

imgenin Serüveni ve Pornografisi

Gülsüm Depeli

İmgenin Pornografisi
Zeynep Sayın (2003)
İstanbul: Metis. 323 sf.

Kitap boyunca yazar "görsel imgenin özünde pornografik olup olmadığı" sorusunun cevabını aramaktadır. İmgenin tarihini sanat öncesi dönemlerden başlatıp, Yeni Çağ'a (Rönesans dönemine) oradan da günümüze kadar örnek verilerle analiz ederken ilk uğrakları, Bizans ikonaları, Roma maskeleri ve Mısır Fayyumları olur. Devamında Yeni Çağ sonrasının yapıtlarına uzanmakta; resimde, dökümde ve fotoğrafta imgenin oluşum sürecini incelemektedir.

Pornografik içerik yazar tarafından verilen ilk tanımlamaya göre, imgeler kendilerine "çıplak bir bedene bakar gibi bakmamızı" önerdikleri noktada açığa çıkar (12). Pornografinin birincil özelliği, bakışın görülen nesne tarafında yer alacağına seyirciye ait olmasıdır (30). Peki imge her zaman "çıplak bedene" mi davet etmiştir bakışı? Zeynep

Sayın, imgenin oluşumunu betimleyen tarihsel süreci, sorduğu bu ilk soru izleğinde, *görünen-görünmeyen, özne-nesne, benzeşen benzeşim-benzeşmeyen benzeşim ve temsil ediş-teslim oluş* ikilikleri bağlamında ele alır. Bir serüven olarak başladığı çalışmanın sonunda bulguladığı, imgeden *panopticum*'a, oradan 1996 yılında Amerika Birleşik Devletlerinin Pentagon çatısı altında kurduğu NIMA'ya (*National Imagery and Mapping Agency*) uzanan hattır.

İsadan sonra 1. yüzyılda Plinius, tam da Roma'da maskelerden kamusal mekanlara doluşan büstlere geçiş dönemindeki imgenin dönüşümü üzerinden bir sanat tanımı verir:

"İmge, kendini temsil etmeme, kendiyle temsil edilememe ve kendi ötesinde bir yere gönderme yapma özelliğini yitirdiği an sanat değeri taşımaya başlamıştır. İmgenin bakışa sunulduğu, bakışı tatmin etmek üzere örgütlendiği, kendi bakmaz oldu-

đu için bakışı giydirdiği andır bu." (37).

Sayın, Plinius'un tanımını çıkış noktası yapar ve sanatın tanımındaki temel belirleyenlerin izini, Rodin'in, Cezanne'in, Gerçeküstücülüğün önemli isimlerinden Breton'un ve Duchamp'ın eserlerinde sürer. Oradan, Osmanlı-Anadolu coğrafyasındaki minyatürlere, yazı-resimlere ve hat sanatına, ressam Şeker Ahmet Paşa'ya ve Yüksel Arslan'a uzanır. Kitabın tartışma kategorilerini "sanat-sanat öncesi" ayrımı yanında ayrıca "Osmanlı-Avrupa" ayrımı etrafında düzenler. Siluetten çizime, dökme, fotoğrafa ve resime uzanan imge örnekleri kitabın sonunda "sanal"a, imge taşıyıcısı ekranlara taşınır. Yazarın kitap boyunca sürdürdüğü çokyönlü ve çokmerkezli tartışma, bir kitap değerlendirme metninde özetlenemeyecek kadar yoğundur. Bu metinde, temel argümanları özetlemekle yetinilecektir.

İkonalar, maskeler ve çizimlerle ortaya çıkan ilk imgeler, ötekinin görünmezliğine yapılan bir aşk itirafıdır adeta. Bu imgeler, oluşabilmek için, ötekinin görölmekten uzaklaşmasına ihtiyaç duyarlar. Roma ölü maskeleri bu türden imgelerdir, bu dünya üzerinde yaşamını sürdürenler için değil, ölenler için yapılmışlardır; *imago* (imgenin görünen yanı) ile *vestigia* (imgenin görünmeyen

