ve coşkulu gösteri yeteneği ile tepki veriyordu. Annesi, sık sık araya girerek insan bebeğinin görsel özelliklerini anlatmaya devam etmeye çalışırken, bebek sınıf için şov yapmaya başladı. Genel etki, görme ile ses, gösterme ile anlatma arasındaki uyumsuzluğu veya eksikliği vurgulayan aynı zamanda göster-anlat ritüelinin doğası hakkında oldukça karmaşık bir şeyi ortaya koyan armonik bir karma medya performansıydı.

Bu sunumlardan ne öğreniyoruz? Öğrencilerimin raporları, göstererek görme performanslarının, perspektif teorisi, optik ve bakışın detayları unutulduktan çok sonra bile derslerden akılda kalan en dikkat çekici şey olduğunu gösteriyor. Performanslar, müfredatın yöntemini ve derslerin içeriğini de canlandırma etkisine sahip bir dizi basit ancak son derece zor soruları da gündeme getiriyor: Görme nedir? Görsel imge nedir? Ortam nedir? Görmenin diğer duyularla ilişkisi nedir? Dil ile ilişkisi nedir? Görsel deneyim neden bu kadar kaygı ve fantezi ile yüklüdür? Görmenin bir tarihi, geçmişi var mıdır? Diğer insanlarla (görüntülerle ve nesnelere) görsel karşılaşmalar toplumsal yaşamın inşasını nasıl gerçekleştirir? Görmeyi gösterme performansı, görsel teori alanının bazen soyut olabilen ortamı içinde referans alınabilecek pratik bir arşiv oluşturur. Görmenin saldırganlığını vurgulayan birkaç performans sergiledikten sonra, Sartre ve Lacan'ın paranoyak görme teorilerinin ne kadar netlik kazandığı da şaşırtıcıdır. Merleau-Ponty'nin anlaması zor ve soyut olan fikirlerinden görmenin diyalektiği, gözün ve bakışın kiyazması ya da görmenin bedenle/bedensel deneyimle iç içeliği hakkındaki derin tartışmaları, öğrencilerin sınıfta görmeyi farklı biçimlerde canlandırdıkları performanslar sayesinde daha anlaşılır hale geliyor. Bu performanslar, teorik kavramları somut deneyimlerle birleştirerek konunun daha iyi kavranmasını sağlıyor.

Göster-anlat performansının çok daha iddialı bir amacı, teori ve yöntem üzerine bir düşünce kaynağı olma potansiyelidir. Anlaşılacağı üzere, yaklaşım bir tür pragmatizmden etkileniyor olsa da, spekülasyon, deneyim ve hatta metafizik gibi konulara kapalı olmadığını umut ediyorum. En temel düzeyde, teorileştirmenin ne olduğunu yeniden düşünmeye, teoriyi hem zihinsel bir kavram hem de somut bir eylem olarak, soyut bir zekânın iç gözleminden ibaret değil de; görünür, somutlaştırılmış ve toplumsal bir pratik olarak canlandırmaya davettir.

Göster-anlatın en basit dersi bir tür disiplin dışı egzersizdir. Görsel kültürün sanat tarihi, estetik ve medya çalışmaları malzemeleri veya yöntemleri ile ele alınabileceği düşüncesinden uzaklaşmayı öğretir. Görsel kültür, bu disiplinlerin dikkatinden kaçan bir alanda başlar: Sanatsal olmayan, estetik olmayan, aracısız ve doğrudan görsel imgeler ve deneyimler alanıdır bu. Benim “gündelik bakış” veya “görmenin sıradanlığı” olarak adlandıracağım, görsel

