DİJİTAL KÜTÜPHANE KANALI

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

https://rantey.org

Yedek ve Duyuru Kanallarımız
Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

• Telegram: https://t.me/birkitapbir

• WhatsApp Kanalımız : https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4IvMoc0Y

Peter Burke

Afişten Heykele Minyatürden Fotoğrafa

Tarihin Görgü Tanıkları



Kitap YAYINEVİ

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://

İkona, gravür, taş baskı, karikatür, ahşap oyma, harita, minyatür, fresk, heykel, resim, fotoğraf, dokuma, afiş...Hepsinin de tarih araştırmacılarına söyleyecek şeyleri var.Yalnız onlara mı? Geçmişi anlamak isteyen herkese... Bir imge ile karşılaştığımızda "tarih ile karşıkarşıya" geliriz. Farklı zamanlarda, dünyanın farklı köşelerinde ve kültürlerinde üretilen, çeşitli imgeler içeren görsel malzemeler bize ne anlatır? Onlara bakarak tarihi okuyabilir miyiz, anlayabilir miyiz? İmgeler yazılı kanıtları tamamlar. İmgelerin tanıklığı olmasaydı, maddi kültür tarihi neredeyse imkansız olurdu, zihniyetlerin tarihi, günlük yaşamın tarihi de. Bu kitapta, Kültür Tarihi Profesörü Peter Burke, görsel malzemenin tarihi anlamak için nasıl kullanılacağını inceliyor. İmgelerin nasıl okunması değil nasıl okunmaması gereğinden söz ediyor. Her türlü imgenin belirli bir toplumu anlamada bize nasıl yol gösterebileceğini örneklerle sunuyor. Sessiz tanıkların "satır aralarını" okurken,tarihçileri tuzaklar konusunda uyarıyor. Sosyal gruplar imgelerde nasıl temsil ediliyor? Toplumsal cinsiyet, yabancılar hakkındaki basmakalıp yargılar imgelere nasıl yansıyor? Tarihin yazılışında görsel kanıtların yararları ve tehlikeleri nelerdir?

Burke, tarih ve sanat meraklısı okuru görsel malzemeler arasında zaman ve mekan izlemeden meraklı ve öğretici bir yolculuğa çıkarıyor. Peter Burke, Cambridge Üniversitesi'nde Kültür Tarihi profesörü. *Bilginin Toplumsal Tarihi, Tarih ve Toplumsal Kuram, Yeniçağ Başında Avrupa Halk Kültürü* adlı eserleri Türkçe'de yayımlandı.

TARİH VE COĞRAFYA DİZİSİ



Kitap YAYINEVİ

ISBN 975-8704-31-1

9 789758 704316

15,-YTL
15.000.000,-TL

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Afişten Heykele, Minyatürden Fotoğrafa
Tarihin Görgü Tanıkları

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

KİTAP YAYINEVİ – 23
TARİH VE COĞRAFYA DİZİSİ – 8

AFİŞTEN HEYKELE, MİNYATÜRDEN FOTOĞRAFA
TARİHİN GÖRGÜ TANIKLARI / PETER BURKE

ÖZGÜN ADI
EYEWITNESSING: THE USES OF IMAGES AS HISTORICAL EVIDENCE
(FIRST PUBLISHED BY REAKTION BOOKS, LONDON , 2001)

© 2001 PETER BURKE
© 2003, KİTAP YAYINEVİ LTD.

ÇEVİREN
ZEYNEP YELÇE

YAYINA HAZIRLAYAN
ZUHAL BİLGİN

DÜZELTİ
NURETTİN PİRİM

KİTAP TASARIMI
YETKİN BAŞARIR, BEK

TASARIM DANIŞMANLIĞI
BEK

KAPAK RESMİ
PIETER BRUEGHEL (YAŞLI), KÖY DÜĞÜNÜ, Y. 1566, VİYANA SANAT TARİHİ MÜZESİ

GRAFİK UYGULAMA VE BASKI
MAS MATBAACILIK A.Ş.

1. BASIM
NİSAN 2003, İSTANBUL

ISBN 975 8704-31-1

YAYIN YÖNETMENİ
ÇAĞATAY ANADOL

KİTAP YAYINEVİ LTD.
CİHANGİR CADDESİ, ÖZOĞUL SOKAĞI 20/1-B
BEYOĞLU 34433 İSTANBUL
T: (0212) 292 62 86 F: (0212) 292 62 87
E: kitap@kitapyayinevi.com
W: www.kitapyayinevi.com

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Afişten Heykele, Minyatürden Fotoğrafa

Tarihin Görgü Tanıkları

Peter Burke

Çeviren
Zeynep Yelçe

İ.B.B.
KÜTÜPHANE ve MÜZELER MÜDÜRLÜĞÜ
MUALLİM CEVDET KÜTÜPHANESİ
DEMİRBAŞ NO: 11645

Kitap Yayınevi

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

İçindekiler

Önsöz ve Teşekkür 7
Giriş 8
I. Fotoğraflar ve Portreler 21
II. İkonografi ve İkonoloji 37
III. Kutsal ve Doğaüstü 50
IV. İktidar ve Direniş 64
V. İmgeler Aracılığı ile Maddi Kültür 88
VI. Toplumdan Manzaralar 114
VII. Ötekiler İçin Kalıpyargılar 137
VIII. Görsel Anlatılar 156
IX. Görgü Tanığından Tarihçiye 177
X. İkonografinin Ötesi mi? 191
XI. İmgelerin Kültürel Tarihi 201
Notlar 215
Seçilmiş Kaynakça 230
Görsel Malzeme Kaynakları 239
Dizin 240

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Önsöz ve Teşekkür

Çinli bambu ressamına bir meslektaşı bambuyu günlerce incelemesini, ama resmi sadece birkaç dakika içinde tamamlamasını tavsiye etmiş. Bu kitap da oldukça kısa bir sürede yazıldı, oysa benim bu konuya olan ilgim otuz yılı aşkın bir süredir devam ediyor. Avrupa kültüründe anakronizm* eğilimini ortaya çıkışı üzerinde çalışırken bir şey fark ettim: Metinlerde geçmişin şu ya da bu kadar uzak olması önemli olmayabiliyordu; oysa ressamlar için bu konu önemliydi, mesela Büyük İskender'i kendi döneminin kıyafetleriyle mi, yoksa başka türlü mü resmedeceklerine karar vermek zorundaydılar. Ne yazık ki, o sıralarda yazmakta olduğum seride resimlere yer yoktu.

O zamandan bu yana imgelerden tarihsel kanıt olarak yararlanmak için pek çok fırsatım oldu, hatta Cambridge birinci sınıf öğrencilerine bu konuda ders verme olanağı bile buldum. Dersi birlikte tasarladığımız ve verdiğimiz Bob Scribner artık hayatta değil. Editörleri arasında Bob'un da bulunduğu bir serinin parçası olan bu kitap, bu dersin sonucunda ortaya çıktı. Böyle bir kitabı birlikte yazmayı arzu etmiştik, bu nedenle kitabı onun anısına ithaf ediyorum.

Bana "en iyi eleştirmenim" ibaresinin anlamını öğreten eşim Maria Lucia'ya, bu kitabın ilk taslağına yaptıkları yapıcı yorumlar için Stephen Bann ile Roy Porter'a ve Diego de Savedra'nın at biniciliğinin siyasi yönü konusundaki düşüncelerine dikkatimi çektiği için José Garcia Gonzalez'e teşekkür ederim.

* Bir olay, kişi ya da nesneyi varolamayacağı bir tarihsel bağlamda gösterme –ed.n.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

diği gibi, "tarihçiler... imgelerin inebildiği daha derin deneyim katmanlarından ziyade, metinler ve siyasi ya da ekonomik gerçeklerle ilgilenmeyi tercih ediyorlar"; bir diğeri ise bu durumun işaret ettiği "imgelere tenezzül etme" olgusuna değiniyor.[1]

Yazılı kaynakların muhafaza edildiği kurumlarda çalışanlar ile karşılaştırıldığında, fotoğraf arşivlerinde çalışan tarihçilerin sayısı oldukça azdır. Resimlere yer veren tarih dergileri de görece nadirdir ve yer verdiklerinde ise bu fırsattan yararlanan yazar sayısı birkaçı geçmez. Tarihçiler imgelerden yararlandıklarında bile, bunları kitaplarında yorumsuz bir şekilde kullanır ve tasvirlere sadece birer resim olarak yaklaşırlar. İmgenin metin içinde ele alındığı durumlarda, bu kanıtlar yeni yanıtlar sunmak veya yeni sorular yöneltmekten ziyade, yazarın başka yollarla zaten varmış olduğu çıkarımları göstermek amacıyla kullanılır.

Neden böyle olsun ki? Raphael Samuel, Viktorya dönemi fotoğrafları hakkındaki bulgularını anlatan bir makalede, kendini ve kendi kuşağının toplumsal tarihçilerini "görsel açıdan cahil" diye tanımlamıştı. 1940'larda henüz bir çocuk olan Samuel, kendi deyişiyle "bütünüyle televizyon-öncesi"nin çocuğuydu ve öyle de kalmıştı. Hem lisede, hem de üniversitede aldığı eğitim, metinleri okumaya yönelikti.[2]

Yine de, o dönemde tarihçilerin ufak bir azınlığı kanıt olarak imgelere başvurmaya başlamıştı; bunlar özellikle yazılı belgelerin nadir olduğu ya da hiç bulunmadığı dönemler üzerinde çalışan uzmanlardı. Örneğin, Altamira ya da Lascaux mağara resimlerinin tanıklığı olmasa, tarihöncesi Avrupa konusunda yazmak gerçekten çok güç olabilirdi, eski Mısır tarihi ise mezar resimlerinin tanıklığı olmasaydı, şimdikiyle kıyaslanamayacak ölçüde fakir olurdu. Her iki örnekte de, avlanma gibi toplumsal âdetler üzerine tek kanıtı imgeler sunuyor. Daha sonraki dönemler üzerinde çalışan bazı araştırmacıların da imgeleri ciddiye aldığı olmuştur. Örneğin, siyasi tutumların, "kamuoyu"nun veya propagandanın tarihini araştıran tarihçiler, baskıların tanıklığından uzun süredir faydalanıyorlar. Aynı şekilde, seçkin Ortaçağ uzmanı David Douglas, neredeyse yarım yüzyıl önce, Bayeux Duvar Halısı'nın "İngiltere tarihi için birincil kaynak olduğunu", "*Anglo-Saxon Chronicle* ve Poitiers'li William'ın anlattıklarıyla birlikte incelenmeyi hak ettiğini" ileri sürmüştü.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Birkaç tarihçinin imgeleri kullanmaya başlaması çok daha eskilere gider. Francis Haskell'in (1928-2000) *History and its Images* (Tarih ve İmgeleri) adlı eserinde belirttiği gibi, Roma katakomplarının üzerinde bulunan resimler, 17. yüzyılda Hıristiyanlığın erken dönem tarihine kanıt olarak (19. yüzyılda ise toplumsal tarih açısından) incelenmişti.[3] Tarihçiler daha 18. yüzyıl başlarında Bayeux Duvar Halısı'nı (resim 79) tarihsel bir kanıt olarak ciddiye almaya başlamışlardı. 18. yüzyılın ortasına gelindiğinde, Joseph Vernet'in betimlediği Fransız limanlarından oluşan bir dizi (Beşinci Bölüm'de ele alınacak) bir eleştirmenden övgüler alıyordu. Bu eleştirmen, Vernet'in yolunu izleyecek ressamların eserlerinin de gelecek kuşaklar için faydalı olacağını söylüyordu, çünkü "yaptıkları tablolarda toplumsal alışkanlıkların, sanatın ve ulusların tarihini okumak mümkün olacaktı".[4]

Kendileri de amatör olarak sanatla ilgilenen, Rönesans ve Ortaçağ'ın "yaprak dökümü" konusunda çalışan kültür tarihçileri Jacob Burckhardt (1818-1897) ve Johan Huizinga (1872-1945) İtalya ve Hollanda kültürleri üzerine yaptıkları tanımları ve yorumları, döneme ait metinlerin yanı sıra Rafaello ve van Eyck gibi sanatçıların resimlerine de dayandırmışlardı. Genel olarak Rönesans kültürüne geçmeden önce İtalyan sanatı üzerine yazan Burckhardt, imgeleri ve anıtları "insan ruhunun gelişimindeki geçmiş aşamaların tanıkları", "belli bir dönemin düşünce ve tasvir yapılarını okumayı mümkün kılan" nesneler olarak tanımlıyordu.

Huizinga da 1905'de Groningen Üniversitesi'nde ilk konuşmasını "Tarih Düşüncesinde Estetik Unsuru" üzerine yapmış, tarihsel anlayışı "vizyon" ya da "sezgi" ile karşılaştırarak, "tarih ve sanatsal yaratıcılık araştırmalarının ortak noktası, imgeleri oluşturma biçimidir" fikrini öne sürmüştü. Huizinga, daha sonraları, kültür tarihini görsel anlamda inceleme yöntemini "mozaik yöntemi" diye tanımladı. Huizinga, otobiyografisinde tarihe duyduğu ilginin çocukluğunda topladığı madeni paralarla başladığını, Ortaçağ'ın ilgisini çektiğini çünkü bu dönemi gözünde "sorguçlu miğferler takan cesur şövalyelerle dolu" olarak canlandırdığını ve şarkiyat araştırmalarından Hollanda tarihine kaymasının nedeninin 1902'de Bruges'de gördüğü Flaman resimleri sergisi olduğunu itiraf ediyordu. Huizinga tarih müzelerinin de ateşli bir destekçisiydi.[5]

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Huizinga'nın kuşağından diğer bir araştırmacı Aby Warburg (1866-1929) Burckhardt tarzında bir sanat tarihçisi olarak yola çıkmış, kariyerini metinlerin yanı sıra imgelere de dayalı kültür tarihine ulaşma çabalarıyla noktalamıştı. Warburg'un kütüphanesinden doğan Warburg Enstitüsü, Hitler'in iktidarı ele geçirmesinin ardından Hamburg'dan Londra'ya taşınarak bu yaklaşımı desteklemeyi sürdürmüştür. 1930'larda Enstitü'ye devam eden Rönesans tarihçisi Frances Yates (1899-1981) de böylelikle kendisini "görsel kaynakları tarihsel kanıt olarak kullanan Warburg tekniğine girmiş biri" olarak tanımlamıştır.[6]

1930'larda, kendisini Tiziano tarzında bir tarih ressamı, toplumsal tarihe yaklaşımını da "yaşamı hareket içinde şaşırtma çabası" anlamında bir çeşit "izlenimcilik" olarak tanımlayan Brezilyalı sosyolog-tarihçi Gilberto Freyre (1900-1987) de resimlerin ve fotoğrafların sağladığı kanıtlardan faydalanmıştır. Freyre'ın izinden giden Amerikalı Brezilya tarihçisi Robert Levine, 19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyıl başlarında Latin Amerika hayatını konu alan bir dizi fotoğraf yayımlamış, yorumlarında fotoğrafları bağlamına yerleştirmekle kalmamış, bu tür kanıtların kullanımından kaynaklanan temel sorunlar üzerinde de durmuştur.[7]

Kendini "Pazar tarihçisi" olarak niteleyen Philippe Aries'in (1914-1982) iki önemli çalışmasının çıkış noktası da tasvirler olmuştu. Çocukluğun ve ölümün tarihini ele alan bu çalışmaların ikisinde de, tıpkı "arşivlerdeki belgeler ve edebiyat" gibi, görsel kaynaklar "duyarlılık ve yaşam üzerine kanıt" olarak kullanılmıştı. İleride Aries'in çalışmaları üzerinde daha ayrıntılı bir biçimde duracağız. Aries'in yaklaşımı 1970'lerde önde gelen Fransız tarihçileri tarafından da benimsendi. Bu tarihçiler arasında hem Fransız Devrimi, hem de daha önceki eski rejim konusunda çalışmış olan Michel Vovelle ile özellikle 19. yüzyıl Fransası ile ilgilenen Maurice Agulhon sayılabilir.[8]

Amerikalı eleştirmen William Mitchell'ın deyişiyle bu "resme dönüş"ü İngilizce konuşulan dünyada da görmek mümkün.[9] 1960'larda Raphael Samuel'in itiraf ettiği gibi o ve bazı çağdaşları, fotoğrafın, 19. yüzyıl toplumsal tarihine kanıt olarak kullanılabileceği ve gündelik yaşam ile sıradan insanların deneyimlerine odaklanarak "tabandan tarih"i kurgulamala-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

rına yardımcı olabileceğinin bilincine 1960'larda vardılar. Ancak, sözü geçen bir yayın olan *Past and Present* dergisini, İngilizce konuşulan dünyada tarih yazımındaki yeni eğilimlerin temsilcisi sayarsak, 1952 - 1975 arasında yayınlanan makalelerin hiçbirinde resim kullanılmamış olması irkilticidir. 1970'lerde dergide iki resimli makale yayınlanmıştı. 1980'lerde ise bu sayı ancak on dörde yükselmişti.

Bu anlamda 1980'lerin bir dönüm noktası olduğu fikri, Amerikalı tarihçilerin 1985'te düzenledikleri, "sanatın sunduğu kanıtlar" konulu bir konferansın bildirilerinden de anlaşılmaktadır. *Journal of Interdisciplinary History*'nin özel sayısında yayımlanan sempozyum notları öylesine ilgi çekmişti ki derhal kitap haline getirildi.[10] Katılımcılardan biri olan Simon Schama, o zamandan bu yana, 17. yüzyıl Hollanda kültürünü incelediği *Servetin Utancı* (1987) adlı çalışmasından tutun da, Batı'nın yüzyıllar boyunca peyzaj karşısındaki tutumunu araştırdığı *Peyzaj ve Bellek* (1995) adlı eserine kadar, araştırmalarında görsel kanıtlar kullanmasıyla tanınır hale geldi.

Şu anda okumakta olduğunuz kitabı da kapsayan ve 1995'te yayımlanmaya başlayan "Tarihi Resimlemek" serisi de bu yeni eğilimin göstergesi. Önümüzdeki birkaç yıl içinde, doğduklarından beri televizyonun yanı sıra bilgisayarla da içli dışlı olan, bütün yaşamlarını imgelere doymuş bir dünyada geçiren bir kuşağa mensup tarihçilerin, geçmişe ulaşmak için görsel kanıtlara nasıl yaklaştıklarını görmek ilginç olacak.

Kaynaklar ve İzler

Geleneksel olarak, tarihçiler "kaynak" olarak belgelerden yararlanmışlardır, sanki kovalarını Gerçek'in ırmağından dolduruyorlarmış ve kökene yaklaştıkça anlattıkları öykü daha fazla saflık kazanıyormuş gibi. Oldukça etkili olan bu metafor, aynı zamanda insanı yanlış yönlendiriyor ve geçmiş hakkında aracılar tarafından bulandırılmamış bir anlatımın mümkün olabileceği fikrini uyandırıyor. Sadece en eski tarihçiler değil, belgeleri düzenleyen arşivciler, onları kaleme alan kâtipler ve sözleri kayda geçirilen tanıklar gibi bir dizi aracının yardımı olmadan geçmişi araştırmak elbette mümkün değil. Hollandalı tarihçi Gustaaf Reiner'in (1892-1962) ya-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

rım yüzyıl önce öne sürdüğü gibi, "kaynak" fikrinin yerine geçmişin bugüne bıraktığı "izler" fikrini koymak faydalı olabilir.[11] "İzler" sözcüğü elyazmalarını, basılı kitapları, binaları, mobilyaları, peyzajı (insanların müdahalesiyle aldığı şekli) ve resimler, heykeller, gravürler, fotoğraflar gibi farklı türde imgeleri içine alıyor.

Tarihçiler imgeleri kullanırken sadece "kanıt" için yola çıkamaz, çıkılmamalıdır da. (bu konu Beşinci, Altıncı ve Yedinci Bölüm'lerde ayrıntılı olarak ele alınmıştır). Francis Haskell'in deyişiyle "imgenin tarihsel hayal gücü üzerindeki etkisi"ne de yer bırakılmalıdır. Resimler, heykeller, baskılar ve diğer imgeler bize, yani gelecek nesillere, geçmiş kültürlerin yazıya dökülmemiş deneyimlerini ya da bilgilerini paylaşma olanağı sağlar (örneğin Üçüncü Bölüm'de ele alınan dinsel deneyimler). Bunlar, belki bilip de daha önce o kadar ciddiye almadığımız şeyleri önümüze koyarlar. Kısacası, imgeler geçmişi daha canlı bir şekilde "hayalimizde canlandırmamızı" sağlar. Eleştirmen Stephen Bann'ın ifadesiyle, bir imgeyle karşı karşıya geldiğimizde "tarih ile karşı karşıya geliriz". İmgelerin değişik dönemlerde ibadet nesnesi, ikna etme, bilgi aktarma ya da keyif verme aracı olarak kullanılmış olmaları, onların dinin, bilginin, inancın, zevkin geçmişte aldığı biçimlere tanık olmuş oldukları anlamına gelir. Metinler de değerli ipuçları sunarlar, ancak geçmiş kültürlerin dinî ya da siyasi yaşamlarında görsel tasvirlerin gücüne en iyi rehber, yine imgelerin kendileridir.[12]

Bu yüzden bu kitapta değişik türde imgelerin farklı tarih türlerinde, avukatların deyişiyle "muteber delil" olarak kullanımları incelenecek. Burada yapılan hukuki benzetmenin bir amacı var. Sonuçta, son birkaç yıldır banka soyguncuları, futbol canavarları ve zorba polisler hep video kayıtlarına dayanarak tutuklanıyor. Polisin suç mahallinde çektiği fotoğraflar delil olarak kullanılıyor. 1850'lere gelindiğinde, New York Emniyet Müdürlüğü hırsızların tanınmasını sağlayacak bir "Dolandırıcılar Galerisi" hazırlamıştı.[13] Aslına bakılırsa, Fransız polis kayıtları, daha 1800'lerden önce başlıca şüphelilerin şahsi dosyalarına portrelerini de ekliyordu.

Bu kitabın desteklemeye ve ortaya koymaya çalıştığı asıl sav, imgelerin de tıpkı metinler ve sözlü ifadeler gibi önemli bir tarihsel kanıt türü olduğu. İmgeler görgü tanıklığı eylemini kayıt altına alıyorlar. Halen Lond-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

ra'da National Gallery'de bulunan, bir karı kocayı resmeden ünlü "Arnolfini Portresi"nin de ortaya koyduğu gibi, bu düşüncenin yeni bir yanı yok. Portrede, ressam çiftin evliliğinde şahitlik yapmışçasına *Jan van Eyck fuit hic* (Jan van Eyck buradaydı) ibaresi bulunuyor. Ernest Gombrich "görgü tanıklığı ilkesi", yani eski Yunan'dan itibaren bazı kültürlerde, sanatçıların bir görgü tanığının belli bir anda belli bir noktadan görmüş olabileceği şeyi –ve sadece bunu– betimlemek üzere izledikleri kural hakkında yazmıştır.[14]

Benzer bir şekilde, "görgü tanıklığı üslubu" terimi, Vittore Carpaccio'nun (yak. 1465 - yak. 1515) ve bazı Venedikli çağdaşlarının tablolarını ele alan bir çalışmada, bu resimlerde sezilen ayrıntı merakına ve sanatçılar ile hamilerin "dönemin egemen delil ve kanıt standartlarına göre gerçeğe mümkün olduğunca fazla benzeyen resimlere" duydukları isteğe değinmek üzere kullanılmıştır.[15] Metinler, kimi zaman, sanatçının doğru tanıklık yapma arzusunda olduğu yolundaki izlenimimizi pekiştirir. Örneğin, Amerikalı ressam Eastman Johnson (1824-1906) biri erkek, biri kadın ve biri de çocuk olmak üzere üç köleyi at sırtında betimlediği *Özgürlük Sürüşü* (1862) adlı tablosunun arkasında yer alan yazıda, yaptığı resmi "İç Savaş sırasında kendi gözlerimle gördüğüm gerçek bir olay" olarak tanımlamıştır. Daha sonraki dönemlere ait benzer tasvirler için "belgesel" ya da "etnografik" üslup terimleri de kullanılmıştır (bkz. s. 19, 130, 138).