yanı) olarak, 'görünen' ile 'görünmeyen' arasında salınırlar. Örneğin, Mısır'daki Fayyum maskalarının gözleri derin beyaz bir oyuk şeklinde yapılıdır. O beyaz gözler sadece bakılan değildirler, karşı-larındakine bakarlar aynı zamanda. Bir anlamda 'görünmeyen'in işığını taşırlar (39). Sanat öncesi imge, "görünmeyenle beraber görmeyi denemekte, dünya kurmamakta, artık görünmez olmuş olanı hala sevmektedir." (40). Yeni Çağ'a gelindiğinde ise imge 'görünmeyen'i bütöten 'görünen'e tevill ederek içine çekmiştir (40). Görünmeyen artık sevilen değerdir, aksine izleyeni izliyor olması dehşet yaratır. İmgede bakmayı sürdüren gözler ürkünç "ölüm"ü bu dünyada var etmektedir. Yeni Çağ'daki imgeyi betimlerken Vasari, "imgenin öldürölmesi, ölümün öldürölmesidir" derken ölümün dehşetinin onu yok sayarak yatıştırılmasma işaret etmektedir (233). Plinius'un tanımı ile bağlantılı olarak Benjamin ve Heidegger'e göre imgenin "sanatsal" kullanım süreci, "dünyayı imgede ele geçirme hareketidir" (50).

Yeni Çağ'da, Osmanlı-Anadolu imgeleri "tanrısal aşkınlığım her türlü benzeşimden uzak olduğu" vurgusuyla, imgenin görünmeyen yanını (*vestigium*) muhafaza etmeyi sürdürmüş, "görünmeyen"! göze getirmekten *hicapla* uzak durmuştur. "Baktığında gördüğünü kurgulamak yerine, gözlerin tanrıya

erişemediğini söyleyen, aşkın yasanın mutlaklığını salt görü sayesinde elde edemeyeceğini teslim eden bir kavrayıştır bu." (54) *İdeo-graph* olarak yazı, *porno-graphos'un* karşısına koyulmuş, imgeler "yazı-resim" olarak oluşturulmuştur. Hem yazı-resimler hem de minyatürler, gözün bakışını taklit etmekten uzak dururlar. Bu eserler, bakışı kıskırtmanın aksine, adeta bakışı azaltma üzerine kurgulanırlar; gözü tek merkeze sabitlemekten ziyade, çokmerkezlileşiren imgelerdir (59-62).

"Yeniden üretme", temsil etme iddiasını beraberinde getirir. Sezar, İ.Ö. 44 yılında, kendi imgesini madeni para üzerine bastıran ilk hükümdar olarak, teknik çoğaltmanın ilk örneğini sunmuş, imgenin salt görünen olarak "temsil ediciliğini" oldukça erken bir dönemde başlatmıştır (72). Yazar, imgenin serüvenini izlemede, Sezar örneğinden, II. Mahmut'un fotoğrafını taşıyan *Tasvir-i Hümayun* nişanına (121), oradan Saddam'ın fotoğrafını taşıyan kol saati-ne uzanır (75).

"El" in aracılığından kurtularak, doğrudan ışıkla dokunarak kaydeden fotoğraf, doğalın içinden geçerken doğal olmayan bir şekilde yarıdır, Benjamin'in deyişiyle "optik bilinçdışı" göze getirir. Sayın bu bağlamda, fotoğrafın "optik bilinçdışı" ile, fotoğraftan kısa bir süre sonra ortaya çıkmış olan 'psikana-

liz' arasında tartışmaya değer bir ilişki kurmayı önerir. Çünkü her ikisi de bir perdeyle görünenden ayrılan sınırların ötesine geçmek istemektedirler. Fakat ikisi de perdenin arkasındaki çıplaklığa ulaşamaz, ancak gölge ile yetinir (93). Bu çerçevede kitapta Freud'a ve Lacan'a genel ve dağınık bir şekilde yer yer başvurulur fakat tartışma bu ekseninde spesifikleşmez.

"Görünmeyen" i yakalamada engel olarak değerlendirilen bir diğer duyu da "dokunuş" tur. "Görünmeyen" dünyevi ellerimiz ile yakalayabileceğimiz birşey değildir. Bu nedenle, "elleriyle doğmak [ressam] Rafael'in şanssızlığı" olarak yorumlanacaktır (85). İmgeyi dokunuştan kurtarma, sadece gözlerle resim yapmak tutkusunun da ötesinde, 19. yüzyılda artık gözün aracılığından kurtulmak arzusu gündemdedir; beynin göze ihtiyaç duymadan gördüğü görünmez ışınımın peşine düşülür (93).

Fotoğraf, "dokunuş" tan kurtaran teknik niteliği ile, "görünmeyen" i yakalamaya ilişkin yeni bir ilgi ve hırsı beraberinde getirmiştir. Birşeyi fotoğraflamanın onu ele geçirmek olduğu fikriyle yola çıkan Aksanov, ruhların, sanrıların, rüyalarındaki yaratıkların fotoğrafını çekmek arzusuna kapılmıştır. Göz ile algılanamayan bir hayaletin ayağını önce teknik olanak sayesinde görüntü-

lemis (fotoğraflamış), sonra fotoğraftaki imgenin dökümünü yapmıştır (99).