sanatlara ve medyaya odaklanan disiplinler tarafından paranteze alınmış daha geniş bir alanı kapsar. Tıpkı sıradan dil felsefesi ve konuşma eylemi teorisi gibi, bakarken, dikizlerken, gösterirken ve gösteriş yaparken yaptığımız garip şeylere bakar: Saklanmak, gizlemek ve bakmayı reddetmek gibi. Özellikle, görüntü kadar büyük bir kavramın bile görsellik alanını tüketmediğini görmemize; görsel çalışmaların resim çalışmalarıyla aynı şey olmadığını, görsel imgelerin çok daha geniş bir alanın bileşenlerinden biri olduğunu anlamamıza yardımcı olur. Görüntüleri yasaklayan (Taliban gibi) toplumların hala katı şekilde denetlenen bir görsel kültürü vardır. Burada, insanların (özellikle kadın bedenlerinin) günlük sergileme uygulamalarının kurallara bağlandığı bir durum söz konusudur. Hatta ikinci buyruk, yontulmuş putların yapımı ve sergilenmesi yasağı, tam anlamıyla uygulandığında, görme yasaklandığında ve görünmezlik zorunlu kılındığında, görsel kültürün en net şekilde ortaya çıktığını bile söyleyebiliriz.

Göster-anlat egzersizinin gösterdiği son bir şey de, sadece görmenin toplumsal yapısının değil, toplumun görsel yapısının da kendi başına bir problem olduğudur. Bu problem, geleneksel estetik ve sanat tarihi disiplinleri, hatta yeni medya çalışmaları tarafından da ele alınır ancak tam olarak çözümlenemez. Yani, görsel çalışmalar geleneksel görmeye odaklı disiplinlerin yalnızca disiplinsiz bir hali veya tehlikeli bir tamamlayıcısı değildir. Aksine onların ve diğer disiplinlerin kaynaklarından yararlanarak yeni ve farklı bir araştırma konusu oluşturan disiplinlerarası bir alandır. Dolayısıyla görsel kültür, mevcut temel ilkeleri ve sorunları günümüzde yeni bir anlayışla ortaya koyan ayrı bir araştırma alanıdır. Göster-anlat egzersizi ise herhangi bir yeni alanın oluşumunda ilk adımı atmanın yollarındandır.

Bu egzersiz, aşinalık perdesini yırtarak şaşma/hayret duygusunu uyandırır; böylece (belki sözlü olanlar da dâhil) görsel sanatlar ve medya hakkında kanıksanmış pek çok varsayım sorgulanır hale gelir. Böylece başka hiçbir faydası olmasa bile en azından bizi, beşeri ve sosyal bilimlerin geleneksel disiplinlerine yeni gözlerle, yeni sorularla ve açık bir zihinle yaklaşmaya teşvik edebilir.

Teşekkürler

Bu makale, ilk kez, Mayıs 2001'de sanat tarihi, estetik ve görsel çalışmalar alanında Clark Enstitü'de düzenlenen bir konferans için yazıldı. Değerli yorumları ve tavsiyeleri için, Jonathan Bordo, James Elkins, Ellen Esrock, Joel Snyder ve Nicholas Mirzoeff'e şükranlarımı sunuyorum.

W.J.T. Mitchell Chicago Üniversitesi'nde Sanat Tarihi ve İngiliz Edebiyatı Profesörü ve *Critical Inquiry* dergisi editörüdür. Yayımlanmış bazı kitapları şunlardır;

- *Iconology* (University of Chicago Press, 1987),
- *Picture Theory* (University of Chicago Press, 1994),
- *The Last Dinosaur Book* (University of Chicago Press, 1998),
- *Landscape and Power* (University of Chicago Press, 2nd edn, 2002).
- Ve derleme bir kitapta yer alan makalesi *What Do Pictures Want?*

Adres: Sanat Tarihi Departmanı, Cochrane-Woods Sanat Merkezi 166, 5540

Greenwood Bulvarı, Şikago, IL 60637, ABD. (email: wjtm@midway.uchicago.edu)

REFERANSLAR

Barthes, Roland (1982). *Camera Lucida*. New York: Hill and Wang.

Bishop Berkeley (1709). *A New Theory of Vision*.

Bryson, Norman (1983). 'The Natural Attitude', in *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, pp. 1–12. New Haven, CT: Yale University Press.

Derrida, Jacques (1978). 'The Dangerous Supplement', in *Of Grammatology*, trans. Gayatri Spivak, pp. 141–64. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.

Elkins, James (1999). *The Domain of Images*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Foster, Hal (1987). *Vision and Visuality*. Seattle: Bay Press.

Jay, Martin (1994). *Downcast Eyes*. Berkeley: University of California Press.