İmgelerin tanıklığını kullanmanın beraberinde birçok sorun da getirdiğini söylemeye gerek yok. Tasvirler sessiz tanıklardır ve onların ifadelerini sözcüklere dökmek kolay değildir. Kendilerine göre bir mesaj iletmek istemiş olabilirler, ancak tarihçiler resimlerin "satır aralarını okumak" ve sanatçının farkında olmaksızın gösterdiği şeyleri görmek uğruna bu gerçeği sıkça göz ardı ederler. Bu işlemin içerdiği tehlikeler açıktır. İmgelerin tanıklığını, bırakın etkin bir şekilde, güvenli bir biçimde kullanabilmek için bile zayıf noktalarının farkında olmak gerekir –tıpkı diğer kaynak türlerinde olduğu gibi. Yazılı belgelere ilişkin "kaynak eleştirileri" uzun süredir tarihçinin eğitiminin önemli bir parçasını oluşturuyor. Buna karşılık, imgelerin tanıklığı da tıpkı metinler gibi bağlam, işlev, söylem, anımsama (olaydan ister kısa ister uzun bir süre sonra olsun), ikinci elden şahitlik gibi sorunlar içerdiği halde, görsel kanıtların eleştirisi hâlâ gelişmiş bir alan

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



1

Eugène Delacroix, *Cezayirli Kadınlar* tablosu için eskiz, yak. 1832, üzerinde kurşunkalem izleri olan suluboya. Musée du Louvre, Paris.



2

Constantin Guys, Sultan'ın camiye gidişi betimleyen suluboya eskiz, 1854. Özel koleksiyon.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

değil. Bu yüzden, bazı tasvirler diğerlerine oranla daha güvenilir deliller sunuyor. Örneğin, doğrudan yaşamdan kaynaklanan ve "büyük üslup"un (Sekizinci Bölüm'de ele alınacak) kısıtlamalarından kurtulmuş olan çizimler (resim 1 ve 2), sanatçının atölyesinde sonradan yapılan tablolara oranla daha güvenilir kanıtlardır. Eugene Delacroix'yı (1798-1863) ele alacak olursak, sanatçının *Oturan İki Kadın* çizimi ile daha teatral görünen ve orijinal taslağın aksine başka tasvirlere göndermelerde bulunan *Cezayirli Kadınlar* (1834) adlı tablosu arasında yapılacak bir karşılaştırma, bu noktaya ışık tutacaktır.

İmgelerin geçmişe dair güvenilir kanıtlar sunması, ne dereceye kadar ve hangi yollarla mümkün olabilir? Böyle bir soruya tek bir yanıt bulmaya çalışmak hiç de akıllıca olmaz. 16. yüzyıldan kalma bir Meryem Ana ikonası da, 20. yüzyıla ait bir Stalin posteri de tarihçilere Rus kültürü hakkında bir şeyler söyler, ancak aralarında çok ilginç bazı benzerlikler bulunsa da, bu iki tasvirin bize söyledikleri ve söylemedikleri arasında muazzam farklar olduğu da çok açıktır. Tarihin değişik dönemlerinde imgelerin, sanatçıların, imgelerin kullanımlarının ve imgelere yönelik tavırların çeşitliliğini göz ardı etmek, yine kendi aleyhimize olur.

İmge Çeşitliliği

Bu makalede "sanat"tan ziyade "imgeler" üzerinde duruluyor. Bu terim, Batı'da ancak Rönesans sırasında ve özellikle imgelerin estetik işlevinin, en azından seçkin çevrelerde, bu nesnelerin diğer kullanımlarının üzerine çıkmaya başladığı 18. yüzyıldan itibaren kullanılmaya başlandı. Estetik niteliği ne olursa olsun, herhangi bir imge tarihsel kanıt olarak kullanılabilir. Haritalar, bezemeli tabaklar, adak imgeleri (resim 16), taş bebekler ve erken dönem Çin imparatorlarının mezarlarına gömülen pişmiş toprak askerler; hepsinin de tarih araştırmacılarına söyleyecek bir şeyi var.

Durumu biraz daha karmaşık bir hale getirecek olursak, belli yerlerde ve dönemlerde görülen imge türlerindeki değişimleri, özellikle de imge üretiminde meydana gelen iki büyük devrimi göz önünde bulundurmak gerekiyor. Bu devrimler, 15. ve 16. yüzyıllardaki basılı tasvirlerin yükselişi (tahta baskı, gravür, asit indirme gibi) ile 19. ve 20. yüzyıllardaki fotografik imgenin (sinema ve televizyon da dahil) yükselişe geçişidir. Bu iki

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

devrimin getirdiklerini ayrıntılarıyla, hakkını vererek anlatmak için kocaman bir kitap gerekir, fakat birkaç genel gözlem yine de faydalı olabilir.

Örneğin, imgelerin görünüşü değişime uğramıştır. Tahta baskının ilk aşamalarında, fotoğrafta da olduğu gibi, siyah beyaz imgeler yerini renklilere bırakmıştır. Bir an için tahmin yürütecek olursak, sözlü mesajlardan yazılı mesajlara geçişte öne sürüldüğü gibi, siyah beyaz imgelerin, yanılsamaya daha müsait renkli imgelere oranla, Marshall McLuhan'ın ünlü deyişiyle daha "serinkanlı" bir iletişim biçimi olduğunu, izleyicinin tarafsız kalmasını kolaylaştırdığını söyleyebiliriz. Aynı şekilde, basılı imgeler, tıpkı daha sonraki fotoğraflar gibi, tablolardan daha çabuk üretilip taşınabiliyor, böylelikle güncel olaylara dair tasvirler, olay henüz belleklerde tazeyken izleyiciye ulaşabiliyordu. Sekizinci Bölüm'de bu konu incelenecektir.

Her iki devrim konusunda da akılda tutulması gereken diğer bir şey, sıradan insanların erişebildikleri imgelerin sayısında önemli bir sıçrama yaratmış olmalarıdır. Aslına bakılırsa, Ortaçağ'da ne kadar az tasvirin dolaşımda olduğunu tasavvur etmek artık hayli güç. Bizim bugün müzelerden ya da çoğaltılmış baskılardan tanıdığımız tezhipli elyazmaları genellikle kişilerin özel mülkiyetinde bulunuyordu; halkın görebileceği tasvirler ise kiliselerdeki sunak panoları ve fresklerden ibaretti. Bu iki büyük değişiklik ne gibi kültürel sonuçlar doğurdu?

Matbaanın getirdikleri, çoğunlukla metinlerin standartlaşması ve kalıcı biçimde sabitlenmesi bağlamında ele alınmıştır, basılı imgeler için de aynı şeyler söylenebilir. New York'ta bir gravür küratörü olan William M. Ivins Jr. (1881-1961), 16. yüzyıl baskılarının "noktası noktasına tekrarlanabilecek resimsel ifadeler" olmaları açısından taşıdıkları önemi ortaya koymuştu. Ivins, örneğin bir eserin değişik elyazması kopyalarında bir bitkinin bir örnek tasvirlerini yapmak imkânsız olduğu için, eski Yunanlıların botanik risalelerini resimlemekten vazgeçmiş olduklarını öne sürmüştü. Öte yandan, 15. yüzyıl sonlarından itibaren şifalı bitkiler ile ilgili eserler tahta baskılar sayesinde resimlendirilmeye başlamıştı. 1472'de basılmaya başlanan haritalar, matbaa ile özdeşleştirilen tekrarlanabilirlik niteliğinin, bilgiyi imgeler aracılığıyla aktarmayı nasıl kolaylaştırdığına örnek oluşturur.[16]

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

değil. Bu yüzden, bazı tasvirler diğerlerine oranla daha güvenilir deliller sunuyor. Örneğin, doğrudan yaşamdan kaynaklanan ve "büyük üslup"un (Sekizinci Bölüm'de ele alınacak) kısıtlamalarından kurtulmuş olan çizimler (resim 1 ve 2), sanatçının atölyesinde sonradan yapılan tablolara oranla daha güvenilir kanıtlardır. Eugene Delacroix'yı (1798-1863) ele alacak olursak, sanatçının *Oturan İki Kadın* çizimi ile daha teatral görünen ve orijinal taslağın aksine başka tasvirlere göndermelerde bulunan *Cezayirli Kadınlar* (1834) adlı tablosu arasında yapılacak bir karşılaştırma, bu noktaya ışık tutacaktır.

İmgelerin geçmişe dair güvenilir kanıtlar sunması, ne dereceye kadar ve hangi yollarla mümkün olabilir? Böyle bir soruya tek bir yanıt bulmaya çalışmak hiç de akıllıca olmaz. 16. yüzyıldan kalma bir Meryem Ana ikonası da, 20. yüzyıla ait bir Stalin posteri de tarihçilere Rus kültürü hakkında bir şeyler söyler, ancak aralarında çok ilginç bazı benzerlikler bulunsa da, bu iki tasvirin bize söyledikleri ve söylemedikleri arasında muazzam farklar olduğu da çok açıktır. Tarihin değişik dönemlerinde imgelerin, sanatçıların, imgelerin kullanımlarının ve imgelere yönelik tavırların çeşitliliğini göz ardı etmek, yine kendi aleyhimize olur.

İmge Çeşitliliği

Bu makalede "sanat"tan ziyade "imgeler" üzerinde duruluyor. Bu terim, Batı'da ancak Rönesans sırasında ve özellikle imgelerin estetik işlevinin, en azından seçkin çevrelerde, bu nesnelerin diğer kullanımlarının üzerine çıkmaya başladığı 18. yüzyıldan itibaren kullanılmaya başlandı. Estetik niteliği ne olursa olsun, herhangi bir imge tarihsel kanıt olarak kullanılabilir. Haritalar, bezemeli tabaklar, adak imgeleri (resim 16), taş bebekler ve erken dönem Çin imparatorlarının mezarlarına gömülen pişmiş toprak askerler; hepsinin de tarih araştırmacılarına söyleyecek bir şeyi var.

Durumu biraz daha karmaşık bir hale getirecek olursak, belli yerlerde ve dönemlerde görülen imge türlerindeki değişimleri, özellikle de imge üretiminde meydana gelen iki büyük devrimi göz önünde bulundurmak gerekiyor. Bu devrimler, 15. ve 16. yüzyıllardaki basılı tasvirlerin yükselişi (tahta baskı, gravür, asit indirme gibi) ile 19. ve 20. yüzyıllardaki fotografik imgenin (sinema ve televizyon da dahil) yükselişe geçişidir. Bu iki

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

devrimin getirdiklerini ayrıntılarıyla, hakkını vererek anlatmak için kocaman bir kitap gerekir, fakat birkaç genel gözlem yine de faydalı olabilir.

Örneğin, imgelerin görünüşü değişime uğramıştır. Tahta baskının ilk aşamalarında, fotoğrafta da olduğu gibi, siyah beyaz imgeler yerini renklilere bırakmıştır. Bir an için tahmin yürütecek olursak, sözlü mesajlardan yazılı mesajlara geçişte öne sürüldüğü gibi, siyah beyaz imgelerin, yanılsamaya daha müsait renkli imgelere oranla, Marshall McLuhan'ın ünlü deyişiyle daha "serinkanlı" bir iletişim biçimi olduğunu, izleyicinin tarafsız kalmasını kolaylaştırdığını söyleyebiliriz. Aynı şekilde, basılı imgeler, tıpkı daha sonraki fotoğraflar gibi, tablolardan daha çabuk üretilip taşınabiliyor, böylelikle güncel olaylara dair tasvirler, olay henüz belleklerde tazeyken izleyiciye ulaşabiliyordu. Sekizinci Bölüm'de bu konu incelenecektir.

Her iki devrim konusunda da akılda tutulması gereken diğer bir şey, sıradan insanların erişebildikleri imgelerin sayısında önemli bir sıçrama yaratmış olmalarıdır. Aslına bakılırsa, Ortaçağ'da ne kadar az tasvirin dolaşımda olduğunu tasavvur etmek artık hayli güç. Bizim bugün müzelerden ya da çoğaltılmış baskılardan tanıdığımız tezhipli elyazmaları genellikle kişilerin özel mülkiyetinde bulunuyordu; halkın görebileceği tasvirler ise kiliselerdeki sunak panoları ve fresklerden ibaretti. Bu iki büyük değişiklik ne gibi kültürel sonuçlar doğurdu?

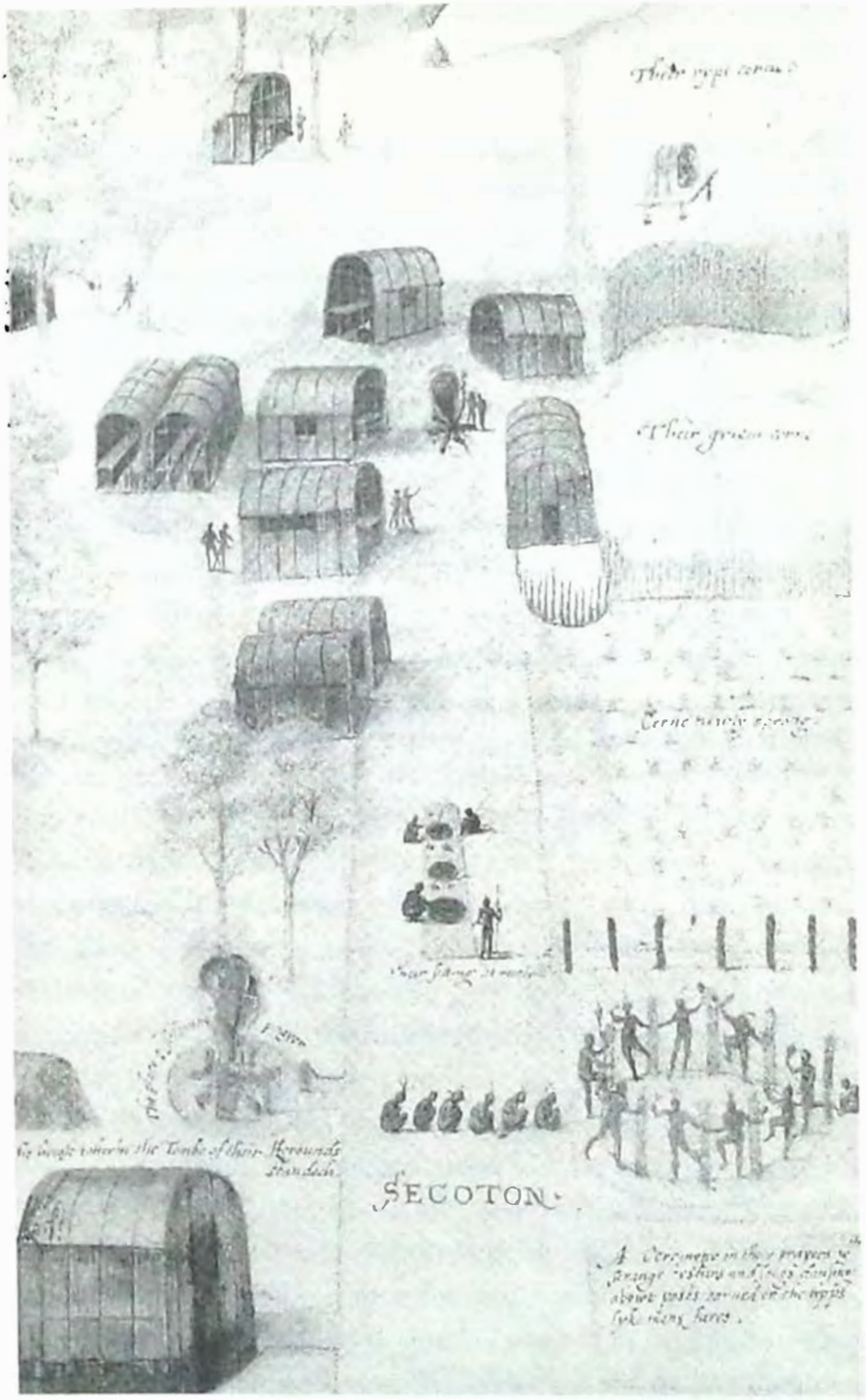
Matbaanın getirdikleri, çoğunlukla metinlerin standartlaşması ve kalıcı biçimde sabitlenmesi bağlamında ele alınmıştır, basılı imgeler için de aynı şeyler söylenebilir. New York'ta bir gravür küratörü olan William M. Ivins Jr. (1881-1961), 16. yüzyıl baskılarının "noktası noktasına tekrarlanabilecek resimsel ifadeler" olmaları açısından taşıdıkları önemi ortaya koymuştu. Ivins, örneğin bir eserin değişik elyazması kopyalarında bir bitkinin bir örnek tasvirlerini yapmak imkânsız olduğu için, eski Yunanlıların botanik risalelerini resimlemekten vazgeçmiş olduklarını öne sürmüştü. Öte yandan, 15. yüzyıl sonlarından itibaren şifalı bitkiler ile ilgili eserler tahta baskılar sayesinde resimlendirilmeye başlamıştı. 1472'de basılmaya başlanan haritalar, matbaa ile özdeşleştirilen tekrarlanabilirlik niteliğinin, bilgiyi imgeler aracılığıyla aktarmayı nasıl kolaylaştırdığına örnek oluşturur.[16]

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Alman Marksist eleştirmen Walter Benjamin'in (1892-1940) 1930'larda yazdığı ünlü makalede belirttiği gibi, fotoğraf çağında sanat eseri karakter değiştirmiştir. Makine "tek bir özgün varlığın yerine kopyaların çokluğunu getirmiş" ve imgenin "kült değerinden" "sergileme değeri"ne doğru bir kayma gerçekleştirmiştir. "Mekânik çoğaltım çağında solmakta olan şey sanat eserinin havasıdır." Bu sava yönelik kuşkular olabilir ve olmuştur da. Bir tahta baskının sahibi onu birçok kopyadan biri gibi değil, tek bir tasvir olarak değerlendirebilir. Örneğin 17. yüzyıl Hollanda ev ve han tablolarında, tahta baskıların ve gravürlerin de tıpkı tablolar gibi duvarlarda sergilendiğini gösteren görsel kanıtlar mevcut. Daha yakın dönemlerde, fotoğraf çağında, Michael Camille'in öne sürmüş olduğu gibi, bir tasvirin röprodüksiyonu aslında onun havasını artırabilir –tıpkı tekrar tekrar çıkarılan fotoğrafların bir sinema yıldızının cazibesinden bir şey eksiltmeyip bu cazibeyi artırması gibi. Eğer biz tekil tasvirleri atalarımız kadar ciddiye almıyorsak, ki bu hâlâ kanıtlanması gereken bir noktadır, bunun nedeni röprodüksiyon değil, yaşadığımız dünyanın giderek imgeye doymuş olması olabilir.[17]

What is History? (Tarih Nedir?) adlı ünlü ders kitabının yazarı okurlarına, "Gerçekleri incelemeden önce, tarihçiyi inceleyin," diyordu.[18] Aynı şekilde, imgelerin tanıklığından yararlanmayı planlayan birine, bu imgeleri yapanların muhtelif amaçlarını araştırmakla işe başlaması önerilebilir. Örneğin, öncelikle kayıt anlamında yapılmış olan, mesela eski Roma'nın kalıntılarını ya da egzotik kültürlerin dış görünüşlerini ya da göreneklerini belgeleyen eserlere görece daha fazla güvenilebilir. Örneğin, Elizabeth dönemi sanatçılarından John White'ın (ünlenişi 1584-93) Virginia'daki Kızılderilileri betimleyen çizimleri (resim 3) yerinde yapılmıştı; Kaptan Cook'a ve diğer kâşiflere, sadece bulunanları kayıt altına almak amacıyla eşlik eden teknik ressamların Hawaii ve Tahiti yerlilerini betimleyen çizimleri de öyle. İmparator V. Charles'ın Tunus seferinden başlayıp Amerikan'ın Vietnam'a müdahalesine kadar (eğer daha sonra sürmediyse) aktif olarak muharebeleri ve sefere çıkan askerlerin yaşamını betimlemek üzere cepheye gönderilen "savaş sanatçıları" (Sekizinci Bölüm), özellikle ayrıntılar konusunda, genellikle sadece kendi ülkelerinde çalışan meslektaşlarına oranla

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



3 John White, Virginia'da Secoton Köyü, eskiz, yak. 1585-7. British Museum, Londra.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

daha güvenilir tanıklardır. Bu paragrafta sıralanan türden eserleri "belgesel sanat" olarak niteleyebiliriz.

Her şeye rağmen, bu sanatçı-muhabirlerin "masum birer göz", yani türlü beklentilerden ve önyargılardan bütünüyle arınmış tarafsız bir bakışa sahip olduklarını söylemek akıllıca olmaz. Söz konusu çizimler ve tablolar, hem somut hem de soyut anlamıyla, bir "bakış açısının" kaydıdır. Örneğin White'ı ele alacak olursak, onun Virginia'nın kolonileştirilmesi sürecinde bizzat yer aldığını ve çıplaklık, insan kurban etme gibi sahneleri ve oraya yerleşmeye niyeti olan kişileri şoke edebilecek herhangi bir şeyi yansıtmayarak, bu yer hakkında olumlu bir izlenim uyandırmaya çalışmış olabileceğini akılda tutmamız gerekir. Bu tür belgeleri kullanan tarihçiler, propaganda olasılığını (Dördüncü Bölüm) ya da "Öteki"ne dair klişeleşmiş görüşleri (Yedinci Bölüm) görmezden gelmeyi veya belli bir kültürde ya da savaş tablosu (Sekizinci Bölüm) gibi belli bir türde doğal sayılan görsel kalıpların önemini unutmayı göze alamazlar.

"Masum göz" konusundaki bu eleştiriyi destelemek için, imgelerin tarihsel tanıklıklarının nispeten daha açık ve dolaysız olduğu, en azından böyle göründüğü bazı örneklere, yani fotoğraflara ve portrelere bakmakta fayda var.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Birinci Bölüm

FOTOĞRAFLAR VE PORTRELER

Fotoğraflar yalan söylemez, ama yalancılar fotoğraf çekebilir.

Lewis Hine

İtalya'nın tarihini iyice anlamak istiyorsanız, portrelere dikkatle bakmalısınız... İnsanların yüzlerinde kendi dönemlerine dair okunacak bir şey her zaman bulunur, eğer okuyabilirseniz.

Giovanni Morelli

Gerçekçiliğin, daha doğrusu bir imgeyi gerçek yerine koymanın cazibesi, fotoğraflar ve portreler söz konusu olduğunda özellikle kışkırtıcıdır. Bu yüzden, şimdi bu tür imgeleri ayrıntılı olarak inceleyeceğiz.

Fotoğraf Gerçekçiliği

Fotoğraf tarihinin ilk günlerinden itibaren, bu yeni medyanın tarihin yardımcısı olduğu öne sürülmüştür. Örneğin, 1888'de yapılan bir konferansta George Francis, fotoğrafların sistemli bir şekilde toplanmasının "topraklarımızı, binalarımızı ve yaşam tarzlarımızı" resmetmenin en iyi yöntemi olduğunu ısrarla ileri sürmüştü. Tarihçilerin sorunu ise bu resimlere güvenilip güvenilemeyeceği ve bu güvenin derecesidir. "Kamera yalan söylemez" cümlesi sık sık dile getirilmiştir. Pek çoğumuzun, ailelerimizi ve gittiğimiz tatilleri ölümsüzleştirdiği "şip-şak fotoğrafçılık kültürü" hâlâ tablolar ile bu fotoğrafları aynı düzeyde algılamak ve tarihçiler ile sanatçılardan da aynı gerçekçi yansımaları beklemek arzusunu barındırıyor.