Öte yandan, ölü birşeyin yaşayan görüntüsü olarak fotoğraf "dehşet" saçmayı sürdürmektedir. O öte yandan, "geleceği ölüm olduğu bilinen bir imgenin geçmişteki anıştırmasıdır." (82). Bu özelliğiyle, maskelerin ve ikonaların izlenirken aynı zamanda izleyen, görünür ile görünmeyen arasında salınan nitelikleri ile benzeşir gibidir. Ölüm döşeği fotoğrafçılığının arttığı 19. yüzyılda, fotoğrafın ikonaları ve maskeleri andıran çifte varoluşunun saldığı ürküyü teskin etme çaresi bu kez "seri üretim" mekanizması olacaktır (79).

Kitaptaki önemli olan kavramlardan bir diğeri "öykünme"dir. Yazar iki tanımını yapar kavramın. Görünmeyi görünür kılmayı arzulayan, görünenin ötesinde sunacak birşeyi olmayan temsil mekanizması olarak öykünme ve/veya öykündüğü mekanın içinde yitmek, mekanın bakışına tabi/teslim olmak isteği ile hareket eden bir öykünme. Birinci tanım Avrupa'nın pratiklerini imlerken, diğeri bizi Osmanlı-Anadolu'ya getirir. 'Öykünme' tanımını gereği, öykünülen şeye benzemek fakat aynı zamanda onunla benzeşmemek (o olmamak) anlamına gelir. Kavram ile imge iliği Osmanlı-Anadolu için bir sorun üretmezken, Avrupa imge pratikleri açasından derin ve kaçılmaz bir

yarılmaya işaret etmektedir. Temsil yönünelimli 19. yüzyıl imgelerinde, "görünmeyen"in "görünen"e tevil edilmesi "öykünme"nin yarığından atlayamamakta; sözkonusu sanat pratikleri, imgeyi kuramsal olarak da ele geçirememektedir. Osmanlı'da ise temsil etmek yerine teslim olmak (edilgenlik) vardır; maddenin içindeki gizi gözler önüne sermek ya da perdelemek yanılısamasından tedirginlik duyulur Osmanlı imge pratiklerinde. Maddeye çıplak bedene bakar gibi bakmak bir yana, onun içindeki sırrın saklı kalması ve pornografikleşmemesi özellikle değer atfedilen bir vurgudur (115). Öykünmenin bu anlayışta imlediği, bir yarılmadan ziyade, adeta, tanrıya ait olanla insana ait olanın karışmasının mümkünsüzlüğününe biat eden bir kuramsal perspektiftir. Bir karışılaştırma olarak İsa'nın suretini taşıyan "Veronica mendili"ni ve Muhammed'in "ayak izi"ni örnek verir yazar. Mendil üzerindeki İsanın sureti, röntgen ışınları ile (adeta fotoğrafın kaydettiği şekilde) mendile geçmiş gibiyken, Muhammed'in ayak izi "göze gelecek bir imge" sunmamaktadır. İmge varlığını yokluğuyla tanımlar ayak izinde (115).

Mana, muhayyile ve hayal, Osmanlı'da imgenin "görünen" ve 'görünmeyen' yanını birbirine sıkı sıkıya bağlayan kavramlardır. Osmanlı-Anadolu imgelerinde görünenin ardına bakmaya

ve optik bulmacalar çözmeye yönelmekten kaçınılır çünkü *mana* ancak bakılan nesneyi ıskalamaya bağlıdır; o görünen ile görünmeyen arası salman hayalde yakalanır (117-118). İsa'nın sureti ile Muhammet'in ayak izi arasındaki fark bu bağlamda düşünüldüğünde daha anlaşılır olur. *Hicap* (utanma) imgeye karşı kayıtsız şartsız mesafe öneren bir kavrayıştır. Maddeye bakarken onu tanrısal bakışla temaşa etmemek, bilince bakarken bilinçdışını göze getirmemek adına gereklidir (120). Bu tartışma çerçevesinde fotoğrafı algılayış, manzarayı kurgulayış ve maddeyi işleyiş, Batı'da ve Osmanlı'da farklılaşır.