Koivunen, Anu and Widding, Astrid Soderbergh (2002). 'Cinema Studies into Visual Theory?', in *Introduction*, [<http://www.utu.fi/hum/etvtiede/preview.html>], consulted 21 April.

Lacan, Jacques (1978). 'The Split Between the Eye and the Gaze', in *Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, pp. 67–78. New York: W.W. Norton.

Lindbergh, David C. (1981). *Theories of Vision from All-Kindi to Kepler*. Chicago: University of Chicago Press.

Mitchell, W.J.T. (1987). *Iconology*. Chicago: University of Chicago Press.

Mitchell, W.J.T. (1994). *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press.

Mitchell, W.J.T. (1995a). 'What Is Visual Culture?', in Irving Lavin (ed.) *Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside: A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky (1892–1968)*, pp. 207–17. Princeton, NJ: Princeton Institute for Advanced Study

Mitchell, W.J.T. (1995b). 'Interdisciplinarity and Visual Culture', *Art Bulletin* 77(4), December.

Mitchell, W.J.T. (1996). 'What Do Pictures Want?', *October* 77 (Summer).

Nelson, Robert (2000). 'The Slide Lecture, or the Work of Art History in the Age of Mechanical Reproduction', *Critical Inquiry* 26(3), Spring.

October 77 (1996). 'Visual Culture Questionnaire', Summer: 25–70.

Saramago, Jose (1997). *Blindness*. New York: Harcourt.

Taylor, Lucien (ed.) (1994). *Visualizing Theory*. New York: Routledge.

EXTENDED ABSTRACT

Introduction

What is visual culture or visual studies? Is it an emergent discipline, a passing moment of interdisciplinary turbulence, a research topic, a field or subfield of cultural studies, media studies, rhetoric and communication, art history, or aesthetics? Does it have a specific object of research, or is it a grab-bag of problems left over from respectable, well-established disciplines? If it is a field, what are its boundaries and limiting definitions? Should it be institutionalized as an academic structure, made into a department or given programmatic status, with all the appurtenances of syllabi, textbooks, prerequisites, requirements, and degrees? How should it be taught? What would it mean to profess visual culture in a way that is more than improvisatory?

Methods

Let me begin, however, with the gray matters: the questions of disciplines, fields, and programs that are intersected by visual studies. I think it's useful at the outset to distinguish between visual studies and visual culture as, respectively, the field of study and the object or target of study. Visual studies is the study of visual culture. This avoids the ambiguity that plagues subjects like history, in which the field and the things covered by the field bear the same name. In practice, of course, we often confuse the two, and I prefer to let visual culture stand for both the field and its content, and to let the context clarify the meaning.

Findings and Argument

While there is no doubt that visual culture (like material, oral, or literary culture) can be an instrument of domination, I do not think it is productive to single out visibility or images or spectacle or surveillance as the exclusive vehicle of political tyranny. I wish not to be misunderstood here. I recognize that much of the interesting work in visual culture has come out of politically motivated scholarship, especially the study of the construction of racial and sexual difference in the field of the gaze. But the heady days when we were first discovering the male gaze or the feminine character of the image are now well behind us, and most scholars of visual culture who are invested in questions of identity are aware of this. Nevertheless, there

is an unfortunate tendency to slide back into reductive treatments of visual images as all-powerful forces and to engage in a kind of iconoclastic critique which imagines that the destruction or exposure of false images amounts to a political victory.

Conclusion and Recommendations

We learn to get away from the notion that visual culture is covered by the materials or methods of art history, aesthetics, and media studies. Visual culture starts out in an area beneath the notice of these disciplines the realm of non-artistic, non-aesthetic, and unmediated or immediate visual images and experiences. It comprises a larger field of what I would call vernacular visibility or everyday seeing that is bracketed out by the disciplines addressed to visual arts and media. Like ordinary language philosophy and speech act theory, it looks at the strange things we do while looking, gazing, showing and showing off such as hiding, dissembling, and refusing to look. In particular, it helps us to see that even something as broad as the image does not exhaust the field of visibility; that visual studies is not the same thing as image studies, and that the study of the visual image is just one component of the larger field.