Gerçekten de, fotoğrafçılıkla birlikte tarihsel bilgileri algılayışımızın değişime uğradığı doğru olabilir. Fransız yazar Paul Valéry'nin (1871-1945) öne sürdüğü gibi, tarihsel doğruluk ölçütlerimiz, "Anlatıldığına göre şöyle şöyle gerçekleşmiş bir olayın fotoğrafı çekilebilir miydi?" sorusunu da artık içine almış durumdadır. Gazeteler çok uzun zamandır fotoğrafları gerçekliğin kanıtı olarak kullanıyorlar. Televizyondaki görüntüler gibi, bu fotoğ-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

raflar da eleştirmen Roland Barthes'ın (1915-1980) "gerçeklik etkisi" olarak adlandırdığı olguya kuvvetli bir katkıda bulunmaktadır. Örneğin, şehirlerin eski fotoğrafları söz konusu olduğunda, özellikle de bunlar bir duvarı kaplayacak kadar büyütüldüklerinde, izleyici fotoğrafın içine girip sokakta yürüyormuş hissine pekâlâ kapılabilir.[1]

Valéry'nin öne sürdüğü sorunun önümüze koyduğu problem, burada öznel anlatım ile "nesnel" veya "belgesel" fotoğrafçılık arasında bir karşıtlığın ima ediliyor olmasıdır. Bu görüş geniş kabul görmektedir ya da en azından görmekteydi. İlk fotoğrafçıların ileri sürdükleri nesnellik düşüncesi, ışık ile temas ettiğinde nesnelerin kendilerinin fotoğraf klişesinde iz bıraktığı, bu yüzden de ortaya çıkan görüntünün insan elinden değil de "doğanın kaleminden" çıkma bir iş olduğu savı ile desteklenmişti. "Belgesel fotoğrafçılık" terimi ise 1930'larda Amerika'da ("belgesel film" teriminden kısa bir süre sonra) sıradan insanların, özellikle de yoksulların günlük yaşamlarından sahneler için kullanılmaya başlanmıştı. Jacob Riis (1849-1914) ve Dorothea Lange (1895-1965) ile Columbia Üniversitesi'nde sosyoloji eğitimi alan ve çalışmalarını "Toplumsal Fotoğrafçılık" olarak adlandıran Lewis Hine (1874-1940) gibi sanatçıların objektiflerinden yansıyanlar, bu fotoğrafçılığa örnektir.[2]

Ancak, bu "belgeler"in (örneğin, resim 64) bağlamlarına yerleştirilmesi gerekir. Fotoğraf söz konusu olduğunda ise bunu yapmak her zaman kolay değildir, zira çoğu kez poz verenlerin ve fotoğrafı çekenlerin kim oldukları belli değildir ve aslında –en azından bazı durumlarda– bir serinin parçası olan fotoğraf, ilk kez sergilenmiş olduğu albümden veya projeden ayrılarak arşivdeki ya da müzedeki yerini çoktan bulmuştur bile. Ancak Riis, Lange ve Hine'nin çalışmaları gibi ünlü örneklerde, fotoğrafların toplumsal ve siyasal bağlamı hakkında bir şeyler söylemek mümkündür. Bu fotoğraflar toplumsal reform kampanyaları için yapılan tanıtım çalışmalarının ve Charity Organisation Society [Yardım Dernekleri Birliği], National Child Labour Commitee [Ulusal Çocuk Emeği Komitesi] ve California State Emergency Relief Administration [Kaliforniya Acil Yardım İdaresi] gibi kurumların hizmetine sunulmuştur. Bu yüzden de bunlar, örneğin çocuk işçi istihdamı, iş kazaları ve kenar mahallelerde yaşam üzerinde yoğunlaş-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

maktadır. (Fotoğraflar İngiltere'de kenar mahallelerin yeniden imarına yönelik kampanyalarda da benzer katkılarda bulunmuştur.) Bu imgeler genelde izleyicilerin acıma duygularına hitap edecek şekilde tasarlanmıştır.

Her halükârda, ilk fotoğrafların konu seçimleri ve hatta pozları çoğunlukla tabloları, tahta baskıları ve gravürleri örnek alırken, daha yakın tarihli fotoğraflar eski fotoğrafları referans almakta ya da bunlara göndermelerde bulunmaktadır. Fotoğrafın dokusu da mesaj içerir. Sarah Graham-Brown örneğini ele alacak olursak, "yumuşak kahverengi tonlarında bir baskı 'mazide kalanlar' ile ilgili huzurlu bir hava yaratırken, siyah beyaz bir resim 'katı gerçek hissi verebilir'."[3]

Sinema tarihçisi Siegfried Kracauer (1889-1966) bir keresinde, tarihçilerin de tıpkı fotoğrafçılar gibi, gerçek dünyanın hangi yönünü ortaya koyacaklarını seçtiklerini göstermek için, nesnel tarihin simgesi olan Leopold von Ranke (1795-1886) ile az çok çağdaşı olan Louis Daguerre'i karşılaştırmıştı. "Bütün büyük fotoğrafçılar motifi, açıyı, lensi, filtreyi, emülsiyonu [duyarkat] ve dokuyu kendi sağduyularına göre seçmekte serbest davranmışlardır. Ranke farklı mı davranıyordu?" Fotoğrafçı Roy Stryker da 1940'ta bu önemli noktaya parmak basmıştı. Şöyle yazıyordu Stryker: "Fotoğrafçı bir konuyu seçtiği anda, bir tarihçinin dile getirdiği önyargıya denk bir önyargının temeli üzerinde çalışıyor olur."[4]

Kimi zaman fotoğrafçıların, sadece seçim yapmanın ötesine geçtiği de olmuştur. 1880'lerden önce, sehpalı fotoğraf makinelerinin ve yirmi saniyelik pozların çağında, fotoğrafçılar ister stüdyoda ister açık havada çalışıyor olsunlar, insanlara nerede durmaları ve nasıl davranmaları gerektiğini söyleyerek sahneler düzenlerlerdi (bugünün grup fotoğraflarında olduğu gibi). Bazen de toplumsal yaşamdan sahneleri, gündelik yaşam tablolarının [janr], özellikle de meyhaneleri, köylüleri, pazarları konu alan Hollanda resimlerinin aşina kalıplarına göre kurarlardı (Altıncı Bölüm). İngiliz toplum tarihçilerinin fotoğrafı 1960'larda keşfettiği hatırlanacak olursa, Raphael Samuel biraz da esefle "Viktorya dönemi fotoğraflarının yapaylığı konusundaki cehaletimize" dikkat çekmiş ve "böylesine beğenerek çoğalttığımız ve kılı kırk yararak açıklamalar getirdiğimiz (inandığımız şekliyle) fotoğrafların çoğunun, biçim açısından belgesel nitelikler taşısalar da, kö-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

ken ve niyet açısından resim özelliğinde ve yapay olduğunu" belirtmiştir. Örneğin, O.G. Rejlander meşhur titreyen sokak çocuğu fotoğrafını çekerken "poz vermesi için eline beş şilin tutuşturduğu Wolverhampton'lı bir çocuğu paçavralara büründürerek yüzünü çamura bulamıştı".[5]

Bazı fotoğrafçılar nesneleri ve insanları düzenlemek için diğerlerine oranla daha fazla müdahale etmiştir. Örneğin, *Fortune* ve *Life* dergileri için çalışan Margaret Bourke-White (1904-1971), 1930'larda ABD'deki kırsal yoksulluk konusunda çektiği resimlerde, Dorothea Lange'a göre daha müdahaleci davranmıştı. Aynı şekilde, Amerikan İç Savaşı (resim 5) fotoğraflarında görülen bazı "cesetler" de kuşkusuz makinenin önünde rica üzerine poz veren sapasağlam askerlerdi. İspanyol İç Savaşı'nın en ünlü fotoğraflarından birinin, Robert Capa'nın ilk kez 1936'da bir Fransız dergisinde yayımlanan *Bir Askerin Ölümü* adlı fotoğrafının özgünlüğü de benzer gerekçeler ile tartışılmıştır. Bunun gibi nedenlerden dolayı "Fotoğraf asla tarihin kanıtı değildir, kendisi tarihtir" fikri öne sürülmüştür.[6]

Bu, kuşkusuz fazlasıyla olumsuz bir yargıdır: Diğer kanıt türleri gibi fotoğraf da hem kanıttır, hem tarihtir. Örneğin, geçmişin maddi kültürünün kanıtı olarak özellikle kıymetlidir (Beşinci Bölüm). Edward dönemi fotoğrafları söz konusu olduğunda, röprodüksiyonlardan oluşan bir kitabın tarihsel giriş bölümünde belirtildiği gibi, "zenginlerin nasıl giyindiğini, duruş ve tavırlarını, Edward dönemi kadın kıyafetlerinin kısıtlayıcılığını ve servetin, statünün ve malvarlığının açıkça vitrine çıkarılması gerektiğine inanan bir kültürün incelikli materyalizmini görebiliriz". 1920'lerde beliren "açık sözlü makine"* terimi, makineyi tutan birinin gerekmesine ve bazı fotoğrafçıların diğerlerinden daha 'açık sözlü' olmasına rağmen, önemli bir noktaya işaret ediyor.

Kaynaklara eleştirel yaklaşmak şart. Sanat eleştirmeni John Ruskin'in (1819-1900) çok iyi gözlemlemiş olduğu gibi, fotoğrafların sunduğu kanıtlar "eğer bunları çapraz incelemeye tabi tutabiliyorsanız çok işe yarar".

* Dönemın poz vermeye ve kusurları gizlemeye yönelik fotoğrafçılık anlayışına karşı ortaya çıkan ve kişilerin resimlerini haberleri olmadan çekmeyi savunan anlayış için "candid camera" deyimi kullanılmış. Biz bunu "açıksözlü makine" olarak karşıladık –ed.n.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



4 Robert Capa, *Bir Askerin Ölümü*, 1936, fotoğraf.



5 Timothy O'Sullivan (negatif) ve Alexander Gardner (pozitif), *Ölüm Hasadı, Gettysburg, Temmuz, 1863*, Gardner'ın *Photographic Sketch Book of the War* adlı kitabı, iki cilt, 36. resim (Washington, DC, 1865-6).

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Bu tip çapraz-incelemenin en muhteşem örneklerinden biri, havadan çekilen fotoğrafların (aslında Birinci ve İkinci Dünya Savaşlarında keşif yöntemi olarak geliştirilmişti), Ortaçağ tarımı ve manastır tarihçileri başta gelmek üzere, tarihçiler tarafından kullanılmasıdır. "Fotoğrafın verilerini plan ile birleştiren" ve toprak yüzeyinde bulunan, ancak yerdeki insanların göremedikleri farklılıkları kaydeden hava fotoğrafçılığı, değişik ailelerin işlediği arazi şeritlerini, terk edilmiş köylerin yerlerini ve manastırların planlarını ortaya çıkarmış bulunuyor. Böylece geçmişin keşfini mümkün kılıyor.[7]

Portre: Ayna mı yoksa Simgesel Biçim mi?

Fotoğraf konusuna gelince pek çoğumuz, bir portrenin belirli bir kişinin belirli bir andaki görünüşünü, bir vesikalık fotoğraf veya aynadaki yansıma gibi kusursuz biçimde yansıttığına inanmaya yatkınız. Pek çok nedenle, bu eğilime karşı konması gerekir. Öncelikle, portre tabloları da, tıpkı diğer resim türleri gibi, ancak zaman içinde yavaş yavaş değişime uğrayan bir kalıplar sistemine göre oluşturulan bir sanat türüdür. Poz verenlerin duruşları ve mimikleri ile çevrelerinde bulunan aksesuarlar belli bir kalıp içinde ve çoğu kez muhtelif anlamlarla yüklüdürler. Bu anlamda, portre simgesel bir biçimdir.[8]



6 Thomas Gainsborough,
Mrs. Philip Thicknesse, née Anne Ford,
1760, tuval üzerine yağlıboya.
Cincinatti Art Museum.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Joshua Reynolds, *Lord Heathfield, Cebelitarık Valisi*, 1787, tuval üzerine yağlıboya. National Gallery, Londra.



7

İkinci olarak, bu türün kalıplarında, poz vereni belli bir şekilde, çoğu kez de olumlu bir şekilde, yansıtmak gibi bir amacı vardır –gerçi Goya'nın *IV. Charles ve Ailesi* adlı tablosunda poz verenleri alaya aldığı olasılığını da unutmamak gerek. Bir turnuvada tek gözünü kaybeden 15. yüzyıl Urbino Dükü Federico da Montefeltre hep profilden resmedilmiştir. İmparator V. Charles'ın çıkık çenesi, gelecek nesillere ancak yabancı elçilerin dalkavukluk tasası gütmeyen raporları sayesinde ulaşmıştır, zira ressamlar (Tiziano da dahil olmak üzere) bu kusuru örtmüşlerdi. Poz verenler genellikle resim yapılırken en güzel kıyafetlerini giyerler, bu yüzden tarihçiler portrelere günlük giyimin kanıtları gibi yaklaşırlarsa yanılmış olurlar.

Özellikle 1900'den önce yapılmış portrelerde poz verenler muhtemelen en iyi tavırlarını takınıyorlardı. En iyi tavır deyince, sıradan durumlarda olduğundan çok daha zarif bir beden dili kullanmaktan ya da böyle bir beden dili kullanıyormuş gibi resmedilmek istemekten söz ediyorum.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

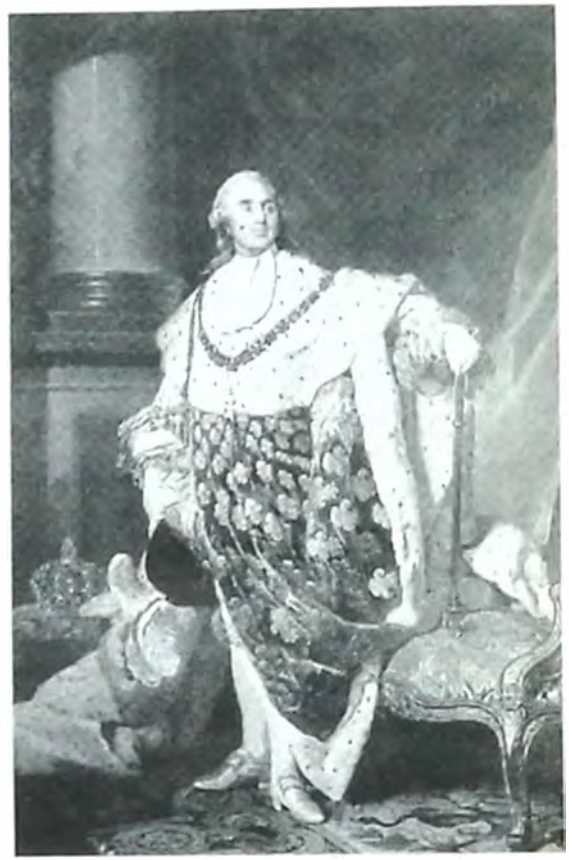
Dolayısıyla bir portre, "açık sözlü" makinenin her şeyi olduğu gibi çektiği fotoğrafın yağlıboya dengi olmaktan ziyade, sosyolog Erving Goffman'ın deyişiyle "ben'in sunumu"nun bir kaydıdır ve bu süreçte sanatçı ile poz veren danışıklı dövüş içindedirler. Şahsi tasvirlerin kalıpları, pozu verene ve daha çok da döneme bağlı olarak, daha resmî veya daha gayri resmî olabiliyordu. Örneğin, 18. yüzyılın sonlarına doğru İngiltere'de "stilize edilmiş gayri resmilik" olarak tanımlanabilecek bir zaman gelmişti, ki Sir Brooke Boothby'i ormanda eline bir kitap almış uzanırken resmeden tablo buna örnek gösterilebilir (resim 51). Ancak, bu teklifsizliğin de kendine göre sınırları vardı; Thomas Gainsborough'nun Bayan Thicknesse'i, eteklerinin altında bacak bacak üzerine atmış haliyle resmettiği portreye çağdaşlarının verdiği şaşkınlık tepkisi, bu sınırları ortaya koyuyordu (resim 6). Bir hanımefendi şöyle söylemişti: "Sevdiğim birinin bu şekilde gözler önüne serilmesini görmekten büyük üzüntü duyardım". Buna karşılık, 20. yüzyıl sonlarına doğru Prenses Diana'nın Bryan Organ tarafından yapılan ünlü portresinde aynı duruşu takınması normal karşılanabiliyordu.

Poz verenler ile birlikte resmedilen aksesuarlar da genellikle poz verenin kendini algılayışını pekiştiriyordu. Aksesuarlar, sözcüğün teatral anlamında, "sahne donatımı" olarak düşünülebilir. Klasik sütunlar eski Roma'nın ihtişamını temsil ederken, tahtı andıran koltuklar modele kral havası verir. Belli sembolik objeler belirli toplumsal rollere göndermede bulunur. Joshua Reynolds'ın hayali bir tablo olan portresinde, poz verenin elinde tuttuğu kocaman anahtar onun Cebelitarık Valisi olduğunu göstermek için orada bulunmaktadır (resim 7). Canlı aksesuarların da kullanıldığı olur. Örneğin, İtalyan Rönesans sanatına ait bir erkek portresinde yer alan köpek, avlanma ve böylelikle aristokrat erkeklik kavramı ile bağdaştırılırken, bir kadının ya da evli bir çiftin portresinde yer alan küçük bir köpek büyük olasılıkla sadakati temsil edecektir (yani köpek insan karşısında neyse, kadın da kocası için öyledir).[9]

Bu kalıpların bazıları korundu ve 19. yüzyıl ortalarından itibaren stüdyolarda çekilen portre fotoğrafları döneminde demokratikleşti. Toplumsal sınıflar arasındaki farkları örten fotoğrafçılar, müşterilerine "gerçeğe karşı geçici bağışıklık" diye tabir edilen şeyi sunuyorlardı.[10] Portreler,

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Joseph-Siffréde Duplessıs, *XVI. Louis Taç Giyme Töreni Kıyafeti ile*, yak. 1770'ler, tuval üzerine yağlıboya. Musée Carnavalet, Paris.



8

ister fotoğraf olsun ister tablo, toplumun gerçeğini değil hayallerini, sıradan hayatlardan ziyade özel gösterileri kaydederler. İşte bu yüzden de değişen umutların, değerlerin ya da zihniyetlerin tarihi ile ilgilenenler için paha biçilmez birer kanıt sunarlar.

Geniş bir zaman sürecine yayılan bir dizi portreyi incelemenin ve böylece, mesela krallar gibi, aynı tip kişilerin temsil ediliş biçimlerindeki değişimleri gözlemenin mümkün olduğu durumlarda, bu kanıtlar özellikle aydınlatıcı oluyor. Örneğin II. Richard'ın Westminster'daki büyük portresi, boyut açısından oldukça sıra dışı olmasına rağmen, tahta oturmuş, bir elinde asa diğerinde ise küre tutan, kafasında tacıyla önden resmedilmiş kral imgesi, Ortaçağ sikkelerinde ve mühürlerinde sıradan bir görüntüydü. Bugün ne kadar katı görünüyor olursa olsun, XIV. Louis'nin Hyacinthe Rigaud (1659-1743) tarafından yapılan taç giyme töreni kıyafetleri

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



François Girard,
Louis Hersent'ın resmi
Louis Philippe portresinden
akuatinta (orijinali 1831'de sergilenmiş, 1848'de imha edilmiştir),
Bibliothéque Nationale de France,
Paris.

9

içindeki portresi, tacı kralın başı yerine mindere yerleştirerek ve Louis'yi sanki bastonmuşçasına asasına abanırken göstererek, gayri resmilik yolunda bilinçli bir adım teşkil eder. Zamanı geldiğinde Rigaud portresi örnek alınır oldu. Yenilik olarak yapılan şey gelenek haline dönmüş bulunuyordu. Böylece, XV. Louis, XVI. Louis ve X. Charles'ı asalarına aynı şekilde dayanırken resmeden bir dizi Fransız resmî portresi, Rigaud'nun XIV. Louis tasvirini akla getiriyordu; bunun amacı belki de hanedanın devamlılığını vurgulamak veya daha sonra gelen hükümdarların "Büyük" Louis'nin meşru halefleri olduğunu ima etmekti.

Öte yandan, 1830 devrimi ve mutlak monarşinin yerini anayasal monarşinin alması ile birlikte, kralın hâlâ bir kürsü üzerinde durmasına ve geleneksel taht ile zengin perdelerin muhafaza edilmesine rağmen, ye-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



Fyodor Şurpin'ın Stalin portresi, *Anavatanın Sabahı*, 1946-8, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova.

ni hükümdar Louis Philippe, taç giyme töreni kıyafetleri yerine Ulusal Muhafız üniforması içinde ve izleyicinin göz hizasına alışılandan daha yakın gelecek biçimde resmedilmiştir." Sanatçıların, portresi yapılanların ve izleyicilerin bir bölümünün dizide yer alan daha eski portrelerden haberdar oldukları gerçeği, geleneksel modelden küçük sapmaların bile önemini artırıyor.

20. yüzyılda, Hitler'i bir Ortaçağ şövalyesi olarak yansıtan portre (resim 31) gibi bilinçli tarih hatalarını bir kenara bırakırsak, resmî portreler değişime uğramıştır. Örneğin, Fyodor Şurpin'in yaptığı Stalin portresi, *Anavatanın Sabahı* (1946-8), diktatörü arka planda görünen traktörler ve elektrik

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

direklerinin yanı sıra şafak ile simgelenen modernlik ile bağdaştırmaktadır (resim 10). Öte yandan "resmî portre" türü, imzalı resmî fotoğraf ve perdede hareket eden görüntüler çağında geçmiş ile giderek daha fazla bağdaştırılmaya başladı ve değişime uydu.

Yansımaların Yansımaları

Resimler çoğu kez pencerelere ve aynalara benzetilmiş, imgelerin hep göze görünen dünyayı ya da toplumun yaşamını "yansıttığı" söylenegelmiştir. Bunları fotoğrafa benzetenler de çıkmış olabilir –ancak gördüğümüz üzere, fotoğraflar bile gerçeğin katıksız yansımaları değildir. O halde imgeler tarihsel kanıt olarak nasıl kullanılabilir? Bu kitapta ayrıntılı bir şekilde ele alınacak bu sorunun yanıtı üç ana başlıkta özetlenebilir.

1. Tarihçiler için iyi haber şudur; sanat, en azından eski Mısır'daki avlanma örneğinde (Giriş) olduğu gibi, bazı yerler ve dönemler söz konusu olduğunda, toplumsal gerçekliğin metinlerde geçmeyen yönleri hakkında kanıt sunabilir.
2. Kötü habere gelince; tasvir sanatı genellikle göründüğü kadar gerçekçi değildir ve toplumsal gerçeği yansıtmaktan çok saptırır, bu yüzden de ressamların veya fotoğrafçıların (hamilerini ve müşterilerini söylemeye gerek bile yok) muhtelif niyetlerini hesaba katmayan tarihçiler, ciddi anlamda yanlış yönlere sapabilirler.
3. Ancak iyi habere geri dönecek olursak, saptırma sürecinin kendisi, pek çok tarihçinin araştırmak isteyeceği zihniyetler, ideolojiler ve kimlikler gibi olgulara kanıt oluşturmaktadır. Maddi ya da sözel imge, ben ve ötekiler hakkındaki mecazi veya zihinsel "imaj"ın iyi bir göstergesidir.

Birinci nokta yeterince açıktır, ama ikinci ve üçüncü noktaları biraz daha ayrıntılandırmak gerekecek. Bir paradoks ortaya çıkıyor: Tarihçinin resme dönüşü öyle bir tartışma dönemine denk geldi ki, "gerçeklik" ile temsiller (edebi ya da görsel) arasındaki ilişkilere değgin varsayımlara meydan okunuyordu ve "gerçeklik" terimi artık tırnak içinde kullanılır olmuştu. Bu tartışmada meydan okuyanlar, "gerçekçileri" ya da "pozitivistleri" geriletip

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

oldukça önemli noktalara parmak bastılar. Örneğin, sanatsal kalıpların öneminin altını çizerek, "gerçekçilik" olarak bilinen sanat tarzının bile kendi retoriğine sahip olduğunu belirttiler. Fiziksel duruş noktasının yanı sıra sanatçının "zihinsel duruş noktası" denebilecek açıya değinerek, fotoğraflarda ve tablolarda "bakış açısı"nın hem kelime anlamıyla hem de mecazi anlamıyla önemine işaret ettiler.

O halde, bir yandan güvenilmez kaynaklar, çarpıtan aynalar sayılan imgeler, bir yandan da sağlam kanıtlar sunarlar, zayıflıklarını telafi ederler. Örneğin, bilinçli tavırlarla olduğu kadar söze dökülmeyen varsayımlar ile de ilgili olduğundan, zihniyetlerin tarihini araştıran bir tarihçi için imgeler hem vazgeçilmez, hem de aldatıcı bir kaynaktır. İmgeler aldatıcıdır, çünkü sanatın kendi kalıpları ve dış dünyaya tepki verdiği kadar kendi içinde de bir gelişim eğrisi vardır. Öte yandan, zihniyetlerin tarihi üzerinde çalışan biri için imgelerin tanıklığı gereklidir, çünkü metinlerde daha kolay atlanabilecek hususlarda, imgeler mecburen daha açıktır. İmgeler sözcüklere dökülmemiş olan şeylere tanıklık edebilir. Eski tasvirlerde gözlenebilecek çarpıtmalar, başlı başına geçmişteki bakış açılarının ya da "bakışların kanıtıdır" (Yedinci Bölüm). Örneğin, dünyanın merkezine Kudüs'ü koyan Hereford haritası gibi Ortaçağa ait dünya haritaları, o çağın dünya görüşü hakkında değerli kanıtlardır. Jacopo Babari'nin 16. yüzyıl başlarından kalma ünlü Venedik tahta baskısı bile, gerçekçi görünmesine rağmen, simgesel bir imge, "ıslah edilmiş coğrafya" olarak yorumlanabilir ve öyle de yorumlanmıştır.[12]

19. yüzyıl Avrupa harem tasvirleri (Ingres'ın yaptıkları gibi) bize İslam dünyasının ev yaşamına dair pek az şey sunmasına, belki de hiçbir şey sunmamasına rağmen, bu imgeleri yaratan, satın alan ya da onları sergilerde veya kitaplarda gören Avrupalıların fantezi dünyaları hakkında çok şey anlatır (Yedinci Bölüm).[13] İmgeler, sonraki dönemlerin, geçmiş bir dönemin kolektif sağduyusunu daha iyi anlamasını sağlayabilir. Örneğin, Avrupa'da 19. yüzyıl başlarında mağlup lider imgesi, başarısızlığın asaletini veya romantikliğini simgeliyordu; bu da o çağın kendine yakıştırdığı görüntülerden ya da daha doğrusu önde giden belli grupların kendilerine yakıştırdıkları tavırlardan biriydi.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Gruplar hakkında yaptığımız bu son yorumun akla getirdiği gibi, sanatı yalnızca "çağın ruhu"nun yani *Zeitgeist*'ın basit bir ifadesi olarak görmek insanı oldukça yanlış yönlere sürükleyebilir. Kültür tarihçileri çoğu kez belli imgeleri, özellikle de ünlü sanat yapıtlarını, üretilmiş oldukları dönemin temsilcisi olarak görme arzusu duymuşlardır. Arzulara her zaman karşı koymak gerekmez, ancak bu arzunun, tarih dönemlerinin bu şekilde tek bir resim ile temsil edilebilecek kadar yekpare olduğunu varsaymak gibi bir dezavantajı mevcuttur. Her dönemde kültürel farklar ve kültürel çatışmalar çıkacaktır.