Doğu'daki imge kavrayışı ve pratikleri, görme ile ışık ilişkisini kuramlaştıran İbn Heysem'in perspektifine oturmaktadır. Batıda ise, Descartes'in optik kiyazmanın gerçekleştiği nokta (*pineal göz*) üzerinden kuramlaştırdığı kartezyen bakış teorisi vardır. Yazarın yorumuna göre Descartes'in kuramı, imgenin serüveninin dereyatağını belirlemede "su sızdırmaz" bir dizge olmuştur. Bu dizgeden kurtulmaya çalışan sanatçılar (yer yer Osmanlı ressamı dahil), imgeyi kavramaya çalışırken tersine imgenin içine düşmüş, "tersinden göstermeye" çalıştıkları şey nihayetinde dönüp dolaşıp kulakları olmaktan kurtulamamıştır. Sanatsal çabalarında bakana (özneye) değil imgenin kendisine yoğunlaşmışlardır fakat gene de, kar-

tezyen evrene teslim olmaktan, "özneye" zafer payesi çıkararak, pornografik imgenin yolunu açmaktan kurtulamamışlardır. Örneğin Cezanne "benzeşim-benzeşmeyen benzeşim" ayrımında, 'benzeşmeyen benzeşim'i ifşa eden eserler üretse de, aslında sürekli olarak kartezyen benzeşim ilkesinin olanağını aramıştır (147). Cezanne'den sonra imge, bakışın iştahını artık yalnız "benzeşen" değil, aynı zamanda "benzeşmeyen bir benzeşim" sayesinde de doyurabilmektedir (189). Aynı şekilde Breton da 'düş gören düşünce'nin, "otomatik yazım"m, "hayal"ın, "ilksel"liğin peşine düşmüş, nihayetinde, bakış ile gözü çakıştıran kartezyen bakış merkeziliğin iddiasını destekler hale gelmekten kurtulamamıştır (173).

Beğeni bakış ile gözün çakışması ile kışkırtılan, tatmin edilen duyuşsal bir duygu olarak merkezdedir imge ve sanat ilişkisinde. Buyurgan ve egemen bir seyirci varsayan yapıdadır (199). Sanatsal imge, ancak insandaki beğeni arzusunu doyurduğu zaman güzel olarak nitelenmektedir artık (232). Breton'u "o sadece retinal resimle ilgilenir" sözleriyle eleştiren Duchamp duyuşsal bir duygu yerine estetik bir duyguyu koymaya çalışarak pornografik bakışı soymaya çalışan sanatçılardan bir diğeridir. Duchamp pornografinin ne olduğunu göstermekten ziyade, sözkonusu tartışmayı imgesini/kendisini pornografikleş-

tirerek sürdürmeye çalışır. Duchamp'm, yazarın örneklediği resminde yaptığı, egemen pozisyona yerleşmeye çalışan gözü vulvamın tam içine yerleştirmektedir. İmgenin göze gelme isteği, gözleme isteği ile buluşur; oysa normalde gözleyen (röntgenci) kendinin gözlenmesini asla istemez. Duchamp'm meydan okuyuşu tam da gözleyeni yakalamak noktasında bağlamını bulur (217).

Yeni Çağ ile beraber arzulanan, aynadaki imgenin kökeni olan beden ile aynada yansılanan imgeyi birleştirme çabası olmuştur; imge ile beden arasındaki yarı, benzeşim ilkesi ile kapatılmalıdır. Bu dönemle birlikte, "öteki"nin gölgesini/suretini resmetmek çabasından "kendi"nin gölgesi/sureti resmedilmeye başlanmıştır. Bu "öteki"nin ötekiliğinin yerine kimliğin özdeşliğine öncelik verme olarak tezahür eder; "kendi"ye ait imgenin özsevici hazzma sığınır, özne ile nesne, imge ile bakış çakışır (226). Burada anlatılan aslında Nergis'in hikayesidir. Aralama ve aralamaya ait utanç aradan çekilmiştir, karşılaşma çıplaklaşmıştır. Bizans'a özgü *aralama* tekniği, imgeyi bir imgenin kopyalanması olarak düşlemekteydi; 'öteki'nin imgesini çizerken araya en azından bir diğer imgeyi yerleştirmektedir. "Artık amaç, özneyi imgeye teslim etmek yerine, öznenin egemenliğini gerçekleştirmek, özne uğruna imgenin taşıdığı bakışı öldürerek, bakışın doku-