Macar Marksist Arnold Hauser'in (1892-1978) ilk kez 1951'de yayımlanan *Sanatın Toplumsal Tarihi* adlı eserinde yaptığı gibi, bu çatışmalar üzerinde odaklanmak da elbette mümkündür. Hauser tablolara, örneğin aristokrasi ve burjuvazi ya da burjuvazi ve proletarya arasında olduğu gibi toplumsal çatışmaların sayısız yansıması ve ifadesi olarak yaklaşmıştır. Ernst Gombrich, Hauser'ın kitabı üzerine yazdığı eleştiride, bu yaklaşımın fazlasıyla indirgemeci olduğu kadar, fazlasıyla basit olduğunu da belirtmişti. Her şartta, bu yaklaşım belli imgelerin yorumlanmasında değilde, sanat üretimindeki genel eğilimlerin açıklanmasında daha işe yarar.[14]

İmgeler ile içinde üretilmiş oldukları kültür (ya da kültürler veya alt kültürler) arasındaki olası ilişkileri tartışmanın alternatif yöntemleri de bulunuyor. İmgelerin tanıklığı söz konusu olduğunda –pek çok konuda olduğu gibi– bu tanıkların en güvenilir olduğu anlar, bize farkında olmadan bir şey anlattıkları (bu durumda sanatçılar) durumlardır. Keith Thomas erken modern İngiliz toplumunda hayvanların yeri konusundaki ünlü savında şu yorumu yapar: "David Loggan'ın 17. yüzyıl sonlarında yaptığı Cambridge gravürlerinde her yer köpeklerle doludur... Toplamı 35'i bulur." Gravürcü ve zamanın izleyicileri için gayet sıradan olan bir şey kültür tarihçileri için bir ilgi konusu haline gelmiş bulunuyor.[15]

Morelli'nin Kulakları

Vereceğimiz son örnek, hem tarihçileri, hem de dedektifleri ilgilendiren bir nokta, küçük ayrıntılara dikkat gösterilmesinin önemidir. Sherlock Holmes bir seferinde, elindeki vakaları ufak ipuçlarına dikkat

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

ederek çözdüğünü söylemişti, tıpkı bir doktorun önemsiz görünen belirtilere dikkat ederek hastalığın tanısını koyduğu gibi (Holmes'un yaratıcısı Arthur Canon Doyle'ın da tıp öğrencisi olduğunu okurlara hatırlatırım). İtalyan tarihçi Carlo Ginzburg, Sherlock Holmes'un yaklaşımı ile Sigmund Freud'un *Günlük Yaşamın Psikopatolojisi* adlı kitabındaki yaklaşımını karşılaştırdığı ünlü makalesinde, ufak ipuçlarının peşine düşmeyi, mantığa içgüdüsel bir alternatif oluşturan bilgiye dayalı paradigma olarak tanımlar. Ginzburg'un Bologna Üniversitesi'ndeki meslektaşı Umberto Eco da *Gülün Adı* (1980) adlı romanında, rahip-dedektif Baskerville'li William'ı bir hayvanın ayak izlerini takip ettiği esnada sahneye sokarak bu makaleye gönderme yapmış gibi görünüyor. Hollandalı tarihçi Renier'in "izlerin" dili kavramı (Giriş) da benzer bir düşünceyi ifade ediyor.[16]

Ginzburg'un belirttiği gibi, İtalyan uzman Giovanni Morelli de (1816-1891) önemli ayrıntıları gözlemlerdi. Tıp eğitimi almış olan Morelli, hayvanların kemik kalıntılarından onları yeniden oluşturmaya çalışarak klasik *ex ungue leonem* (aslan pençesinden belli olur) deyişini hayata geçiren paleontologların çalışmalarından esinlenmiş gibi duruyor. Benzer bir şekilde, Morelli tartışmalı atıflar söz konusu olduğunda, belli bir tablonun yaratıcısını belirlemek için "deneysel" diye adlandırdığı bir yöntem geliştirmişti.

Morelli'nin "biçimlerin dilini" okumak olarak tanımladığı yöntem, her sanatçının bilerek ya da bilmeyerek kendine özgü bir şekilde betimlediği, ellerin ve kulakların biçimi gibi küçük ayrıntıları özenle incelemekti. Bu, Morelli'ye örneğin Botticelli veya Bellini tablolarında kulağın ya da elin "temel biçimi"ni (*Grundform*) belirleme imkânı veriyordu. Bu biçimler ressamın belirtileri olarak tanımlanabilir, ki Morelli bunları yazılı belgelerden daha güvenilir buluyordu. Conan Doyle muhtemelen Morelli'nin düşüncelerinden haberdardı, kültür tarihçisi Jacob Burckhardt ise bu yöntemi heyecan verici buluyordu.

Aby Warburg'un Botticelli'nin saçları ve kıvrımları betimleyişi üzerine yazdığı makalede Morelli'ye değinmemesine rağmen, bu makale Morelli'nin yönteminin kültür tarihine uyarlanışı olarak algılanabilir; bu bölümün başındaki alıntıdan da anlaşılabileceği üzere Morelli bu uyarlamadan

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

memnun olurdu. Ben de bu kitapta elimden geldiği kadarıyla bu modeli izlemeye çalışacağım.[17]

Siegfried Kracauer de, örneğin Alman filmleri üzerine yapılacak bir çalışmanın, Alman yaşam tarzı üzerine diğer kaynakların açıklayamadığı bazı şeyleri ortaya koyacağını iddia ederken aynı doğrultuda düşünüyordu. "İçerdiği sayısız hareket ve bir sürü geçişi kapsayan eylem ile gündelik yaşamın tüm boyutları sadece perdede göz önüne serilebilir... filmler küçük olayların, ıvır zıvırın dünyasını aydınlatır."[18]

İmgelerin ayrıntıların çözümlenmesi suretiyle yorumlanması "ikonografi" olarak bilinmektedir. İkonografik yöntemin başarıları ve içerdiği sorunlar İkinci Bölüm'de ele alınacaktır.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

İkinci Bölüm

İKONOGRAFİ VE İKONOLOJİ

Avustralyalı bir yerli Son Yemek temasını anlamayacak, bu onda sadece heyecan dolu bir yemek daveti düşüncesi uyandıracaktır.

Erwin Panofsky

Resimlerin "satır aralarını okumaya" ve onları tarihsel kanıt olarak kullanmaya girişmeden önce, içerdikleri anlamla işe başlamak akıllıca bir adım olur. Fakat imgelerin anlamları sözcükler ile ifade edilebilir mi? Okuyucu, önceki bölümde imgelerin bize bir şey "anlattığı"nın belirtildiğini fark etmiştir. Bir bakıma anlatırlar da, imgeler iletişim kurmak üzere tasarlanmıştır. Başka bir açıdan ise hiçbir şey anlatmazlar; umutsuzca suskundurlar. Michel Foucault'nun dediği gibi, "gördüklerimiz asla söylediklerimize oturmaz".

Resimler de, tıpkı diğer kanıt türleri gibi, en azından çoğunlukla, geleceğin tarihçileri düşünülerek yaratılmamıştır. Onları yapanların kendi kaygıları, kendi mesajları vardır. Bu mesajların yorumu "ikonografi" veya "ikonoloji" olarak adlandırılır; bu terimler kimi zaman eşanlamlı olarak kullanılmakla birlikte, kimi zaman da göreceğimiz gibi birbirinden ayrı tutulur.

İkonografi Düşüncesi

"İkonografi" ve "ikonoloji" sözcükleri sanat tarihi camiasındaki yerini 1920'lerde ve 1930'larda almıştı; daha doğrusunu söylemek gerekirse, yeniden kullanıma sokulmuştu –1593'te Cesare Ripa tarafından yayımlanan ünlü bir Rönesans resimleri kitapçığı *Iconologia* adını taşıyordu; "ikonografi" terimi ise 19. yüzyılın başlarında kullanıma girdi. 1930'lara gelindiğinde bu terimlerin kullanımı, resimlerin, konu bir kenara bırakılıp kompozisyon veya renk açısından ve ağırlıkla biçimsel olarak çözümlenmesine gösterilen tepki anlamına geliyordu. İkonografi uygulaması, aynı zamanda, bizim "şip-şak fotoğraf kültürümüz"de fotoğrafın gerçekçi sayılmasına yönelik bir eleştiriyi de akla getiriyor. Bu yolu izleyen sanat tarihçilerine verilecek en uygun adla "ikonograflar", sanat eserlerinin entelektüel

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

içeriklerini, içlerinde barındırdıkları felsefeyi veya teolojiyi vurgularlar. En ünlü ve en tartışmalı iddiaları, 15. ile 18. yüzyıllar arasında Hollanda'da yapılmış olan resimler ile ilgilidir. Örneğin, Jan van Eyck'ın ya da Pieter de Hooch'un (resim 39) ünlü gerçekçiliğinin göstermelik olduğunu ve arkasında, gündelik objelerin "saklı simgeselliği" aracılığıyla sunulan dinî veya ahlaki bir mesajın gizlendiğini öne sürmüşlerdir.[1]

İkonograflara göre resimlerin sadece bakılmak için yapılmadığı söylenebilir, bunların "okunması" gerekir. Günümüzde bu düşünce sıradan hale gelmiştir. Sinema çalışmaları üzerine yazılmış tanınmış bir giriş kitabı *Bir Filmi Okumak* (1977) adını taşımaktadır; eleştirmen Roland Barthes (1915-1980) bir keresinde şöyle söylemiştir: "Metinleri, resimleri, kentleri, yüzleri, hareketleri, manzaraları vs okuyorum". Aslında, imgeleri okuma düşüncesi oldukça eskilere uzanıyor. Bu düşünce, Hıristiyan geleneği dahilinde, kilise babaları ve en önemlisi ünlü Papa Gregorius Magnus (Üçüncü Bölüm) tarafından dile getirilmişti. Fransız sanatçı Nicholas Poussin (1594-1665), kutsal besin toplayan İsraillilere ilişkin resmi için "öyküyü ve resmi okuyun" diye yazmıştı. Aynı şekilde, Fransız sanat tarihçisi Emile Male (1862-1954) katedralleri "okumak" üzerine yazıyordu.

Warburg Ekolü

En ünlü ikonograf grubu, Hitler'in iktidarı ele geçirmesinden önceki yıllarda Hamburg'da bulunuyordu. Bu grubun içinde, hepsi de iyi birer klasik eğitim almış, edebiyat, tarih ve felsefeye büyük ilgi duyan akademisyenler olan Aby Warburg (1866-1920), Fritz Saxl (1890-1948), Erwin Panofsky (1892-1968) ve Edgar Wind (1900-1971) yer alıyordu. Hamburg çemberinin diğer bir üyesi de, grubun sembolik biçimlere duyduğu ilgiyi paylaşan düşünür Ernst Cassirer (1874-1975) idi. Panofsky 1933'ten sonra Amerika Birleşik Devletleri'ne iltica ederken, Saxl, Wind ve hatta Warburg'un enstitüsü İngiltere'ye sığınarak, ikonografik yaklaşımı daha geniş çevrelere yaydılar.

Hamburg grubunun imgelere yaklaşımı Panofsky'nin ilk kez 1939'da yayımlanan ünlü makalesinde özetleniyor, eserin içinde bulunan üç anlam düzeyine denk düşen üç yorum düzeyi belirleniyordu.[2] Bu düzey-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

lerden ilki "doğal anlam" ile ilgili olarak objeleri (ağaçlar, binalar, hayvanlar ve insanlar gibi) ve olayları (yemekler, savaşlar, törenler gibi) tanımlamaktan oluşan ön-ikonografik tanımlama idi. İkinci düzey, "uzlaşımsal anlam" (bir yemeğin Son Yemek ya da bir savaşın Waterloo Savaşı olarak tanımlanması) açısından tam anlamıyla ikonografik çözümleme idi.

Üçüncü ve son düzey ise ikonolojik yorumlama idi, bu düzey "içsel anlam", başka bir deyişle "bir ulusun, bir dönemin, bir sınıfın, dinî ya da felsefî bir inancın temel tavrını ortaya koyan ilkeler" ile ilgili olması açısından ikonografiden ayrılıyordu. İmgeler kültür tarihçilerine yararlı –aslına bakılırsa vazgeçilmez– kanıtları işte bu düzeyde sunuyorlar. Panofsky, 12. ve 13. yüzyıllarda felsefî ve mimari sistemler arasındaki benzerlikleri incelediği *Gotik Mimari ve Skolastisizm* (1951) adlı makalesinde özellikle ikonolojik düzey üzerinde duruyordu. Panofsky'nin resme uyguladığı bu düzeyler, tefsir sanatının öncüsü olan klasik dönem uzmanı Friedrich Ast'ın (1778-1841) belirttiği üç edebi düzeye denk düşer: harfî ya da gramatik düzey, tarihsel düzey (anlam ile ilgili) ve antikitenin ya da diğer dönemlerin "ruhunu" (Geist) anlamayı içeren kültürel düzey. Başka bir deyişle, Panofsky ve meslektaşları Almanlara özgü bir tefsir geleneğini imgelere uyguluyor ve uyarlıyorlardı.

"İkonoloji" terimini ele alan daha sonraki sanat tarihçilerinin, terimi zaman zaman Panofsky'den daha farklı bir şekilde kullanmış oldukları konusunda okuyucuyu uyarmak gerek. Örneğin, Ernst Gombrich için bu terim baştan bir resim programı kurgulanmasını ifade ediyor. Bu açıklama ile, Gombrich'in, Panofsky'nin ikonolojisinin aslında imgeleri *Zeitgeist*'ın bir ifadesi olarak okuma çabalarına verilen başka bir isim olduğu yolundaki kuşkusuyla bağlantılı olarak, projenin kapsamı ciddi oranda daraltılmış oluyordu. Hollandalı araştırmacı Eddy de Jongh'a göre ise, ikonoloji "resimleri kendi tarihsel bağlamlarında, diğer kültürel olgular ile bağlantılı olarak açıklama girişimi"olarak ifade buluyor.[3]

Panofsky, imgelerin tüm bir kültürün parçası olduğu ve söz konusu kültür bilinmeden resmin de anlaşılamayacağı konusunda ısrarlıydı. Bu yüzden, Panofsky'nin kendi verdiği çarpıcı örneği yineleyecek olursak, "Avustralyalı bir yerli Son Yemek temasını anlamayacak, bu onda sadece

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



11 Botticelli'nın *İlkbahar* tablosundan ayrıntı, Merkür ve Periler, yak. 1482, ahşap üzerine tempera, Galleria degli Uffizi, Floransa.



12 Tiziano, *Lucretia'ya Tecavüz*, 1571, tuval üzerine yağlıboya, Fitzwilliam Museum, Cambridge.

heyecan dolu bir yemek daveti düşüncesi uyandıracaktır". Okuyucuların pek çoğu Hindu veya Budist dini resimleri (Üçüncü Bölüm) karşısında kendilerini muhtemelen aynı durumda bulacaktır. Mesajı yorumlamak için kültür kodlarına aşina olmak gerekir.

Benzer bir şekilde, klasik kültür hakkında yeterince bilgimiz yoksa, Batı resimlerinin birçoğunu okuyamayız; mesela Yunan mitolojisi veya Roma tarihinden olaylara yapılan göndermeleri anlayamayız. Örneğin, Botticelli'nin *İlkbahar*'ındaki (resim 11) sandaletli ve sivri başlıklı genç adamın tanrı Hermes (ya da Merkür) veya dans eden üç kızın Grazia'lar [letafet perileri] olduğunu bilmiyorsak, resmin anlamını çıkarmamız pek olası değildir (bu bilgiyle bile bir sürü sorun ortadan kalkmaz). Yine, Tiziano'nun tecavüz sahnesindeki kahramanların (resim 12) Kral Tarquin ve Romalı hanımefendi Lucretia olduğunu fark etmezsek, Romalı tarihçi Livius'un kendini öldürerek utancını temizleyen Lucretia'nın erdemini göstermek ve Romalıların neden kralı sürerek cumhuriyeti kurduklarını açıklamak için anlattığı öykünün özünü kaçırırız.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Warburg ekolünün en büyük başarılarından bazıları İtalyan Rönesans resimlerinin yorumlanmasında yatmaktadır. Tiziano'nun *İlahi ve Dünyevi Aşk* (resim 13) adlı eserini ele alalım. Ön-ikonografik tanımlama aşamasında, hepsi bir kır manzarasına yerleştirilmiş olan iki kadın (biri çıplak, biri giyimli), bir çocuk ve çeşme olarak kullanılan bir mezar görüyoruz. İkonografiye bakıldığında, Rönesans sanatına aşina biri için çocuğu Küpid (Eros) olarak tanımlamanın çocuk oyuncağı olduğu, fakat resmin geri kalanını deşifre etmenin bu kadar basit olmayacağı söylenebilir. Plato'nun *Symposium*'unda geçen bir diyalogun bir parçası, bu iki kadının kimliklerini bulma yolunda önemli bir ipucu sunuyor: Pausanias'ın biri "ilahi" diğeri ise "bayağı" iki Afrodit hakkında yaptığı konuşma üzerine, hümanist Marcilio Ficino bunları zihin ve madde, zihinsel aşk ve fiziksel arzu olarak yorumlar.

Daha derine inildiğinde, ikonolojik düzeyde resim, İtalyan Rönesansı'ndaki "Neoplatonik" akım dahilinde, Plato ve taraftarlarına yönelik coşkuyu mükemmel bir biçimde ifade ediyor. Bu süreç içinde, 16. yüzyıl başlarında, Tiziano'nun Kuzey İtalya'daki çevresinde, bu akımın taşıdığı önem konusunda mühim bir delil elde ediyoruz. Resmin çağdaşları tarafından algılanışı da, bize çıplak bedene karşı takınılan tutumların tarihi hakkında, kutsamadan kuşku duymaya yönelik bir değişim hakkında bir şeyler söylüyor. 16. yüzyıl başlarının İtalyası'nda (Plato zamanında Yunanistan'da olduğu gibi) kutsal aşkın çıplak kadın figürü ile bağdaştırılması doğaldı, zira çıplaklığa olumlu bir açıdan bakılıyordu. 19. yüzyılda, çıplaklık ve özellikle de kadının çıplaklığı konusundaki varsayımlarda meydana gelen değişimler, giyimli Venüs'ün ilahi aşkı temsil ettiğini, çıplak olanın ise artık dünyevi olan ile bağdaştırıldığını okuyuculara açık bir şekilde gösteriyordu –buna basitçe genel mantık diyebiliriz. Rönesans İtalyası'nda çıplak beden imgelerinin sıklığı, Ortaçağ'daki enderliği ile karşılaştırıldığında, bu yüzyıllarda bedenin algılanma biçimindeki değişimlere de önemli bir ipucu sunuyor.

Yorumları bir kenara bırakıp, resimlerin örnek oldukları yönteme odaklanacak olursak, üç nokta öne çıkıyor. Bunların ilki, araştırmacıların, ge-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



13

Tiziano, *İlahi ve Dünyevi Aşk*, 1514, tuval üzerine yağlıboya, Galleria Borghese, Roma.

nellikle ikonografik "program" olarak adlandırılan şeyi baştan yapılandırma çabaları içinde, olayların birbirinden ayırdığı tasvirleri, aslında beraber okunmak üzere tasarlanmış olup da artık dünyanın değişik yerlerindeki müzelere ve galerilere dağılmış olan resimleri, çoğu kez bir araya getirmiş olması.

İkinci nokta, ikonografların, sadece Morelli'nin daha önce öne sürmüş olduğu gibi (Birinci Bölüm) sanatçıları belirlemek için değil, aynı zamanda kültürel anlamları tanımlamak için ayrıntılara dikkat etmeleri gereği. Morelli bunun farkındaydı ve yöntemini açıklamak için kaleme aldığı bir diyalogda, kahramana, portrelerdeki insanların yüzlerinin, "insan nasıl okunacağını bilirse" kendi dönemlerinin tarihi hakkında bir şeyler anlatacağını söyleyen Floransalı yaşlı bir bilge karakteri yaratmıştı. Yine, *İlahi ve Dünyevi Aşk* ele alınacak olursa, Panofsky arka plandaki tavşanlara dikkat çekerek bunları doğurganlık simgeleri olarak açıklarken, Wind çeşmedeki kabartmaya odaklanarak, burada görünen kırbaçlanan adam ile gemsiz atı "pagan aşk törenlerine" göndermeler olarak yorumluyordu.[4]

Üçüncü nokta, ikonografların genellikle yorumlamak istedikleri imgeyi, metinler ve başka imgeler ile birleştirmek yoluyla ilerlemeleriydi. Bazı metinleri bir etiket veya yazıt şeklinde imgenin üzerinde de bulmak mümkündür, ki bunlar resmi, sanat tarihçisi Peter Wagner'in deyişiyle, izleyici

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

tarafından hem gerçek anlamıyla hem de mecazen "okunabilen" bir "ikonotekst" haline sokar. Bazı metinleri ise imgenin anlamına ışık tutma çabası ile tarihçi seçer. Örneğin Warburg, *İlkbahar*'a yaklaşımında, Romalı filozof Seneca'nın Merkür'ü Grazia'lar ile bağlantılandırdığını, Rönesans hümanistlerinden Leon Battista Alberti'nin ressamlara Grazia'ları el ele resmetmelerini tavsiye ettiğini ve Botticelli'nin zamanında Floransa'da Grazia'ları betimleyen pek çok madalyonun dolaşımda olduğunu belirtir.[5]

Bu birleştirmelerin doğru birleştirmeler olduğundan nasıl emin olabiliriz? Örneğin, Rönesans sanatçıları klasik mitolojiyi biliyor olabilirler miydi? Ne Botticelli'nin ne de Tiziano'nun resmî anlamda fazla eğitim almışlıkları vardır ve Plato'yu okumuş olmaları da pek ihtimal dahilinde değildir. Warburg ve Panofsky, bu itirazı karşılamak amacıyla, sanatçıların uygulayacakları karmaşık tasvirlerin ikonografik programını çıkaran hümanist danışman tezini ileri sürmüşlerdi. Bu gibi programlar hakkında belgesel kanıt pek enderdir. Öte yandan, İtalyan Rönesans sanatçıları, hümanistler –Botticelli söz konusu olduğunda Marsilio Ficino, Tiziano söz konusu olduğunda ise Pietro Bembo– ile konuşmak için pek çok fırsat buluyorlardı. Bu yüzden, eserlerinde antik Yunan ve Roma kültürüne çeşitli göndermeler bulunduğunu öne sürmek olmayacak şey değildir.

Yöntemin Eleştirisi

İkonografik yöntem, çoğu kez, güvenilemeyecek kadar içgüdüsel ve spekülatif olduğu yolunda eleştirilere maruz kalmıştır. İkonografik programlar arada günümüze ulaşabilmiş belgelerde kayıtlıdır, ancak genelde imgelerin kendilerinden çıkarılması gerekir, ki bu durumda yapbozun parçalarını birleştirme hissi ne kadar heyecan verici olursa olsun, hayli özneldir. *Primavera* üzerine yapılan yorumların oluşturduğu bitmek tükenmek bilmeyen destanın gösterdiği üzere, resmin öğelerini tanımlamak, bunların bir araya gelme mantığını anlamaktan daha kolaydır. İkonoloji ise tahminlere daha da fazla dayanır ve ikonoloji uzmanlarının imgelerde, zaten orada olduğunu bildikleri şeyi, yani *Zeitgeist*'ı bulmaları riski vardır.

İkonografik yaklaşım toplumsal boyutunun eksikliği, toplumsal bağlama duyarsız kalması yüzünden de eleştirilebilir. Sanatın toplumsal

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

tarihine düşmanca olmasa bile tehlikeli ölçüde duyarsız bir tavrı olan Panofsky'nin amacı, imgenin anlamını, "kimin için anlamı?" sorusunu sormaksızın bulmaktı. Fakat sanatçı, eseri ısmarlayan hami ve diğer çağcıl izleyiciler bir resme aynı şekilde bakmamış olabilirler. Hepsinin de düşüncelerle hümanistler ve ikonograflar kadar ilgilendiği varsayılamaz. Örneğin İspanya Kralı II. Felipe, Tiziano'ya (yak. 1485-1576) klasik mitolojiden sahneler ısmarlamıştır. Felipe'nin, Yeni Platoncu alegoriler veya belli mitlerin resimlerinden ziyade, güzel kadınların resimleri ile ilgilendiği makul olarak öne sürülmüştür. Tiziano krala yazdığı mektuplarda tablolarını "şiirleri" olarak tanımlıyor, felsefi düşüncelerden ise hiç söz etmiyordu.[6]

Gerçekten de, kendisi de bir hümanist olan Panofsky'nin tanımlamaktan böylesine hoşlandığı klasik göndermelerin, 15. ve 16. yüzyılların izleyicilerinin büyük bölümü tarafından takdirle karşılandığını varsaymak pek doğru olmaz. Çağdaş izleyicilerin bir tanrıyı ya da tanrıçayı bir başkasıyla karıştırması veya klasik gelenek hakkında Hıristiyanlık kadar bilgi sahibi olmayan bir izleyicinin kanatlı Zafer Tanrıçası'nı bir melek sanması gibi yanlış anlamalar konusunda, metinler zaman zaman kıymetli kanıtlar sunar. Hıristiyanlaştırılan halklar, misyonerlerin kimi zaman rahatsızlık duyarak farkına vardıkları gibi, bu dinin imgelerine kendi gelenekleri bağlamında bakma, örneğin Bakire Meryem'i Budist tanrıçası Kuan Yin ya da Meksika ana tanrıçası Tanantzin olarak veya Aziz George'u* Batı Afrikalı savaş tanrısı Ogum'un bir versiyonu olarak görme eğilimini sürdürmüşlerdir.

İkonografik yöntemin bir diğer sorunu da, bu yöntemi uygulayanların imge çeşitliliğine yeterince dikkat etmemiş olmalarıdır. Panofsky ve Wind alegorik tablolara çok dikkatli bakıyorlardı, ancak imgeler daima alegorik değildir. Göreceğimiz gibi, 17. yüzyılın ünlü Hollanda gündelik yaşam manzaralarının gizli bir anlam taşıyıp taşımadığı hâlâ tartışmalıdır (Beşinci Bölüm). Whistler, Liverpool'lu bir gemi sahibinin portresine, sanki tasvir etmeyi amaçlamıyormuş da, kaygısı sadece estetikmiş gibi, "Siyah Düzenle-

* Üçüncü yüzyılda yaşadığı tahmin edilen, İngiltere'nin koruyucu azizi. Efsanelerde bir genç kızı ejderhadan kurtardığı anlatılır. Bu tema güzel sanatlarda sık sık işlenmiş ve Aziz George at üzerinde zırhlar giymiş, mızrağıyla ejderhaya öldüren bir şövalye gibi tasvir edilmiştir. –ed.n.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

me" adını vererek ikonografik yaklaşımın önünde bir engel oluşturuyor. İkonografik yöntemin sürrealist resimler ile başa çıkmak için de uyarlamadan geçirilmesi gerekebilir; zira Salvador Dali (1904-1989) gibi sanatçılar tutarlı bir program fikrini tamamen reddederek bilinçaltının çağrışımlarını ifade etmeye girişmişlerdi. Whistler, Dali ve Monet (aşağıda) gibi sanatçıları ikonografik yorumlamaya direnenler olarak tanımlamak mümkün.

Direniş konusu bizi, imgelerin düşünceleri ifade ettiğini varsayması ve içeriği biçimin, hümanist danışmanı asıl ressam ya da heykeltıraşın önüne geçirmesi anlamında, yöntemin harfî anlamlara fazlasıyla bağlı kalması ya da fazlasıyla mantıkçı olması yolundaki son eleştiriye getiriyor. Bu varsayımlar sorunları da beraberinde taşır. Öncelikle, biçim de kesinlikle mesajın bir parçasıdır. İkinci olarak, imgeler kelimenin tam anlamıyla mesajlar vermenin yanı sıra çoğunlukla duyguları da harekete geçirir.

İkonolojiye gelince, imgelerin "çağın ruhu"nu ifade ettiğini varsaymanın getirdiği tehlikeler çoğu kez, özellikle Ernst Gombrich'in, Erwin Panofsky'nin yanı sıra Arnold Hauser ve Johan Huizinga'ya yönelttiği eleştirilerde dile getirilmiş bulunuyor. Bir dönemin kültürel açıdan homojen olduğunu varsaymak pek mantıklı değil. Dönemin edebiyatından ve resimlerinden yola çıkarak, geç ortaçağ Flaman ülkesinde hastalıklı ya da dehşetli bir sağduyu olduğu sonucuna varan Huizinga göz önüne alındığında, 15. yüzyılda "çok beğenilen" ancak yine de meslektaşlarının "hastalıklı çabalarını" sergilemeyen Hans Memling'in (yak.1435-1494) eserleri bir karşı-örnek olarak öne sürülmüştür.[7]

Kısacası, imgeleri yorumlamak konusunda 20. yüzyılın başlarında geliştirilen bu yöntem bazı açılardan fazla katı ve fazla sığ, bazı açılardan ise fazla belirsiz olduğu için eleştirilebilir. Konuyu genel anlamda incelemek, bırakın imgeler yardımıyla yanıtlanabilecek tarihsel soruların çeşitliliğini, imgelerin çeşitliliğinin bile göz ardı edilmesi riskini doğurur. Sözgelimi teknoloji tarihçileri ve zihniyetlerin tarihi üzerine çalışanlar, imgelere farklı gereksinimler ve beklentiler ile başvururlar. Bu yüzden, bundan sonraki bölümlerin her biri din, iktidar, toplumsal yapılar ve olaylar gibi farklı alanlar üzerinde yoğunlaşacak. Bu bölümden çıkarılacak genel bir sonuç var ise, o da tarihçilerin ikonografiye ihtiyaç duymakla birlikte bunun öte-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

sine de geçmeleri gerektiği olabilir. Tarihçilerin ikonolojiyi, psikanaliz, yapısalcılık ve özellikle alımlama kuramını* kullanmayı gerektiren daha sistematik bir biçimde uygulamaları gerekir. Bu yaklaşımlara arada dönülecek ve son bölümde daha ayrıntılı biçimde üzerinde durulacaktır.

Manzara Resimleri Sorunu

Panofsky'nin ikinci ve üçüncü düzeylerinin manzara resmi ile pek ilgisi yokmuş gibi görünebilir; aslında işte bu yüzden manzara resimleri ikonografik ve ikonolojik yaklaşımların hem güçlü, hem de zayıf yönlerini açıkça görmemizi sağlar. "Manzara" terimini sadece resimler ve çizimler için değil, aynı zamanda "peyzaj mimarlığı" ve insan müdahalesinin diğer biçimleri ile dönüşüm geçirdiğinden toprağın kendisi için de bilinçli bir belirsizlik içinde kullanıyorum.

İkonografik yaklaşımın güçlü yanlarından biri hem coğrafyacıları, hem de sanat tarihçilerini fiziksel manzarayı yeni biçimlerde okumaya itmiş olması. Toprağın ikonografisi, özellikle bahçeler ve parklar söz konusu olduğunda ortaya çıkıyor. Meşe ağaçlarından çamlara, palmiyelerden okaliptüs ağaçlarına kadar uzanan bir yelpaze dahilinde, tipik bitki örtüsü aracılığı ile ulusları temsil eden tipik ya da simgesel peyzajlar da mevcut. Bu simgeselliğin önemi, örneğin İngiltere Ormancılık Komisyonu'nun, yapraklarını döken geleneksel İngiliz ağaçlarının yetiştiği yerlere çam ağacı dikmesi karşısında uyanan öfke ile anlaşılabilir.[8]

Eğer fiziksel manzara okunabilir bir imge ise, bu durumda manzara resmi de imgenin imgesi olacaktır. Manzara resimleri söz konusu olduğunda, ikonografik yaklaşımın zayıf yanları oldukça açık bir şekilde görülebilir. Manzara ressamlarının izleyicilere bir mesajdan ziyade estetik keyif vermek istemiş olmaları gayet mantıklı görünüyor. Örneğin Claude Monet (1840-1926) gibi bazı manzara ressamları, anlamı reddederek görsel sezgiler üzerinde yoğunlaşmıştır. Sanatçı 1872'de Le Havre'den bir manzarayı resmettiğinde, buna doğrudan *İzlenim: Gündoğumu* adını vermişti. Her şartta, tarih-

* *Reception theory:* Edebiyata bir ya da daha çok okurun bir metni zihinlerinde nasıl gerçekleştirdiğini inceleyerek yaklaşan kuram –ed.n.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

çilerin ve antropologların belli bir kültürde "genel anlayış" olduğu varsayılan bir olguyu, o kültür sisteminin bir parçası olarak incelemeleri gerekir. Manzara tabloları söz konusu olduğunda, ağaçların ve tarlaların, taşların ve ırmakların, tümünün izleyiciler için bilinçli veya bilinçdışı çağrışımları vardır.[9] Bunların farklı dönemlerde farklı yerlerden izleyiciler olduğunu vurgulamak gerek. Bazı kültürlerde vahşi doğadan hoşlanılmaz ve hatta korkulurken, bazılarında ise vahşi doğaya büyük hürmet gösterilebilir. Tablolar, aralarında masumiyet, özgürlük ve doğaüstü gibilerini de sayabileceğimiz pek çok farklı değerin toprağa yansımış olduğunu ortaya serer.

Örneğin, "kır manzarası" terimi Giorgione (yak. 1478-1510) ve Claude Lorraine (1600-1682) gibi sanatçıların eserlerini tanımlamak için bulunmuştur, zira bunlar, tıpkı Teokritos ve Vergilius'den itibaren Batı'nın pastoral şiir geleneğinde olduğu gibi, başta çobanların yaşamı olmak üzere kırsal hayatı idealleştiren bir görüş ifade ederler. Manzara resimleri gerçek manzaraların algılanışını da değişime uğratmış gibi görünüyor. 18. yüzyılın sonlarına doğru İngiltere'de "turistler", ki bu adı ilk kullananlardan biri şair Wordsworth olmuştu, ellerindeki gezi rehberleriyle, örneğin Göller Yöresi'ni sanki Claude Lorraine'in tablolarına bakar gibi izliyor ve "pitoresk" olarak tanımlıyorlardı. Pitoresk fikri, imgelerin dünyayı algılayış biçimimiz üzerindeki etkisi hakkında genel bir noktayı açığa çıkarıyor. 1900'den bu yana Provence'ta turistler yörenin manzarasını Cézanne'ın elinden çıkmış gibi görüyorlar. Üçüncü Bölüm'de göreceğimiz gibi dinsel deneyim de kısmen bu imgeler ile biçimleniyor.

Bu pastoral çağrışımlar göz önüne alındığında, Monet'nin *Tren* (1872) adlı tablosu, tüten fabrika bacalarından oluşan manzarasıyla ilk izleyicilerinden bazılarını şoka uğratmış, 19. yüzyıl Amerikan manzara resimlerinden bazılarında uzaktan görünen minik trenler bile kaşların kalkmasına neden olmuş olmalı. Yanıtlaması daha da güç bir soru ise, sanatçıların treni, örneğin 1926 tarihli fresklerinde traktörü ve tarımın makineleşmesini öven Meksikalı duvar ressamı Diego Rivera (1886-1957) gibi, ilerleme yanlısı olduklarından işin içine sokmuş olup olmadıkları.[10]

Üzerinde durduğumuz bu nokta, manzara resimlerinin siyasi çağrışımlar uyandırdığını ve hatta milliyetçilik gibi bir ideolojiyi ifade

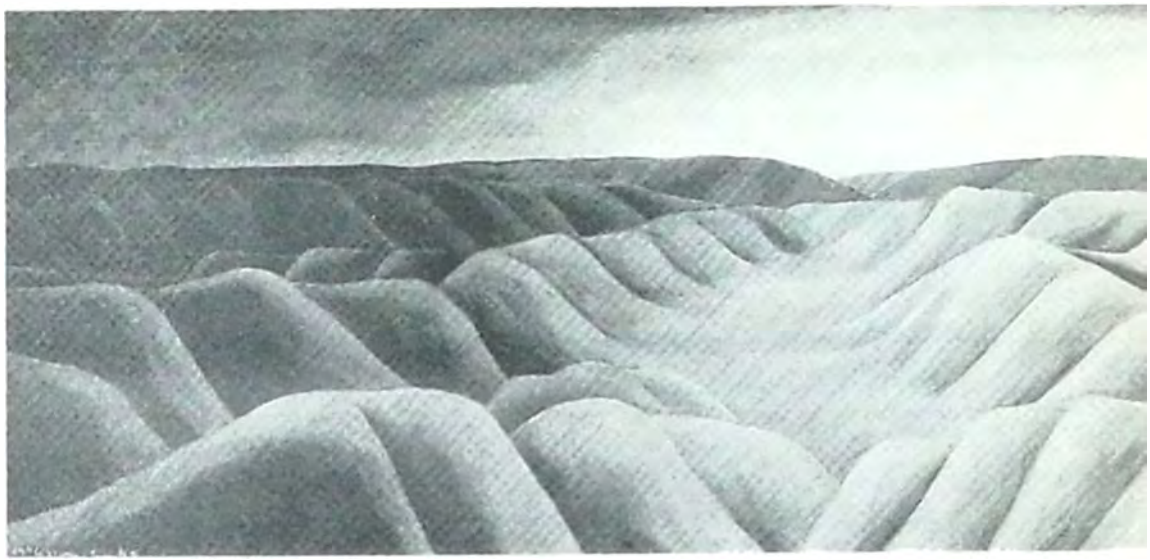
Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

edebileceğini gösteriyor. İsveç Prensi Eugene 1900'lerde kendi deyişiyle "temiz havası, sert kontürleri ve kuvvetli renkleri ile Kuzeyin doğası"nı resmetmeyi seçen pek çok sanatçıdan biriydi. Doğanın bu dönemde ulusallaştırıldığını, anavatanın simgesi haline getirildiğini söyleyebiliriz.[11] 20. yüzyıl İngiltere'sinde toprak İngiliz olmak, yurttaşlık ve modernlik, sanayi ve kent tarafından tehdit edilen köyün "organik toplumu" ile bağdaştırılmıştır.[12]

18. yüzyılda, İngiliz manzara ressamlarının da tarımsal yenilikleri hoş karşılamadığı ve son zamanlarda kuşatılan toprakları görmezden gelerek toprağı eski güzel günlerde olduğu varsayılan şekilde göstermeyi tercih ettiği açıkça gözlenmiştir.[13] Aynı şekilde, John Constable'ın (1776-1837) Sanayi Devrimi esnasında yaptığı manzara resimleri, fabrikaları içine almaması sebebiyle sanayi karşıtı tavırların ifadesi olarak yorumlanmıştır. Fabrikalar elbette Constable'ın yaşadığı Essex veya Wiltshire manzarasının bir parçası değildi, ancak manzara resimlerinin yükselişe geçmesi ile İngiltere'de fabrikaların sayısındaki artışın aynı döneme rastlaması hem merak uyandırmaya, hem de rahatsızlık vermeye devam ediyor.

Aynı dönem vahşi doğa yönünde de yeni bir coşkuya tanık oldu; dağların ve ormanların peşine düşülen turların popülerliği giderek artıyor, William Gilpin'in (1724-1804) yazdığı *Pitoresk Güzellik ile İlgili Gözlemler* (1786) gibi konuyla ilgili kitaplar rafları dolduruyordu. Doğanın yok edilmesi ya da en azından yok edilme tehlikesi ile karşı karşıya kalması, estetik açıdan takdir kazanması için gerekli bir koşul olmuştu. İngiliz kırsal kesimi, yitirilmiş cennet niteliğini almaya başlamıştı bile.[14]

Daha genel olarak doğa, en azından Batı'da, çoğu kez siyasi rejimleri simgelemiştir. Muhafazakâr düşünür Edmund Burke (1729-1797) İngiliz aristokrasisini "koca meşeler" olarak tanımlamış ve tıpkı bir ağaç gibi doğal olarak gelişen İngiliz anayasasını, devrim Fransası'nın yapay, "geometrik" anayasası ile karşılaştırmıştır. Öte yandan liberaller için doğa özgürlüğü temsil ediyor ve Versailles'ın simetrik bahçelerinin ve muhtelif taklitlerinin temsil ettiği mutlak monarşi ile bağdaştırılan düzen ve baskıya karşıt olarak tanımlanıyordu. Ormanlar ve içlerinde yaşayan kanun kaçakları, özellikle de Robin Hood, eskiden beri hürriyetin simgesi olmuştur.[15]



14

Colin McCahon, *Takaka-Gece ve Gündüz*, 1948, tuval üzerine yağlıboya, Auckland Art Gallery Toi o Tamaki, Yeni Zelanda.

İmparatorluk manzaraları bir diğer temayı, yoksun kalma temasını da çağrıştırır. Örneğin, Amerikan manzara resimlerinde figürlerin bulunmamasının "Avrupa'da olduğundan daha fazla anlam taşıdığı" söylenmiştir. Yeni Zelanda örnek alınırsa, "boş bir kır manzarasının betimlenmesi... tamamen resimsel veya estetik bir ifade gibi görülemez" fikri öne sürülmüştür (resim 14). Sanatçı, bilerek ya da bilmeyerek, sanki "el değmemiş topraklar" fikrini ya da Avusturalya ve Kuzey Amerika gibi Yeni Zelanda'nın da "sahipsiz toprak" olduğu yolundaki yasal öğretiyi ortaya sererce-sine aborijinleri silmiştir. Bu şekilde beyaz yerleşimcilerin konumu meşru kılınmıştır. Resmin belgelediği şey, "sömürgeci bakış" olarak adlandırabileceğimiz olgudur (Yedinci Bölüm).[16]

O halde, manzara resimleri söz konusu olduğunda bile, tarihçilerin geçmiş duyarlılıkları yeniden kurgulama çabalarında ikonografik ve ikonolojik yaklaşımların oynayacağı roller vardır. Bu yaklaşımların işlevi önümüzdeki bölümde ele alacağımız dinsel imgeler konusunda daha da belirgindir.

Üçüncü Bölüm

KUTSAL VE DOĞAÜSTÜ

Ab re non facimus, si per visibilia invisibilia demonstramus.
[Görünmez şeyleri görünür olanlar vasıtasıyla gösterirsek hataya düşmeyiz]
Gregorius Magnus

Kunst gibt nicht das sichtbar wieder, aber macht sichtbar.
[Sanat görünür olanı yeniden üretmez, ancak görünür kılar]
Paul Klee

Dinlerin pek çoğunda kutsallık deneyiminin yaratılmasında imgeler önemli bir rol oynar.[1] İmgeler, değişik dönemlerde ve kültürlerde doğaüstü güçler hakkındaki değişik görüşleri hem ifade eder, hem şekillendirir, hem de belgelerler: tanrılar ve şeytanlar, azizler ve günahkârlar, cennet ve cehennem gibi. Batı kültüründe, şeytan resimlerine (9. yüzyıldan itibaren tek tük rastlansa da) 14. yüzyıldan ve hortlak resimlerine de 12. yüzyıldan önce nadiren rastlandığını belirtmek en azından merak uyandıracaktır. Yarasa misali kanatları ve elinde tuttuğu tırmığı ile kıllı, boynuzlu, pençeli ve kuyruklu şeytan figürü, son haline uzun bir zaman sürecinde gelmiştir.[2]

Tek bir temayı resmeden imgelerden meydana gelen bir kronolojik dizi, din tarihçisi için özellikle kıymetli bir kaynaktır. Örneğin, Fransız tarihçi Michel Vovelle ve karısı 1960'ta Provence'ta bulunan, Araf'taki ruhları betimleyen bir dizi sunak resmini, zihniyet tarihi ve duyarlılık tarihinin yanı sıra ibadet tarihine de kaynak olarak incelemiş ve imgeleri "uzun vadede değişime uğradıklarından, insanların ölüm karşısındaki tavırlarının en önemli kayıtlarından biri" olarak tanımlamışlardı.

Vovelle'ler bu çalışmada, söz konusu tasvirlere ilişkin kronoloji, coğrafya ve sosyolojiyi analiz etmişler ve örneğin 1610 ile 1850 yılları arasında üretimin görece aynı kaldığına dikkat çekerek, Provence zihniyeti söz konusu olduğunda, Fransız Devrimi'nin o kadar da büyük bir dönüm noktası oluşturmadığını öne sürmüşlerdir. Azizlerin şefaatçi olarak görüldüğü

resimlerin sayısında izlenen düşüşü ve 17. yüzyılda ruhların çektiği ıstırabı imleyen vurgunun, 18. yüzyılda kurtuluşa doğru kaydığını belirten araştırmacılar, resimleri tematik incelemeye de tabi tutmuşlardır. Vovelle'ler, aynı zamanda, değişimlerin genellikle tarikatlar tarafından başlatıldığını ve halk arasında yaygınlaşmadan önce dinî kardeşlik cemiyetleri tarafından benimsenmiş olduğunu ileri sürerek, Karşı-Reform'un yerel tarihine bir katkıda bulunmuşlardı.[3]

İmgeler çoğu kez birer telkin aracı, birer kült nesnesi, birer meditasyon uyarıcısı ve tartışma silahı olarak kullanılmıştır. Bu yüzden de geçmişin dinî deneyimlerinin keşfedilmesinde tarihçinin araçları olurlar, tarihçiler ikonografiyi yorumlayabildikleri sürece elbette. Sözü edilen dört işlevi aşağıda tek tek ele alacağız.

İmgeler ve Telkin

Başka dinsel geleneklerin imgeleri söz konusu olduğunda, dinî imgelerin anlamını çıkarmak için ön koşul sayılan bazı bilgilere ihtiyaç duyulduğu, Batılıların büyük bölümü için yeterince açıktır. Örneğin Buda'nın, toprağı kendi aydınlanmasına şahit olması için çağırmak üzere sağ eliyle yere dokunması gibi el hareketlerinin anlamlarının çözülmesi, Budist kutsal metinler konusunda bilgi gerektirir. Aynı şekilde, belirli yılanların tanrı olarak tanımlanabilmesi ya da fil-başlı bir figürün tanrı Ganeşa olduğunu ayrımsamak veya sütçü kızlarla oynaşan mavi gencin bırakın kızlara oynadığı oyunların dinsel anlamını yorumlamayı, bu gencin tanrı Krişna olduğunu anlamak için bile, Hinduizm öğretileri hakkında bir miktar bilgi lazımdır. 16. yüzyılda Hindistan'ı ziyaret eden bazı Avrupalılar, Hint tanrılarının resimlerini kimi zaman şeytan olarak algılamışlardır. Bir sürü kola ya da hayvan kafasına sahip olan bu "canavarlar"ın Batı'nın ilahi olanı betimleme konusundaki kurallarını çiğnemesi, Hıristiyanlık dışındaki dinlerin bu tasvirlerinin şeytani olarak görülmesi eğilimini pekiştiriyordu.

Aynı şekilde, Batılı izleyiciler tanrı Şiva'nın dans eden resimleri, yani Şiva "Dansın Efendisi" (*Nataraca*) diye bilinen tür ile karşılaştıklarında, gördüklerinin evreni yaratma ve yok etme eylemini simgeleyen kozmik bir dans olduğunu anlamayabilirler (genelde tanrının çevresinde resmedilen

alevlerin sembolizm konusunda ipucu vermesine rağmen). Bu izleyicilerin, Şiva'nın hareketlerini ya da *mudra*'larını, örneğin "korkma" anlamı çıkarılabilecek koruma hareketini yorumlayabilme olasılıkları daha da düşüktür.[4]

Ancak Hıristiyan geleneği de, Panofsky'nin Son Yemek örneği (İkinci Bölüm) ile işaret ettiği üzere, başkaları için aynı ölçüde bulanıktır. İkonografinin kalıpları ya da azizlerin efsaneleri konusunda bilgi sahibi olmadan, cehennemde yanan ruhları Araf'takilerden veya tepside gözlerini taşıyan kadını (Azize Lusi) tepside göğüslerini taşıyandan (Azize Agatha) ayırmak imkânsızdır.