nuşunu esirgemektir. Böylelikle imge Yeni Çağ'dan itibaren, bakışı olmayan ölü nesnedir. Onun düşlere ve sanılara ilişkin kanıtlayıcılığı yitmiş, yerine öznenin içindeki boşluğu dolduran bir tatmin aracı gelmiştir. Bir bakıma *camera obscura'dan panopticum'a* ve NIMA'ya uzanan sürecin doğum anıdır bu (229). 15. yy'dan itibaren, imgenin *imago* ve *vestigia* şeklindeki ikili yanı artık yoktur. Sadece *imago* vardır. Özgöndergesel sanat kavramı uğruna imgeyi öldürmek gerekmiş, imgenin özüne özgü benzeşmezliği inkar edilmiştir (231). İnsanileştirme ve insanbiçimcilik, dünya ve evrenle uyumsuzluk hissini yatıştırır, insana güven verir (232). Özgöndergesellik özellikle sanat ile hümanizma ilgisi çerçevesinde tartışılmaktadır yazarın vurgusuna göre.

Kitabın sonunda baktığımız ekranlardan bize bakan ekranlara geçer yazar; sanal ve elektronik imajlarla karşılaşma pratiklerine ilişkin kısa bir analiz sunar. Bu yeni durumda görülebilirlik ve gözlenebilirlik, bir tür kimlik teyidinde dönüşmüştür Kişinin varoluşunun kanıtıdır ekranlar (bilgisayar ekranı, televizyon ekranı vs.). Bilinmeyen bir kamera-ya kişinin kendisini sürekli göstermesi (kendini ifade etme ve kendini temsil etme anlamında) gerekir (283). Özne, sunduğu imge ile ekranın bakışını çakıştırmaya çabasına yönelirken yaşadığı esasen "ekranın bakışını arzulamaktır"

(283). Dolayısıyla, gösterişsizlik (kendini gösterememek, göze gelecek olan şeyden utanmak) kabul edilemez bir yoksunluktur; ki beklentileri karşılamadığı an öznenin yüzü kızarır. Osmanlı-Anadolu anlayışındaki utanç (*hicap*) kavrayışı dönüşmüş, görünmeyene bakmak karşısında duyulan bir duygu olmaktan ziyade, bakışı kışkırtan, "görünmeyen"i çıplaklaştıran bir imgeselleşme gerçekleşmediğinde yaşanır olmaktadır. Ekran tapı değeri taşıyan yeni ikonadır; tıpkı krallar gibi, devlet kurucu tüm portreler gibi. Özne ekrana eklenmek istediği gibi, bu ikonalara da eklenmek ister. "Ötekilik tarafından benimsenmek için kendini imgeselleştirir." (285).

Bilgisayar ekranı ile ona bakan özne ilişkisini möbiüs eğrisine¹ benzeten yaza göre, imgenin uzun yolculuğu, pornografik özne ile pornografik ekranın buluşmasında geçişmiş, "tarih boyunca hayaletlerle oynama arzusu, nihayetinde hayaletin kendisine dönüşmekle sonuçlanmıştır; ava giden avlanmıştır." (290). Möbiüs benzetmesi, "bir yandan köken ile iz arasındaki ilişkiyi sarsar, diğer yandan her ikisini ayrılığın sarmalına dönüştürür." (294).

Kitap boyunca *aralama*, *mulaj*, *resim silkme* gibi teknik terimlerle sıklıkla karşılaşılması, ayrıca, *imago-vestigia*, *colorediscgnio*, *techne-tyche* gibi felsefi ayrımla-

rı takip etmede ve anlamada imgenin tarihine ilişkin bir felsefi ardyöre ihtiyacı duyulması, kitabın temposunu oldukça ağırlaştırmakta, arkadaki sözlük kavramları açıklamada yer yer yetersiz kalmaktadır. Son olarak, Benjamin "aura" dahilinde üretilen imgelerden görselliğin teknik üretimine ve çoğaltılabilirliğine geçerken, imgenin tarihinde önemli bir kırılmaya işaret ediyor olması ki, yeni imge pratikleri ve rejimleri Sayın'm kitabının bütünlüğüne dahil olmakta zorlanmış görünmektedir. Zira Zeynep Saym kitabında yeni imge tartışmalarına ancak *panopticum* merkezinde kısmen yönelebilmıştır.

Notlar

1) Bir kağıt şeridininin iki ucunu tutup, bir eliniz sabit iken diğer elinizdeki ucu 180 derece döndürünüz. Döndürdükten sonra iki ucu birbirine yapıştırarak bir çember elde ediniz. Daha sonra bir makasla çemberi oluşturan şeridi ortasından yatay olarak kesiniz. Kesme işlemi bittiğinde elinizdeki çember sayısı Möbiüs esprisini ortaya çıkaracaktır.