O dönemde ikonografi önemliydi, zira imgeler dinsel dogmaların aktarılmasında ya da kelimenin esas anlamı ile öğretilerin telkininde bir araçtı. Papa Gregorius Magnus'un (yak. 540-604) bu konudaki düşünceleri, yüzyıllar boyunca defalarca yinelenmiştir. "Kiliselere resimler kitaptan okuyamayanlar duvarlara bakarak 'okuyabilsin'ler" diye konur (*in parietibus videndo legant quae legere in codicibus non valent*).[5]

Resimlerin okuma yazma bilmeyenlerin İncil'i olduğu görüşüne, kilise duvarlarındaki resimlerin pek çoğunun sıradan insanların anlayamayacağı kadar karmaşık olduğu gerekçesiyle itiraz edilmiştir. Ancak, hem ikonografi hem de resmettiği dogmalar, din adamları tarafından sözlü olarak açıklanabilir, resmin kendisi bağımsız bir kaynak olmaktan ziyade aktarılan mesajı hatırlatma ve güçlendirme görevi görebilirdi. Kanıt konusuna dönersek, resimlerde anlatılan öyküler ile İncil'de geçen öyküler arasındaki farklar, Hıristiyanlığın tabandan nasıl göründüğü konusunda özellikle ilginç ipuçları sunuyor. Böylece, Matta İncili'nde bazı müneccimler ve bunların hünerlerine ilişkin referanslar ve Luka İncili'nde İsa'nın bir ağılda doğmuş olmasına dair referanslar çoğaltılarak, özellikle 14. yüzyıldan itibaren öküz ile katır ve üç bilge adamın –Gaspar, Baltazar ve Melkior– sayısız resmi içinde daha çok öne çıkmıştır.

İkonolojik düzeyde, kutsal resimlerin üslubunda meydana gelen değişimler de tarihçilere değerli kanıtlar sunuyor. Duyguları harekete geçirmek üzere tasarlanmış olan resimler, bu duyguların tarihi açısından kesinlikle belge olarak kullanılabilir. Örneğin, bu resimler Ortaçağın son dönemlerinde özellikle bir ıstırap kaygısı bulunduğunu ortaya koyuyor. *İsa'nın Çi-*

lesi'nde (Passion) görülen çivi ve kargı gibi malzemeler çevresinde gelişen kült de, bu dönemde doruğa ulaşmıştı. Istırap çeken, iki büklüm ve acınası durumdaki İsa'nın yerini Ortaçağ insanının deyişiyle "ağaç üzerinden hüküm süren", çarmıha gerili Kral İsa'nın geleneksel yüce ve vakur imgesine bırakması da bu dönemde olmuştu. "Aby Haçı" olarak bilinen, 11. yüzyıldan kalma Danimarka haçı (resim 15) ile şu anda Köln'de bulunan, 14. yüzyıldan kalma Alman haçı (resim 16) arasındaki tezat gerçekten de çarpıcıdır.

Öte yandan, 17. yüzyılda, en ünlü ifadesini Gian Lorenzo Bernini'nin *Azize Teresa'nın Kendinden Geçişi* (1651) heykelinde bulan vecde gelmek temasına büyük ilgi olduğu görülüyor.[6]



"Aaby Haçı", 11. yüzyılın ikinci yarısı, bakır kaplı oyma ahşap, sunak arkalığı, Nationalmuseet, Kopenhag.



Çarmığa Gerilmiş İsa, 1304, ahşap, St. Maria im Kapitol, Köln.

İmgelerin Kültleri

İmgeler, dinî bilgilerin yayılmasında araç olmaktan çok daha fazlasını ifade ediyordu. İmgelerin kendileri mucizeler atfedilen aracılar ve kült nesneleri durumundaydı. Örneğin Doğu Hıristiyanlığında, ister tek başlarına, ister dinî ayinler sırasında sunağı halktan gizleyen perde olan ikonostasis üzerinde toplu olarak sergilensinler, ikonaların özel bir yeri vardı (hâlâ da öyle). Fotografik gerçekçilikten uzak kalıplar izleyen ikonalar,

dinî imgenin gücünü özellikle belirgin bir biçimde ortaya koyuyor. İsa, Meryem veya azizler genellikle önden resmedilir, doğrudan izleyicilere bakar ve böylelikle izleyiciler ikonaya bir insanmış gibi davranmaya yönlendirilir. Denize düşüp kendi kendine karaya ulaşan ikonaların efsaneleri, bu imgelerin bağımsız birer güç olduğu izlenimini pekiştiriyor.

İmge kültlerini Meksika'daki Guadalupe Meryemi'nden, Polonya'daki Czestocowa Siyah Madonnası'na veya Floransa yakınında bir kilisede bulunan Santa Maria dell'Impruneta resmine kadar, Batı Hıristiyanlığı'nda da bulmak mümkün. Lorenli sanatçı Jacques Callot'nun (yak. 1592-1635) 1620 tarihli bir gravürü resme yapılan kutsal ziyaretlerin çevresinde gelişen bir kurum olan Impruneta panayırını gösteriyor. Venedik cumhuriyeti de, 13. yüzyılda Konstantinopolis'ten yağmalanarak getirilen, Aziz Luka Madonnası olarak tanınan bir başka Meryem imgesinin koruması altında bulunuyordu. Ortaçağ'ın sonlarından itibaren kilise, örneğin Roma'daki San Pietro'da bulunan İsa'nın "gerçek görüntüsü" veya "Veronica" gibi belli imgeler karşısında dua edenleri, günahlarının karşılığı olan cezaları affetmek, başka bir deyişle Araf'ta geçirecekleri vakti kısaltmak suretiyle ödüllendiriliyordu.

Dindar kimseler imgeleri görmek için uzun kutsal yolculuklar yapıyor, onların önünde eğiliyor ve diz çöküyor, onları öpüyor ve onlardan dilekte bulunuyorlardı. Örneğin, Santa Maria dell'Impruneta imgesi, yağmur yağdırmak ya da Floransalıları siyasi tehlikelere karşı korumak üzere sık sık geçitlere katılıyordu.[7] Resim sipariş etmek de bir kazadan kurtulma ya da bir hastalık sonucunda iyileşme gibi dileklerin yerine gelmesinin ardından sunulan bir şükran belirtisiydi. Çoğu hâlâ İtalya'da veya Provence'taki aziz kabirlerinin bazılarında görülebilen bu "adak imgeleri", bir azize adanan adağın yerine getirilmesi için yapılıyordu (resim 17). Bunlar, sıradan insanların umutlarını ve korkularını belgeler, bağışçı ile aziz arasındaki yakın ilişkiye tanıklık ederler.[8]

Adak imgeleri yalnızca Hıristiyanlığa özgü bir olgu değildir. Örneğin, Japonya'daki kutsal kabirlerde, hastalık ve gemi kazaları ile ilgili benzer kaygıları yansıtan imgelere rastlamak mümkün. Bu resimler Hıristiyanlık öncesi dönemlerde de yapılıyordu. Sicilya'da Agricento'da adak ola-



17 Kasabın oğlu için "adak", 14 Mart 1853, tuval üzerine yağlıboya, Notre-Dame de Consolation, Hyères.

rak getirilmiş (*ex-voto*), gümüşten (ya da daha yakın zamanlarda plastikten) yapılmış eller, bacaklar ve gözlerle dolu bir kilise bulunuyor. Bu kilisenin yakınlarında ise milat öncesinden kalmışa benzer seramik nesnelerin yer aldığı bir klasik antik eserler müzesi mevcut. Bu imgeler, paganlık ile Hıristiyanlık arasında, din tarihçileri için büyük önem taşıyan mühim devamlılıklara tanıklık ediyor, ki bu devamlılıkların izine metinlerde pek rastlanmıyor.

İmgeler ve İbadet

Ortaçağ'ın son dönemlerinden itibaren, imgelerin dinî yaşamda daha önemli bir rol oynadıkları görülüyor. 1460'lardan başlayarak İncil'deki öyküleri resmeden bir dizi resim basılmıştı, bu arada kişilerin şahsen sahip oldukları resimler şahsi ibadete giderek daha fazla destek oluyordu –bu resimlere sahip olmaya gücü yetenler için. Bu resimler hem biçim hem de

işlev açısından yukarıda anlatılan ikonalardan farklıydı. Bunlar, kutsal tarihin belli bir anına odaklanan, "dramatik yakın plan" olarak adlandırılan husus üzerinde yoğunlaşıyordu.[9] Kuzey İtalya'da hacıların çokça ziyaret ettiği ve 16. yüzyıl sonlarında heykellerle dolmuş bulunan kutsal Sacro Monte (Varallo Dağı) gibi kutsal yerlerde, benzer bir etki, insan boyutlu figürlerle canlandırılan Yeni Ahit sahnelerinde çok daha dramatik bir şekilde yaratılıyordu. Etrafta bu gibi resimler varken, insanın gerçekten de İsa zamanında Kutsal Topraklar'da duruyormuş hissine karşı koyması güç.[10]

İbadete yönelik resimler hastalara, ölüm döşeğindekilere ve idamı bekleyenlere moral verilmesinde de önemli bir role sahipti. Örneğin, 16. yüzyılda Roma'da, suçlulara idam sehpasına giderken eşlik ederek onlara Çarmıha Gerilme ya da İsa'nın Çarmıhtan İndirilmesi (resim 18) ile ilgili resimler göstermek, San Giovanni Decollata (Başı Vurulmuş Aziz Yahya) Baş Kardeşlik Cemiyeti biraderlerinin göreviydi. Bu uygulama, "ölüme mahkûm edilmiş suçlunun idam sehpasına doğru yaptığı korkunç yolculuk sırasında duyduğu korkuyu ve ıstırabı dindirmek üzere bir çeşit uyuşturucu" olarak betimlenmiştir. Resmin, ölüme mahkûm kişiyi kendisini İsa ve onun çektikleri ile özdeşleştirmeye yönelttiğini de vurgulamak gerek."

Kutsal imgelerin aldıkları yeni biçimler, aynı zamanda dinî meditasyon yolunda belli uygulamaların yayılmasına da bağlanmıştır. 13. yüzyıla ait anonim bir eser olan *İsa'nın Yaşamı Üzerine Düşünceler* (Fransisken rahibi Aziz Bonaventure'ye atfedilir) küçük ayrıntılar üzerinde yoğunlaşarak kutsal olayların yoğun bir şekilde görselleştirilmesini sağlamaktadır. Örneğin, İsa'nın Doğumu'nu ele alacak olursak metin, okuyucuları öküzü, katırı ve Meryem'i oğlunun önünde eğilirken tasavvur etmeye iter. Son Yemek'te yazar şöyle açıklar. "Masanın yere yakın olduğunu ve eski âdete göre yerde oturduklarını bilmemiz gerek,". Bu uygulamanın nedenini 15. yüzyılda yaşamış bir İtalyan vaiz şöyle açıklıyordu: "duygularımızı harekete geçiren duyduklarımızdan ziyade gördüklerimizdir".[12]

Benzer bir şekilde, Bonaventure'den üç yüz yıl sonra, Aziz Ignatius Loyola (1491-1559) tarafından yazılarak 1548'de basılan *Ruhani Egzersizler* adlı ibadet kitabında, okuyuculara ya da dinleyicilere Cehennem'i, Kutsal Topraklar'ı ve diğer mekânları zihinlerindeki gözler ile görmeleri söyleni-



İsa'nın Çarmıhtan İndirilmesi, 16. yüzyıl, panel, San Giovanni Decollato, Roma.

18

yordu; Ignatius bu uygulamayı "mekân kompozisyonu" olarak tanımlıyordu. Okuyucular, "Cehennem'in uzunluğunu, genişliğini ve derinliğini" ve "muazzam ateşleri" ve "alevden gövdeleri olan" ruhları hayallerinde canlandırmaya teşvik ediliyordu. Ignatius'un metni aslında resimlendirilmiş değildi, fakat bir diğer İspanyol Cizviti olan Sebastiani Izquierdo'nun (1601-1681) yorumunda, okuyuculara görselleştirme işinde yardımcı olmak amacıyla metne gravürler eklenmişti.[13]

Kutsal bir resim karşısında bilinçli meditasyondan, kendi kendine geldiği aşikâr olan dinî sanrılara sıçramak için çok büyük bir adıma gerek yok. Her şartta, dinî sanrılar çoğunlukla somut imgeleri yansıtmaktadır.

Jeanne D'arc'ın (yak.1412-1431) sapkınlık ve cadılık gerekçesiyle yargılanması, kendisi bunu her ne kadar inkâr etmişse de, İngiliz sorgucuların onun Aziz Mikael ve diğer melekler ile ilgili olarak görmüş olduklarının resimlerden etkilendiğine inandıklarını gösteriyor. Ortaçağ sonlarında yaşamış azizeler olan Sienalı Catherine ve İsveçli Bridget üzerine yapılan çalışmalarda da benzer düşünceler ileri sürülmüştür.[14] Avilalı Azize Teresa'nın (1515-1582) zengin ruhsal dünyası da imgeler ile beslenmişti –ıstıraplar içindeki İsa'nın belli bir resminin, onun üzerinde güçlü bir etki bırakmış olduğu biliniyor. İnsan, Bernini'nin tasvir etmiş olduğu, azizenin kalbini bir okla delen meleği gördüğü o ünlü mistik deneyimin, bir tablodan esinlenip esinlenmediğini merak ediyor.[15] Aynı şekilde, Rusya'da da 17. yüzyılda yaşayan patrik Nikon, İsa'nın kendisine tıpkı ikonalardaki haliyle göründüğü sanrılar görüyordu.[16]

Cennetteki azizlerin olumlu imgelerinin karşıtları da cehennem ve şeytan resimleriydi, ki bunlar da aynı derecede çalışmaya değer. Günümüzde, örneğin Hieronymus Bosch'un (yak. 1450-1516) cehennemvari manzaraları, çoğumuza Ay'ın ve hatta Mars'ın resimlerinden daha yabancı gelecektir. O zamanlarda yaşayan insanların, günün birinde Bosch'un resmettiği türde yerler görebileceklerine inandıklarını ve sanatçının sadece kendi hayal gücüne değil, aynı zamanda popüler sanrı literatürüne de dayandığını anlamak gayret gerektiriyor. Emil Mâle Ortaçağ grotesklerinin, "insanların bilinçlerinin derininden" geldiğini belirtmişti. Bu gibi resimler, farklı kültürlerdeki bireylerin ve grupların korkuları konusunda tarihçilere önemli ipuçları sunuyor –yorumlayabildikleri takdirde.[17]

Örneğin, cehennemin ve şeytanın değişime uğrayan imgeleri, özellikle Fransız araştırmacı Jean Delumeau gibi birkaç tarihçinin son zamanlarda ilgilenmeye başladıkları, korkunun tarihine ışık tutmak konusunda faydalı olabilir.[18] Görmüş olduğumuz gibi, şeytan resimleri 12. yüzyıldan önce oldukça ender. Bu dönemde artmaya başlamasının nedeni nedir? Bu sorunun yanıtı, neyin görsel olarak temsil edilebileceği veya edilmesi gerektiği konusunda ortaya çıkan yeni âdetlerde mi aranmalı, yoksa şeytanın yükselişe geçmesi bize dinde ve hatta kolektif duygularda oluşan değişim hakkında mı bir şeyler söylüyor? 16. ve 17. yüzyılda, şenlik temalarını cehennemi andıran sahneler ile birleştiren cadılar bayramı (Yedinci Bölüm)

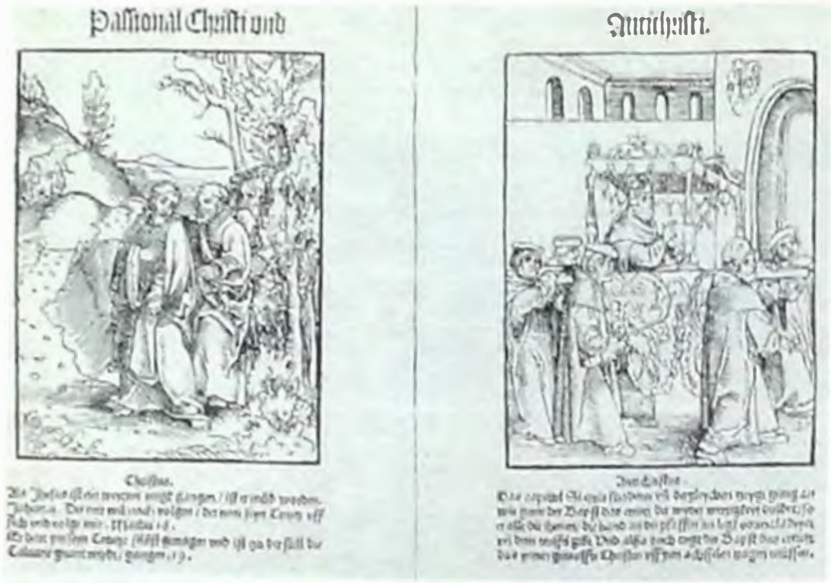
resimlerindeki artış, bu dönemde cadı mahkemelerinin artmasının altında yatan endişeler hakkında bize ipuçları veriyor.

Tarihçiler geleneksel bir sahnenin resmedilme biçimindeki yavaş veya süratli değişimleri çözümlerken, yokluktan varlığa geçişi incelemeye oranla daha güvenli bir zeminde bulunuyorlar. Örneğin, 17. yüzyılda Loyola'nın *Spiritual Exercises* eserindeki çizimler, cehennemin ıstıraplarını yeterince canlı bir şekilde göstermekle birlikte, tıpkı resimledikleri metin gibi bunlar da Bosch'un tablolarında çokça bulunan canavara benzer figürleri içermiyorlar. Bu değişim aslında daha genel bir değişimin habercisi midir?

Tartışma Yaratan Resimler

Resimlerin ibadete yönelik kullanılmaları herkesi memnun etmiş değildi. İnsanların resmin temsil ettiği şeye değil de kendisine tapıyor olabilecekleri kaygısı değişik yerlerde ve dönemlerde çoğu kez ikonakırıcı akımlara yol açmıştır.[19] Marsilya'da cereyan eden bir ikonakırıcılık olayının haberine tepki olarak, Gregorius Magnus'un kiliselere resim koyma nedenleri konusunda yukarıda belirtilen yorumları yazılmıştı. Bizans'ta 8. yüzyılda ikonakırıcılık büyük bir çıkış yapmıştı. Son yirmi otuz yıldır tarihçilerin bu akımlara giderek artan bir ilgi duymaları "tabandan tarih" yaklaşımının yükselişe geçmesi ile de yakından bağlantılı. Toplu yıkım eylemleri, fikirleri hakkında yazılı kanıt bırakmamış olan sıradan insanların tavırlarını anlamamıza yardımcı oluyor. İzleyicilerin tepkilerine dair bu tip kanıtlar, bu kitabın son bölümünde daha ayrıntılı bir biçimde ele alınacak.

Kutsal imgelerin hem kült nitelikleri, hem de yok edilişleri üzerine alternatif bir strateji de, dinî tartışmalarda görsel ortamı bir silah olarak kullanmaktır. Protestanlar, imgelerden en fazla Alman Reformu'nun ilk yıllarında faydalanmıştı –özellikle de ucuz ve taşınabilir tahta baskılardan. Nüfusun okuma yazma bilmeyen ya da çok az bilen büyük çoğunluğuna ulaşmak için, bilinçli bir şekilde bu yola başvurulmuştur. Resimler, Martin Luther'in deyişiyle, "kutsal tarihi anlamaya, sadece sözcükler ve öğretilerden ziyade, resimler ve imgeler ile daha kolay sevk edilen basit insanlar ve çocuklar" için yapılıyordu.[20] Bu yüzden, bu görsel kaynaklar, Reform hareketini sıradan insanların bakış açısından kaydederek, okuryazar



19

Lucas Cranach, *Passional Christi und Antichristi*, karşılıklı tahta kalıp baskısı (Wittenberg: J. Gruenberg, 1521).



20

Hans Baldung Grien, *Acta et res gestae... in comitis principum Wormaciae* (Strasburg: J. Schott, 1521), tahta kalıp baskıdan ayrıntı: "Rahip kılığında Luther, halesi ve güverciniyle." British Library, Londra

seçkinler tarafından üretilen basılı kaynaklarda nadiren görülen bir bakış açısı sunarlar. Protestan baskı ustaları, Katolik kilisesini alay malzemesi yaparak yıkıma sürükleyecek imgeler için, geleneksel halk mizahının zengin repertuvarından faydalanmışlardı. Onların eserleri, Rus eleştirmen Mikhail Bakhtin'in kahkahanın yıkıcı gücü hakkındaki kuramını iyi yansıtan örneklerdir.[21]

Luther'in dostu olan sanatçı Lukas Cranach (1472-1553) ile Wittenberg'deki atölyesi, tartışma yaratan pek çok baskı yapmıştı; bunların arasında İsa'nın yalın yaşamı ile onun "Vekil"i olan Papa'nın ihtişam ve gururunu karşılaştıran ünlü *Passional Christi und Antichristi* de bulunuyordu. Bu karşılıklı tahta baskıda, İsa kendisini kral yapmak isteyen Museviler'den kaçarken, Papa Kilise Devletleri üzerinde dünyevi hâkimiyet iddiasıyla kılıç sallıyordu (1513'te ölen savaşçı Papa II. Julius'a bariz bir gönderme). Benzer bir şekilde İsa dikenlerle taçlandırılırken, Papa üç katlı papalık tacı takıyordu. İsa havarilerinin ayaklarını yıkıyor, Papa ise ayağını öpmesi için İsa'ya uzatıyordu. İsa yaya gidiyor, Papa ise ellerde taşınıyordu ve gravürler böylece sürüp gidiyordu (resim 19).[22]

Böylelikle Papa imgesi, görsel olarak para hırsı, gücün getirdiği gurur, şeytan gibi olgular ile bağdaştırılıyordu. Öte yandan, Bob Scribner'in belirttiği üzere, Luther bir kahramana, hatta bir azize dönüştürülmüştü, başında halesi vardı ve tıpkı İncil yazarları gibi Kutsal Ruh'tan esinlendiğini göstermek için ona da bir güvercin eşlik ediyordu (resim 20).[23] Mesajlarını daha geniş kitlelere duyurmak için tahta baskı kullanmaları, Reformcuların hiç düşünmedikleri bazı sonuçlar da doğurmuştu. 1520'lere gelindiğinde, azizler kültünü eleştiren adamın kendisi benzer bir kültün objesi olma yolundaydı. Protestanlığın "folklorlaştırılması"ndan, okuryazar olmayanların hayali dünyasının bir parçası halini almasından söz etmek, konuyla çok da ilgisiz kaçmayabilir. Okur yazarlığın sınırlı olduğu bir kültürde, resimler bu süreç hakkında metinlerden daha zengin kanıtlar sunar.

Resmin Bunalımı

Bazı tarihçiler, örneğin Hans Belting, Reform'un "resmin bunalıma" girdiği bir an, "imge kültürü" diyebileceğimiz şeyin "metin kültü-

rü"ne geçişi olduğunu öne sürmüştür.[24] 16. yüzyıl Avrupası'nda ikonakırıcılığın yükselişe geçmesi de bu yorumu desteklemektedir. 16. yüzyılın son dönemlerinde bazı yerlerde, özellikle de Avrupa'nın Kalvenci bölgelerinde, sadece ikonakırıcılık anlarına değil, "bütün imgelerin toptan reddedilmesi" anlamında "ikonofobi"ye de rastlanıyordu.[25]

Ancak, Belting'in tezini bu dönemde Avrupa'nın bütün nüfusuna yaymak doğru olmaz. İkonoklazmacılar ve ikonofobisi olanlar muhtemelen azınlıktaydı. Başka araştırmacılar, örneğin David Freedberg, Katolik Avrupa'nın yanı sıra Protestan kesimlerde de kutsal imgelerin güçlerinden fazla bir şey kaybetmediğini savunur. Alman görsel polemiğinin doruğa tırmandığı 1520'lerden sonraki on yılda bile, dinî resimlerin Luther kültüründe büyük rol oynamaya devam ettiği gerçeği de bu iddiayı destekler. Almanya ve İskandinavya'daki kiliselerde hâlâ 16. ve 17. yüzyıllardan kalma Yeni Ahit sahneleri görmek mümkün.

İmgenin Protestan âleminde yaşamını sürdürmüş olmasının daha da belirgin bir kanıtı sanrılardan kaynaklanıyor. 1620'lerde Alman bir Lutherci olan Johan Engelbrecht, cehennem ve cennet, "bir sürü alev gibi kutsal melekler ve bir o kadar aydınlık veya parlak kıvılcımlar gibi seçkin ruhlar" görüyordu. Birkaç yıl sonra, Leh asıllı bir Protestan olan Kristina Poniatowa kırmızı ve mavi aslanlar, beyaz bir at ve iki başlı bir kartal görmüştü. Kehanetlerle dolu bu sanrılar Luthercilerin kendi imge kültürlerini geliştirmiş olduklarını akla getiriyor. 18. ve 19. yüzyıllardan tablolar ve gravürler de benzer bir izlenim uyandırıyor.

Katolik imge kültürü de, çoğu kez Protestanların eleştirdiği unsurların altını çizmek suretiyle, değişim göstermiştir. Erken modern dönem Katolikliğinin yeniden şekillenmesinde büyük katkısı olan Trento Konsili (1545-1563) kutsal yolculuklar ve kutsal emanetler kültünün yanında, kutsal imgelerin önemini de bir kez daha onaylamıştı. İmgelerin kendileri de, Protestanların karşı çıktığı öğretileri giderek daha fazla tasvip eder hale geliyordu. Örneğin, azizlerin kendinden geçişi ve yükselişleri, izleyiciyi hayran bırakmak ve kutsal kişiler ile sıradan ölümlüler arasındaki farkın altını çizmek üzere tasarlanmış gibi duruyordu. Aziz Petrus ve pişmanlık gözyaşları döken Azize Maria Magdalena resimlerine giderek daha sık rastla-

nır olması, Protestanların Günah Çıkartma ayinlerine karşı giriştikleri saldırılara görsel bir yanıt olarak yorumlanmıştır.[26]

Barok çağında resimlerin giderek daha teatral bir tarza bürünmesi de kesinlikle mesajın bir parçasıydı. Diğer unsurların yanı sıra bu teatral ya da retorik tarz, izleyiciyi ikna etme gereğinin bilincine varıldığını, Luther'den önce bu kadar belirgin olmayan –eğer hiç var olduysa– bir bilinci ifade ediyordu. Böylelikle, klasik ikonagrafik yaklaşımı psikanaliz düşüncesi ile destekleyerek, bu imgeleri Protestanların savlarına duygusal, bilinçdışı –yoksa "bilinçaltı" düzeyinde mi desek– tepkiler olarak tanımlayabiliriz. Bu resimler, aynı zamanda, Katolik Kilisesi için "propaganda" olarak da nitelendirilebilir. Propaganda fikri ve imgelerin siyasi amaçla kullanımı, bundan sonraki bölümün konusu olacak.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

İKTİDAR VE DİRENİŞ

Tarih boyunca insanları yönetmiş olanlar, resim ve heykelleri halka vermek istedikleri duyguları yoğunlaştırmak için kullanmışlardır.

CHEVALIER JAUCOURT

Geçen bölümde üzerinde durduğumuz dinsel sanat, Hıristiyanlığın ilk yüzyıllarında Roma imparatorluk sanatından bazı unsurların benimsenmesi ile gelişti. İmparatorluk haleleri azizlere aktarılırken, imparatorların önden pozları ve tahtta oturan konsüller, "Tanrı'nın tahtında oturan" İsa'yı ya da Meryem'i temsil edecek şekilde uyarlandı.[1]

Öte yandan, Ortaçağ'dan bugüne gidişat genellikle ters yönde olmuş, dinsel formların dünyevi amaçlar doğrultusunda benimsenmesi ve uyarlanması yolunda uzun bir "dünyevileşme" süreci gözlenmiştir. Buna göre, Westminster Hall'da bulunan *II. Richard Tahtta* tablosu, önce dünyevi kullanımdan dinsel alana giden ve sonra geri dönen dairesel turu tamamlarcasına, Tanrı'nın tahtında oturan İsa imgesi model alınarak yapılmıştır. Dünyevileşme yolunda daha da çarpıcı bir örnek, kısa süre önce başı giyotinle vurulan XVI. Louis'yi Çarmıh'a gerilmiş gösteren *Yeni Calvary** (1792) adlı Fransız cumhuriyetçi gravürüdür.

Daha ince düşünülmüş örnekler de var. Hükümdarların, Ortaçağdan itibaren giderek daha sık rastlanan halk içindeki imgeleri, azizleri yansıtan imge kültünden esinlenmiş izlenimi vermektedir. I. Elizabeth'i Bakire Kraliçe olarak resmeden ve 16. yüzyılın sonlarına doğru şablon aracılığı ile seri olarak üretilen portreler, Bakire Meryem portrelerinin yerini almıştı ve Reform hareketinin yaratmış olduğu duygusal boşluğu doldurarak muhtemelen Meryem portrelerinin işlevlerinden bazılarını yerine getiriyordu.[2] Çağdaş adabımuaşeret kitaplarından birine göre, Kral XVI. Louis'nin Versailles sarayındaki portrelerine, kral âdeta bu resimlerin asılı oldukları odada bulunuyormuşçasına saygı gösterilmesi gerekiyordu. Resimleri görenlerin bu imgelere arkalarını dönmeleri yasaktı.[3]

* İsa'nın Çarmıh'a gerildiği yer ve/veya İsa'nın çarmıha gerilişini betimleyen sanat eseri –ç.n.

Görsel propaganda üzerine yapılan çalışmalar genellikle Fransız Devrimi veya Sovyet Rusya, Nazi Almanyası, Faşist İtalya ya da iki dünya savaşının tartışmalar yaratan imgeleri üzerinde yoğunlaşarak 20. yüzyıl üzerinde odaklanır.[4] Bu bölümde, bu çalışmalara değinmekle beraber, onları, Augustus'tan XIV. Louis'ye kadar uzanan daha geniş bir zaman dilimi içinde, imgelerin siyaset bağlamındaki tarihi içindeki yerlerine koymaya çalışacağım. Bazı tarihçiler "propaganda" gibi kimi modern kavramların 1789'dan önceki dönem ile ilgili olarak kullanılmasının mantığından kuşku duyarlar. Ancak belli rejimlerin korunmasına büyük katkılar yapsın ya da yapmasın, tabloların ve heykellerin bu yönde katkıda bulunduklarına dair yaygın bir inanış vardı. Kamuoyu önünde iyi bir "imaja" sahip olmak isteyen sadece günümüzün yöneticileri değildi. Chevalier Jaucourt'un *Encyclopédie*'nin "resim" maddesinde yazmış olduğu gibi, "Her dönemde, iktidarı elinde tutanlar insanlarda doğru hisler uyandırmak için resim ve heykellerden hep faydalanmışlardır". Ancak hem devletlerin imgelerden yararlanma oranının, hem de bunu yapma şekillerinin farklılık gösterdiğini de eklemek gerek -bu bölümde de bunu ortaya koymaya çalışacağız.

Kutsal imgeler söz konusu olduğunda, bunlar ister fikirler veya bireyler üzerinde odaklanmış, ister belli bir siyasi düzeni korumaya veya yıkmaya yönelik tasarlanmış olsun, farklı imge türleri arasındaki farkları yansıtmayı ve bunları okumayı deneyeceğiz. Siyasi olayların öyküsünü anlatan imgeler ise Sekizinci Bölüm'de ele alınacak.

Düşüncelerin Tasvirleri

İmgeleri okumaya yönelik yaklaşımlardan biri de, Quentin Skinner'ın sanatçı Ambrogio Lorenzetti'nin Siena'daki Palazzo Pubblico'da bulunan ünlü freskini yeniden yorumlayan makalesinin başlığını kullanacak olursak, "sanatçıya bir siyaset düşünürü" olarak bakmaktır. Soyut kavramları görünür kılma, onları somut hale getirme sorunu sadece sanatçılara özgü değildir elbette. Metafor ve simge siyasetin kendi içinde de çok uzun zamandır önemli bir rol oynuyor.[5] Brezilya'nın çiçeği burnunda başkanı Jânio Quadros'un, 1961'de, elinde yozlaşmayı süpürme arzusunu simgele-

yen bir süpürge ile görünmesi, yalnızca televizyonun sunduğu bir fırsat olarak kalmamış, eski bir geleneği de canlandırmıştı.

Geleneksel metaforlardan biri de hükümdarın veya başbakanın kaptanlığındaki devlet gemisidir. Bu mecazı, örneğin, 1558'de imparator V. Charles'ın cenaze töreni sırasında Brüksel sokaklarında dolaştırılan gerçek boyutlu gemi örneğinde görebiliriz. Sir John Tenniel, başbakan Otto von Bismarck'ın Kayzer Wilhelm tarafından azledilişini gösteren "pilotu atmak" başlıklı ve Mart 1890'da *Punch*'ta yayınlanan bir karikatüründe bu metafor gayet güzel adapte ediliyor.

Hükümdarlık konusunda diğer bir eski mecaz da hükümdarların aşağıda ele alınacak olan atlı heykellerinin ima ettiği ve Velazquez'in, İspanya Kralı IV. Felipe'nin oğlu ve veliahdı Don Baltasar Carlos'un binicilik okulundaki resminde daha da belirginleşen, at ve binicisi benzetmesidir. Bu tabloyu, Diego da Saavedra Fajardo tarafından yazılan bir çağdaş siyasi düşünce risalesi olan *Bir Hıristiyan Prensin Fikri* (1640) ile yan yana getirmek aydınlatıcı olabilir. Fajardo prense "irade gücü... mantık gemisi, siyaset dizginleri, adalet kamçısı ve cesaret mahmuzu" aracılığıyla ve en önemlisi "sağduyu üzengileri" ile "iktidar atını ehlileştirmeyi" öğütleyerek mecazı daha da geliştiriyordu. Amerikan Devrimi sırasında, bir İngiliz karikatürcü "Efendisini Sırtından Atan At Amerika"yı resmederek, bu eski mecaza yeni bir anlam yüklüyordu.

Soyut kavramlar, daha önce değilse bile antik Yunan döneminden itibaren kişileştirme yolu ile temsil edilmiştir. Adalet, Zafer, Hürriyet gibi kavramlar genellikle dişil olarak canlandırılmıştır. Cesare Ripa tarafından hazırlanan ünlü bir Rönesans imgeleri sözlüğü olan *İkonoloji*'de (1593) "Erkeklik" kavramını bile bir kadın temsil ediyordu. Batı geleneğinde, bu kişileştirmelerin sayısı zaman içinde artış göstermiştir. Örneğin Britannia, erkek karşılığı John Bull* gibi 18. yüzyıldan kalmadır. Fransız Devrimi'nden itibaren hürriyet, eşitlik ve kardeşlik kavramlarının görsel dile aktarılması için birçok girişimde bulunulmuştur. Örneğin hürriyet, klasik dönemde

* Britannia ve John Bull Britanya'nın kişileştirmeleridir. Amerika için Sam Amca ne ifade ediyorsa, John Bull da İngiltere için aynı şeydir –ç.n.

kölelerin azat edilmesini çağrıştıran Frig başlığının yeni versiyonu olan kırmızı başlık ile simgelenmiştir. Eşitlik devrimci gravürlerde elinde terazi tutan bir kadın olarak gösterilmiştir –bu geleneksel Adalet imgesidir, ancak gözleri bağlı değildir.[6]

Özellikle Hürriyet kendine has bir ikonografi geliştirmiş, klasik gelenekten esinlenmekle birlikte, sanatçıların yeteneklerinin yanı sıra, değişen siyasi şartlara da bağlı olarak bu ikonografiyi dönüşüme uğratmıştır. Ele alacağımız üç örnek, Sir Isaiah Berlin'in deyişini genişletecek olursak, "hürriyetin üç kavramı" olarak adlandırabileceğimiz olguyu gösterecektir.

Eugene Delacroix'nın *Halka Önderlik Eden Hürriyet* (resim 21) tablosu, 27-29 Temmuz'da Paris'te meydana gelen ve daha sonraları 1830 Devrimi adıyla anılan, Kral X. Charles'ı deviren ayaklanma sonrasında yapılan resim veya alçı ve tunç hürriyet tasvirleri içinde en ünlü olanıdır. Delacroix, Hürriyet'i bir yandan tanrıça (Zafer'i temsil eden bir Yunan heykelini model almıştır) ve bir yandan da bir elinde kaldırdığı devrim bayrağı, diğer elinde tüfek ile halktan bir kadın olarak göstermektedir; çıplak göğüsleri ve başındaki Frig başlığı (klasik bir referans) ile bu kadın, uğruna devrim yapılan hürriyeti simgelemektedir. "Halk"a gelince, silindir şapkalı adamın şapkasına bakılarak burjuva olduğu söylenmiştir. Aslına bakılırsa o dönemde, Fransız işçileri arasında da bu tip şapka takanlar bulunuyordu. Her şartta, adamın giyimine daha yakından bakıldığında, özellikle kemeri ve pantolonu, bu figürün el emeği ile çalışan bir işçi olduğunu ortaya çıkaracaktır, ki bu da küçük ayrıntıların önemini gösteren örneklerden biridir. Bu tablo, olup biteni, yeni "yurttaş-kral" Louis Phillipe'in de devrim bayrağının yeniden Fransa'nın simgesi olarak kullanılmasını sağlayarak saygısını gösterdiği 1789 devriminin idealleri ile bağdaştırarak, bize 1830 olaylarının çağdaş bir yorumunu sunuyor. *Halka Önderlik Eden Hürriyet'in* 1831'de Fransız hükümeti tarafından satın alınması; sanki tablonun yakın geçmişte meydana gelen olaylara getirdiği yorumun resmî olarak kabul edildiğini gösteriyordu. Tablonun daha sonra başına gelenler ileride ele alınacaktır (On Birinci Bölüm).[7]

Fransız heykeltıraş Frédéric Auguste Bartholdi (1834-1904) tarafından tasarlanarak 1886'da açılan Özgürlük Heykeli (resim 22) daha da ün-



Eugène Delacroix, *Halka Önderlik Eden Hürriyet*, 1830-31, tuval üzerine yağlıboya, Musée du Louvre, Paris.

lüdür. Heykel, New York limanını bekleyen modern bir Rodos Heykeli imgesi ile ideolojik bir mesajı birleştirir. Bununla beraber, Marina Warner, kendi deyişiyle bu "vakur ve anaç" figürü, Delacroix'nın özgürlüğü daha belirgin görünen kadını ile karşılaştırmakta kesinlikle haksız değil. Bir kez daha ikonografik ayrıntıların bir kısmı, heykelin mesajını pekiştiriyor. Hürriyet'in geleneksel bir simgesi olan ayaklarındaki koparılmış zincirler onun kimliğini ortaya sererken, elinde tuttuğu meşale, heykeltıraşın "dün-

Frédéric Auguste Bartholdi,
Özgürlük Heykeli,
New York, 1884-6



22

yayı aydınlatan Hürriyet" yolundaki asıl düşüncesine ışık tutuyor. Elinde tuttuğu, "4 Temmuz 1776" ibaresini taşıyan levha, heykelin siyasi mesajını vurguluyor –okuyabilecek bir yerde duranlar için. Fransız heykeltıraşın düşünceleri her ne olursa olsun, ikonografik ipuçları burada alenen yüceltilenin, Fransız devrimi değil Amerikan Devrimi olduğu sonucuna yönlendiriyor. Frig başlığının yerini alan hale Hürriyet'e bir azize havası katıyor, bu yüzden de Birleşik Devletlere giriş yapmadan önce "işlemlerinin" yapılacağı Ellis Adası'na yaklaşan İtalyan ya da Polonyalı göçmenlerin, denizcilerin koruyucusu, "Deniz Yıldızı" Meryem Ana imgesine baktıklarını düşünüp düşünmedikleri üzerinde kafa yormak cazip hale geliyor.[8]

Bazı yönlerden Özgürlük Heykeli'nin yansımalarını taşıyan, bazı yönlerden ise ondan ayrılan, Central Arts Academy öğrencileri tarafından 30 Mayıs 1989'da Pekin'in Tian-an-Men Meydanı'nda açılan 10 metre yüksekliğindeki (bazı kaynaklara göre 8 metre) demokrasi tanrıçası (resim 23), algının yaratıcılığı kadar göstericilerin siyasi ideallerine de aydınlatıcı bir şekilde tanıklık etmektedir. Alçı, tel ve köpükten yapılmış olan figür, o dönemde, duruma göre demokrasi, hürriyet veya ulus tanrıçası olarak tanınmıştı. Batılı izleyicilerin bir kısmı heykeli Amerikalı modeli ile özdeşleştirme konusunda aceleci –hatta fazla aceleci– davranmış, böylece sadece kendi etnik-merkezciliklerini değil, aynı zamanda ikonografinin anlaşılması güç niteliğini ve bağlamsal analizin gerekliliğini de gözler önüne sermişlerdi. Çin'deki resmî yayın organları ise tam aksi nedenlerle benzer bir yo-



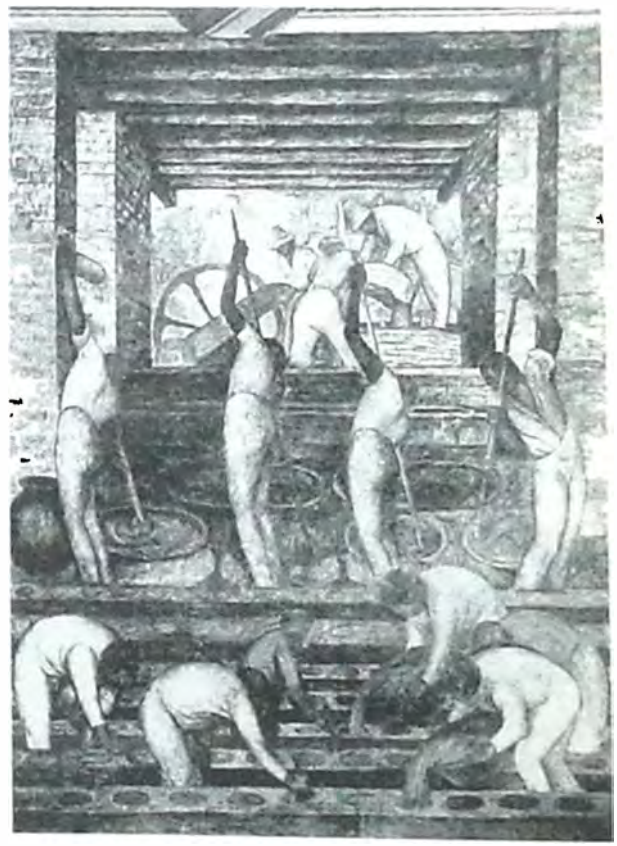
Demokrasi Tanrıçası, heykel, 1989, alçı, Tien-an-Men Meydanı, Pekin (imha edilmiştir).

rum sunmuşlardı, zira Amerika'daki heykel ile kurulan benzerlik, öğrencilerin yarattığı imgeyi yabancı saymalarına ve dışarısının Çin kültürünü istilası olarak reddetmelerine olanak sağlıyordu. Buna rağmen, heykelin Mao Zedong zamanında kurulan geleneği izleyen Sosyalist-Realist tarzı, bu yorumu geçersiz kılma yolunda belli bir fayda sağlıyor. Tanrıçanın, kendini Amerikan hürriyet kültü ile özdeşleştirmeksizin ona bir göndermede bulunduğunu söyleyebiliriz.[9]

İster yabancıları karikatürleştirsin (Hogarth'ın sıska Fransızları örneğindeki gibi), ister bir ulusun tarihindeki önemli olayları övüyor olsun, milliyetçiliğin imgeler ile ifade edilmesi oldukça kolaydır. Milli ya da milliyetçi duyguları ifade etmenin bir başka yolu da 20. yüzyıl başlarında Alman ve İsviçreli ressamların "memleket işi" *(Heimatstil)* olarak adlandırılan akımda yaptıkları gibi, yörenin halk sanatı üslubunu canlandırmaktır. Bir diğer yön-

tem ise önceki bölümlerden birinde sözü edilen "Kuzeyli doğa" örneğinde (İkinci Bölüm) olduğu gibi yörenin peyzaj özelliklerini resmetmektir.

Sosyalizm de, "Sosyalist Gerçekçilik" örneğini izlemek, fabrikalarda ve toplu üretim çiftliklerinde yapılan çalışmaları yüceltmek suretiyle, SSCB'de ve başka ülkelerde sanatçılar tarafından görselliğe aktarılmıştır (Altıncı Bölüm). Aynı şekilde, Diego Rivera ve meslektaşlarının, 1920'lerden itibaren devrim sonrası Meksika hükümetinin siparişleri üzerine yaptıkları duvar resimleri, bizzat sanatçılar tarafından halka Kızılderililerin onuru, kapitalizmin illetleri ve emeğin önemi gibi mesajlar veren "mücadeleci ve eğitici bir sanat" olarak tanımlanmıştır (resim 24). Rusya'da olduğu gibi, görsel mesajların kimi zaman "karnını doyurmak isteyen çalışmak zorundadır" (*el que quiera comer, que trabaja*) gibi didaktik veya öğütlerle dolu metinlerle de desteklendiği oluyordu. Bir kez daha, "ikono-metin"in tek başına bir tasvirden daha etkili olduğu düşünülüyordu.[10]



Diego Rivera, *Şeker Rafinerisi* (1923), *Modern Meksika'nın Kozmografisi* adlı fresk dizisinden, 1923-8. Eğitim Bakanlığı (Çalışma Dairesi) Mexico Kenti.

24

Soyutu somut kılma sorununun daha yaygın bir çözümü, kişileri düşüncelerin veya değerlerin hayata geçirilmiş halleri olarak göstermektir. Batı geleneğinde, hükümdarın kahraman, hatta insanüstü olarak resmedilmesine yönelik kalıplar dizisi, klasik antik dönemde yerleşmişti. Dikkatini tek tek anıtlardansa "çağdaş birinin gözlemiş olacağı imgeler bütününe" yönlendiren antikçağ tarihçisi Paul Zanker, Augustus döneminde (MÖ 27 - MS 14) Roma İmparatorluğu'nun yükselmesiyle birlikte, merkezileşme amaçlarına uygun düşen yeni ve standartlaşmış bir görsel lisan ge-



25 İmparator Augustus (MÖ 63 - MS 17) heykeli, mermer. Museo Gregoriano Profano, Roma.

reğinin ortaya çıktığını öne sürmüştür. Daha önce Octavianus adını taşıyan Augustus, MÖ 27 yılından itibaren idealleştirilmiş bir şekilde betimlenmiştir; bunun en ünlü örneği halen Museo Gregoriano Profano'da bulunan ve gerçek boyutların çok üzerinde olan mermer heykeldir (resim 25).

Bu unutulmaz tasvirde Augustus zırh giymiş, elinde mızrak ya da sancak tutar şekilde, zaferini ilan edercesine kolunu kaldırırken görülür. Zırhının göğüs kısmında bulunan ve mağlup olan Partların daha önce ele geçirdikleri Roma sancaklarını geri vermelerini yansıtan sahnenin ufak ayrıntıları –onları görebilecek kadar yakında duran izleyiciler için– mesajı güçlendirmektedir. Hükümdarın çıplak ayakları, modern izleyicilerin aklına gelebileceği üzere bir tevazu belirtisi değil, Augustus'u tanrı katına çıkaran bir özelliktir. Uzun süren hükümdarlığı süresince Augustus'un resmî görüntüsü, sanki imparator ebedi gençliğin sırrını keşfetmişçesine aynı kalmıştır.[11]

Hükümdar imgeleri üslup açısından çoğu kez muzaffer bir eda taşırlar. Heykellerde ve mimaride olduğu kadar ritüellerde de ifade bulan klasik zafer ikonografisi, Roma'daki Constantinus Takı gibi takları ve defne yaprakları, kupalar, esirler, geçitler ve zafer (kanatlı bir kadın) ile şöhret (borazan taşıyan bir figür) kişileştirmeleri gibi muhtelif dekoratif ayrıntıları da içeriyordu. Heykellerin zaman zaman anıtsallığa varan boyutları da, ifade ettikleri mesajın bir parçasıydı, tıpkı halen Roma'daki Palazzo dei Conservatori'de görülebilen imparator Constantinus büstü veya Paris'te Place Louis-le-Grand'a dikilen XIV. Louis heykelinde olduğu gibi. Söz konusu XIV. Louis heykeli öylesine büyüktü ki, dikilişi sırasında işçiler yemeklerini atın karnında yiyebilmişlerdi.[12]

Uzun süre Roma'daki Capitol'de sergilenen pelerinli ve kıvırcık saçlı imparator Marcus Aurelius (h. 161-80) heykeli –artık yerinde bir kopyası durmaktadır– gibi atlı heykeller, hükmetmek ile ata binmek arasındaki benzetmeyi görünür kılarak iyice açığa çıkmasını sağlıyorlardı (resim 26). Atlı heykeller Rönesans sırasında İtalya'da tekrar canlanmış, tıpkı prensin kendi topraklarında yaptığı gibi, bu heykeller de bulundukları meydan üzerinde otoritelerini hissettirir olmuşlardı. Aleksandr Puşkin'in deyişiyle bu "tunç atlılar" 16. yüzyıldan itibaren, Avrupa'nın dört bir yanı-



26 İmparator Marcus Aurelius (121-180) heykeli, tunç. Museo Capitolino, Roma.

na yayılmışlardı –Floransa'da Piazza della Signoria'da Grand Dük Cosimo de' Medici; Paris'te IV. Henri, XIII. Louis ve XIV. Louis; Madrid'de III. Felipe ve IV. Felipe; Berlin'de Brandenburglardan "Büyük Elektör" Friedrich Wilhelm'in (h. 1640-88) atlı heykelleri bunlardan birkaçıydı. Klasik geleneğin böylesine canlanması, aynı zamanda klasik geleneğe bir gönderme niteliğini de taşıyordu, örneğin prensçiklere bile yeni İskenderler veya ikinci Augustuslar olarak hitap etmek alışkanlık halini almıştı. Hükümdarların çoğu bu tip heykellerden bir tanesi ile yetiniyordu, ancak XIV. Louis'nin danışmanları "heykel kampanyası" adı verilen işe girişerek sadece Paris'e değil, Arles, Caen, Dijon, Grenoble ve Lyon gibi yerlere de kralın heykelinin dikilmesini sağlamışlardı.[13] Atlı heykellerden oluşan bu uzun dizinin



27 Nicolas Arnoult, Martin Desjardins tarafından yapılan XIV. Louis heykelinin (imha edilmiştir) gravürü, yak. 1686, heykel daha önce Paris'te Place des Victoires'da duruyordu.

en ünlü parçalarından biri, Puşkin'in deyişine isim babalığı yapan asıl "tunç atlı", yani Çariçe Yekaterina'nın Fransız heykeltıraş Etienne-Maurice Falconet'e sipariş verdiği, 1782'de açılan Büyük Petro heykelidir.

Hükümdarların kendileri de tıpkı imgeler, ikonalar gibi algılanıyordu. Giyimleri, duruşları ve etraflarını saran nitelikler, tıpkı resimleri ve heykellerinde olduğu gibi, bir heybet ve iktidar hissi yayıyordu. Bu benzetme, imparator V. Charles'ı "bir put kadar hareketsiz" diye betimleyen İngiliz elçisi Christopher Tunstall veya Napoli'deki İspanya valisini "insan mı yoksa ahşap bir figür mü olduğunu asla anlayamadığım kadar ağırbaşlı ve hareketsiz" olarak tanımlayan İtalyan düşünürü Traiano Boccalini gibi bazı erken modern dönem gözlemciler tarafından yapılmıştı.



Jacques-Lou
İmparator Napole
Tuileries'deki Çalışma Odasında, 1812,
tuval üzerine yağlıboya.
National Gallery of Art,
Washington, DC.

Bu alıntılar modern izleyicilere ipucu verir. Kraliyet heykellerine ya da "resmî portrelere" bireylerin o dönemde göründükleri şekli yansıtan aldatıcı tasvirler olarak değil, idealleştirilmiş bir kişiliğin kamuoyuna sunuluşu, sahneye konması olarak yaklaşmalıyız. Hükümdarlar, daha asil görünmeleri için genellikle günlük giysileri ile değil, eski Roma kostümleri ile veya zırhlar içinde ya da taç giyme kıyafetleri ile resmedilmişlerdir. Atlı figür genellikle, yabancı ülkelerin yanı sıra isyanın ve kargaşanın kişileştirmelerini, iç veya dış düşmanları ayakları altında ezer. Bunun ünlü bir örneği, İtalyan heykeltıraş Leone Leoni tarafından yapılan, gerçek boyutlu V. Charles heykelidir. İmparator elinde mızrağıyla "Öfke" etiketini taşıyan zincire vurulmuş bir figürün tepesindedir. Bir diğer örnek ise, kanatlı figür tarafından defne yaprakları ile taçlandırılan, üç başlı bir köpeği (Louis'nin İmparatorluk, Britanya ve Hollanda'dan oluşan düşmanları Üçlü İttifak'ı temsil eder) ayakları altına alan, dimdik ayakta duran XIV. Louis heykelidir, yanında zincire vurulmuş esirler de bulunur. Eskiden Paris'te Place des Victoires'da bulunan ve 1792'de imha edilen bu heykel, 1680'lerden kalma bir gravürde kaydedilmiştir (resim 27).



29 Mussolini Riccione'de kumsalda koşarken, 1930'lar, fotoğraf.

Bu noktaya kadar değinilmiş olan örnekler, ülkeyi yönetme hakkının krallara Tanrı tarafından verildiğine inanılan, "mutlakıyet" ya da kişisel monarşi zamanından alınmıştır. Başka bir deyişle, bu hükümdarın yasanın üzerinde olduğu düşüncesidir. Bu siyasi sistemin değişmesinin ardından, özellikle de 1789'dan sonra imgelere ne oldu? Kraliyet portresinin kalıpları ilerleme, modernlik, hürriyet, eşitlik ve kardeşlik ideolojisine nasıl uyarlanabilirdi? 19. ve 20. yüzyıllar boyunca bu soruyu yanıtlamak üzere pek çok çözüm ortaya atıldı. Louise Philippe'in kıyafeti ve bakışı (Birinci Bölüm'de ele alınmıştı) "Eşitlik" (*Egalité*) lakabını akla getirir. Bundan birkaç sene önce, Jacques-Louis David'in (1748-1825) Napoleon'u çalışma odasında resmeden tablosu, iktidarın görece yeni bir yüzünü ortaya koymuştu: geceyi sabaha bağlayan saatlerde (bir mum yanıyor ve saat neredeyse dördü çeyrek geçeyi gösteriyor) bile masasının başından kalkmayan bürokrat olarak hükümdar. (resim 28) David'in bu tablosu, Gérard'ın *XVIII. Louis Çalışma Odasında* (1824) adlı eserinden, Resçetnikov'un *Stalin Ofisinde* tablosuna kadar pek çok değişik hükümdar resmine örnek oldu.

Demokrasi çağına geçerken diğer bir uyarlama biçimi ise önderin erkekliğini, gençliğini ve atletikliğini vurgulamak oldu. Örneğin Mussolini ister askeri üniformasıyla, ister beline kadar çıplak olsun koşu esnasında fotoğraflanmaktan hoşlanırdı (resim 29). ABD başkanlarının çoğunun golf oynarken fotoğrafları vardır. Bu tip imgeler "halka malolmuş" hükümdarlık diyebileceğimiz bir tarzı oluşturur. Bu tarz, devlet başkanının fabrikaları ziyaret ederek sıradan insanlarla konuştuğu ve tokalaştığı ya da siyasetçilerin çıktıkları yürüyüşlerde bebekleri öptüğü sırada çekilen fotoğraflarda ve Vladimir Serov'un, Rusya'nın en güçlü adamını, ikisi masasında oturan üç köylüyü dikkatle dinleyerek onların gereksinimlerini özenle not alır halde resmettiği *Lenin'i Ziyaret Eden Köylü Ricacılar* (resim 30) adlı eserinde olduğu gibi, hükümdarın ulaşılabilirliğini sergileyen tablolarda görülebilir.

Yeni medya ortamları da hükümdarların efsanelerine katkıda bulunmuştur. Hitler, Mussolini ve Stalin'in imajları, onların sesini yansıtan radyodan olduğu kadar, kendilerini kahraman edasında gösteren sayısız posterden de ayrı tutulamaz. Burada sinema (Sekizinci Bölüm) da üstüne düşeni yapmıştır. Leni Riefenstahl'ın Hitler'in şahsi teşvikiyle çektiği *İradenin Zaferi*



Vladimir Serov, *Lenin'i Ziyaret Eden Köylü Ricacılar*, 1950, tuval üzerine yağlıboya. Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova.

30

(1935) adlı film, sadık taraftarlarının Führer'e tapındığını gösteriyordu.[14] Günümüzde, basın fotoğrafçıları ve televizyon ekipleri, siyasi liderler için, kısa ömürlü olduğu kadar etkili de olan imajlar yaratmaktadır. Bunların altında yatan ikonografiyi ayrıntılı olarak incelemek de harcanan emeğe değecektir. Örneğin, Amerika Birleşik Devletleri başkanlığı için yarışan adayların fotoğrafları, özellikle de Jackie Kennedy'den Hillary Clinton'a kadar uzanan dönem içinde, adayın eşinin giderek daha fazla önem kazanması gibi değişimleri daha çarpıcı bir şekilde ortaya koymak açısından, bir dizi haline getirilebilir.

"İmaj yönetimi" olarak adlandırılabilecek konunun önemini vurgulamak gerekiyor. *İradenin Zaferi*'nde, Hitler daha uzun boylu görünmesi ve kahramana benzemesi için alttan fotoğraflanmış ve gökyüzüne karşı gösterilmişti. Fyodor Şurpin'in Stalin portresinde de aynı yöntem kullanılmıştır (resim 10). Kısa boylu diktatörlerden bir diğeri olan Mussolini, birliklerini denetlerken ve selamlarını alırken tabureye çıkardı. Aynı şekilde, Nicolae



Hubert Lanziger, *Sancaktar Hitler*, 1930'lar (?), tuval üzerine yağlıboya. ABD Ordusu Sanat Koleksiyonu, Washington, DC.

31

Çavuşesku'nun fotoğrafları, Romanya Komünist Partisi gazetesi *Scînteia*'da yayınlanma izni verilmeden önce kırışıklardan arındırılırdı. Çavuşesku da kısa boylu bir adamdı ve bu gerçeğin gizlenmesi için büyük emek harcanırdı. İngiliz tercümanının anlattığına göre, "Çavuşesku'nun havalimanlarında yabancı temsilciler ile resimleri, en az diğer kişi kadar iri görünmesi için hep dar açıdan çekilirdi."[15] Yaşadığım ülkeye biraz daha yaklaşacak olursak, kraliyet ailesinin İngiltere'deki gazetelerde yayınlanan fotoğrafları ile yabancı ülkelerde yayınlananlar arasında bir karşılaştırma yapmak, oto-sansürün önemini göstermeye yetecektir.

Modern devletler ile eski rejimler arasındaki süreklilikler de 1789'dan bu yana gerçekleşen değişimler kadar önemlidir. "İmaj yönetimi" yeni bir tabir olabilir, ancak yeni bir fikir değildir. Örneğin XIV. Louis, yüksek topuklu ayakkabı giyer ve veliaht kendisinden daha uzun boylu ol-



Boris Karpov,
Stalin Portresi, 1949,
tuval üzerine
yağlıboya.
Yeri bilinmiyor.

32

duğundan oğlu ile fazla yakın resmedilmezdi. Napoleon, taç giyme töreni kıyafetleri ile üç kez resmini yaptırmış (David, Ingres ve Gérard), ancak kraliyet tacı yerine defne yaprakları takarak ve mızrak boyunda bir asa tutarak kalıpları kırmış olmasına rağmen, böylelikle kendisini Birinci Bölüm'de söz ettiğimiz resmî portreler serisine dahil ettirmişti. 20. yüzyıla gelindiğinde, büyük önder genellikle üniforma içinde (zırhın modern karşılığı) resmedilir olmuştu, kimi zaman at sırtında betimlendiği de oluyordu. Mussolini miğferli bir asker, Hitler ise bir çeşit haçlı seferine girişmiş olduğunu ima edercesine, ki bu pek yanlış sayılmaz, parıldayan bir zırh içinde resmedilmişti (resim 31).

Büyük İskender ile bağdaştırılan klasik anıtsal heykel geleneği SSCB'de yeniden canlanmıştı. Moskova'daki Sovyet Sarayı'nın tepesine 100 metre yüksekliğinde bir Lenin heykeli dikme tasarısı vardı (Büyük



Richard Westmacott, *Charles James Fox*, 1810-14, tunç. Bloomsbury Meydanı. Londra.

33

İskender örneğinde olduğu gibi bu tasarı da asla hayata geçemedi). Napoleon eli ceketinin içinde resmedilen ilk kişi olmamasına rağmen, bu hareket onunla özdeşleştirildi (resim 28). Bu yüzden de aralarında Mussolini ve Stalin'in de bulunduğu birçok lider bu hareketi benimsedi (resim 32).

Liderin zaman zaman bir aziz gibi tasvir edildiği de olur. David, örneğin, suikasta uğrayan devrimci lider Marat'yı bir şehit olarak resmetmişti, aslında banyodaki ceset İsa'nın Çarmıh'tan indiriliş sahnesindeki geleneksel duruşuyla İsa'yı andırıyordu. Bundan birkaç yıl önce Benjamin West de, General Wolfe'un ölümünü benzer bir şekilde betimlemişti. 20. yüzyılda, Lenin'in de bir aziz gibi gösterildiği olmuştu. Arka plandaki bu-

lutları dokunaklı bir şekilde işaret ettiği, Alexandr Gerasimov'un *Lenin Kürsüde* (1930) veya bir nişte heykel olarak durduğu, Grigori Stregal'ın *Lider, Öğretmen ve Yoldaş* (1937) adlı eserleri örnek verilebilir. Lenin, Stalin (resim 32), Hitler, Mussolini, Mao, Çavuşesku ve daha birçok liderin portresi, çoğu kez gösteriler sırasında sokaklarda ikonalar gibi taşınmıştı. Bu resimler kimi zaman "totaliter sanat" olarak tanımlanmıştır.[16] Komünist ve faşistlerin 20. yüzyılın ortalarındaki siyasi imgeleri arasındaki benzerlikler gerçekten de çarpıcıdır, ancak Augustus'un (resim 25) imgesinin de bize anımsatacağı gibi, ne aşırı övgünün ne de idealleştirmenin 20. yüzyıla özgü buluşlar olmadığını belirtmekte de fayda var.

Demokratik rejimler başbakanların portrelerini tercih ederken, sosyalist rejimler işçilerin idealleştirilmiş imgelerini tercih ederler. Bunlar çoğunlukla genelleştirilmiş veya tipik fabrika ya da tarım işçileri olabildikleri gibi, kimi zaman da, örneğin muazzam çalışma kapasitesi sayesinde ilk "Stahanovit" olmayı hak eden maden işçisi Gregor Stahanov gibi örnek bir kişi olabilirler. Stahanov'un portresi 1938'de Leonid Kotlyanov tarafından yapılmıştı. Kamuya açık alanlardaki heykeller ile ikinci derece kahramanların da anılmasıyla birlikte, Londra veya Paris gibi bir kentteki heykel nüfusunun sayımı sonucunda, generaller, siyasetçiler, şairler ve diğer toplumsal tiplemeler arasındaki dengeyi değerlendirerek yerel siyasi kültür hakkında önemli saptamalar yapmak mümkün hale geliyor (elbette heykeltıraşlara siparişleri veren komitelerin yönlendirmesi doğrultusunda).

Örneğin Paris'te, herkesin kullandığı tabirle "açık hava panteonu" Voltaire, Diderot (St. Germain Bulvarı'nda) ve Rousseau gibi entelektüelleri sergiliyor. Rubens 1840'ta heykeli dikildikten sonra ün kazanmış, ardından çok geçmeden Amsterdam'da Rembrandt gelmişti (1852). Öte yandan Londra'da birçok başka general de olmasına rağmen, insanın aklına ilk gelen Trafalgar Meydanı'ndaki sütununda duran Nelson (1843) ve belki bir de Hyde Park Corner'daki Wellington (1846) olacaktır. Çağdaş bir devlet adamı şerefine dikilen ilk heykel olan Bloomsbury'deki Charles James Fox'tan (1816) (resim 33) Cartwright Gardens'taki Binbaşı Cartwright'a ve Parlamento'nun hemen dışındaki Oliver Cromwell'e (doğumunun 300. yılı anısına 1899'da dikilmişti) kadar pek çok radikal politikacının Londra mey-

danlarındaki yerlerini almış olmaları da, bize İngiliz siyaset kültürü hakkında önemli ipuçları verebilir. Leicester Meydanı'ndaki Shakespeare (1874) ve Kraliyet Akademisi'nin önündeki Joshua Reynolds (1931) gibi edebiyat ve sanat dünyası kahramanları sahneye nispeten daha geç çıkmış, askerler ve devlet adamları kadar göz önünde olmamışlardır. Heykel nüfusu elbette ağırlıklı olarak erkeklerden oluşmaktadır; bu durumun en ünlü istisnalarını ise Kraliçe Viktorya, Waterloo İstasyonu'ndaki Florence Nightingale (1915) ve St. Martin's Place'deki Edith Cavell (1920) heykelleri oluşturmaktadır. Bu kadınların son ikisi, heykeller kulübündeki yerlerini, büyük savaşlarda bir şekilde yer alan hemşireler oldukları gerçeğine borçludur. Hemşire Cavell, İngiliz askerlerinin Belçika'dan kaçmalarına yardım ettiği için Almanlar tarafından vurulmuş olması nedeniyle anılmaktadır.[17]

Bu figürlerin tasvir edilme biçimleri de sayısız mesaj içermektedir. Whitehall'daki Mareşal Haig (1937) örneğinde olduğu gibi, atlı heykellerin 20. yüzyıla kadar varlıklarını sürdürmüş olmaları, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra bile İngiliz seçkinlerinin geleneksel değerleri hakkında bir fikir veriyor. Roma kostümlerinin 19. yüzyıla kadar gelmiş olması da öyle. Örneğin, heykeltıraş Richard Westmacott (1775-1856), Charles James Fox'ı (resim 33) Roma togası ile betimlemişti. Sanatçı, tıpkı çağdaşları gibi, bir devlet adamını pantolon giyerken tasvir etmekte tereddütlüydü (1770'te Amerikalı ressam Benjamin West, General Wolfe'un ölümünü, öldürüldüğü esnada üzerinde bulunan üniforma ile resmettiği için bazı izleyicileri dehşete uğratmıştı). Westmacott'un uyguladığı imaj yönetimi de ayrıca dikkat çekmiştir. Fox oturur şekilde betimlenmiştir, çünkü "ayakta dururken asil görünemeyecek kadar cüsseliydi". Fox'ın elinde tuttuğu, hürriyeti temsil eden Magna Carta biçimindeki rulo da anıtın siyasi mesajını açığa çıkarmaktadır. Anıtın dikilmiş olduğu yeri de –British Museum'un yakınında– vurgulamak gerek. Heykel, Bloomsbury'de "Whig* alanına" dikilmişti, zira Nicholas Penny'nin de öne sürdüğü üzere, Fox o vakte kadar çoktan bir Whig kültü haline gelmişti.[18]

* İngiltere'de 18. yüzyılda kurulan ve şimdi Liberal Partı olan siyasi partinin üyesi. Amerikan bağımsızlık savaşı taraftarlarına da bu ad verilmekteydi –ç.n.

İkonoklazmacılık sadece dinsel bir olgu değildir. Bir de siyasal ikonakırıcılık ya da "vandallık" vardır. Vandallık terimi, Fransız Devrimi destekçilerinden olmakla birlikte, devrimin aşırılık saydığı taraflarına karşı koyan rahip Henri Grégorie (1750-1831) tarafından bulunmuştur. Bununla beraber, Grégorie ikonakırıcıların savunduğu temel düşünceyi, imgelerin değerleri yaydığını fikrini fark etmişti; bu bölümde de bu görüşü öne sürüyoruz. Eski rejimin anıtlarını "mitoloji ile lekelenmiş" ve "kraliyetçilik ile feodalizmin izini" taşıyor şeklinde nitelemişti. Bu anıtların kaldırılmasını savunuyor, ancak imha edilmelerindense müzeye konmalarını istiyordu. Aslına bakılırsa 1792'de birçok heykel parçalanmış, bunların arasında XIV. Louis'nin daha önce sözünü ettiğimiz, biri adı daha sonra Place Vendôme olarak değiştirilen Place Louis-le-Grand'da, diğeri ise Place des Victoires'da bulunan iki heykeli de ortadan kalkmıştı.[19]

Pek çok başka siyasi devrim de kendinden önceki rejimler ile bağdaştırılan anıtları tahrip etmiştir. 1871 Paris Komünü sırasında, Place Vendôme'da bulunan sütunun ve XIV. Louis'ninkinin yerini almış olan Napoleon heykelinin yıkılmasının sorumlusu, ressam Gustave Courbet olmuştu. Rus Devrimi'ne de çarların heykellerinin parçalanması eşlik etmiş, bu yıkım o dönemde kısmen filme bile alınmıştı ve 1956'daki Macaristan Devrimi'nde de Budapeşte'deki Stalin Anıtı yıkılmıştı. Berlin Duvarı'nın yıkılışının ardından, 1989'dan itibaren aralarında gizli polis şefi Feliks Cerjinski (Varşova ve Moskova) ile Lenin'in (Berlin, Budapeşte ve daha birçok yerde) heykellerinin de bulunduğu pek çok heykel devrilmişti. Öte yandan Çin'de, 1988'de üniversite kampüslerinde birkaç Mao Zedong heykelinin devrilmesine rağmen, en meşhur ikona kırma hareketi, radikallerden değil muhafazakârlardan gelmişti. Bu hareket ordunun işiydi ve Tian-an-Men Meydanı'na 1989'da dikilen demokrasi tanrıçası heykeli açılışından sadece birkaç gün sonra imha edilmişti.[20]

Alternatif olarak, tahribata imgelerin kendileri de yol açabilir. Bir kamu anıtı bile duruma göre yıkıcı olabilir. Bugün, Roma'daki Campo dei Fiori'yi ziyaret eden turistler, meydanın ortasındaki Giardano Bruno hey-

kelini yadırgamayabilirler, hatta onu fark edecekleri bile şüphelidir. Oysa zamanında, onlarca yıl süren tartışmalar sonucunda 1889'da heykelin dikilmesi önemli bir hareket olmuştu. Meşhur sapkının bu imgesi, 1600 yılında yakılmış olduğu noktaya özellikle yerleştirilmiş ve İtalya Başbakanı'nın Deist ve Mason olduğu bir dönemde, Papa'ya muhalefet olarak dikilmişti. Bu heykel bir bakıma kilise nüfuzuna meydan okuyan bir anıttı.[21]

Son zamanlarda, anıtsal biçimlere karşı bir tepki oluşmuş durumda. Bazı kamu anıtlarının ya da "karşı-anıtların" kahramanlık-karşıtı ve minimalist tarzı, tarih ve siyaset konusundaki destansı görüşler konusunda hem bir kuşkuyu dile getirmekte, hem de bunu tetiklemektedir. Bu yeni akımın ünlü bir örneği Jochen ve Esther Gertz tarafından tasarlanan, Hamburg'daki Faşizm karşıtı anıttır (1986). Toprağa batmaya devam eden sütun kalıcı olmaktan ziyade kısa ömürlü olmak ve 1990'a kadar gözden kaybolmak üzere özellikle tasarlanmıştı. "At sırtındaki kahramanlar" dönemi nihayet sona ermiş gibi görünüyor.[22]

Dünyevileşme yolundaki örneklerin bir diğeri de, Reform sırasında (Üçüncü Bölüm) dinî tartışmalar için geliştirilen yöntemler silsilesinin siyasi amaçlara uyarlanması. 1672'de Hollandalı sanatçıların, ülkeleri Fransız birlikleri tarafından işgal edildikten sonra XIV. Louis'ye karşı giriştikleri imge kampanyası, diğer yollarla sürdürülen savaşın bir devamı niteliğindeydi. Resmi madalyonlar ile alay ediliyor, "güneş kral" ilahi arabası parçalanan beceriksiz bir sürücü olan Phaeton gibi tasvir ediliyordu.[23]

İngiltere'de 1730'larda siyasi gravürlerde görülen artış, hükümetin karşısında resmî bir muhalefetin oluşmasına bağlanmıştır. Fransa'da ise bu tip baskılar, kamu alanını genişleten ve siyasi tartışmayı okuryazar olmayanlar düzeyine çeken, 6.000'den fazla baskının üretildiği diğer bir imgeler savaşı (Sekizinci Bölüm) olan 1789 Devrimi'ne bağlanmıştır. 1789'dan sonra "propaganda"dan söz etmek dönemsel bir tutarsızlık olmayacaktır. Örneğin, devrimci gazeteci Camille Desmoulins (1760 - 1794) "yurtseverlik propagandasını" Hıristiyanlık propagandası ile karşılaştırırken, sürgündeki kralcılar Devrim'in "propagandasını" reddetmişlerdir. 1789'dan bu yana görsel propaganda modern siyaset tarihinde büyük yer kaplamıştır.[24]

Bütün bunlarla birlikte, imgelerin siyaset adına kullanılmaları, izleyen halkı yönlendirme çabalarına indirgenmemelidir. Örneğin, gazetenin bulunuşuyla televizyonun ortaya çıkması arasında geçen zaman içinde, karikatür ve çizgi, iktidarın etrafındaki sır perdesini aralayarak ve sıradan insanları devlet meseleleri ile ilgilenmeye teşvik ederek siyaset tartışmalarına önemli katkıda bulunmuş ve bu işi, tartışmalı konuları basit, somut ve hatırlanacak şekilde, siyaset sahnesindeki oyuncuları ise kahramanlıktan uzak, hataya meyilli ölümlüler olarak yansıtmak suretiyle gerçekleştirmiştir. Örneğin, çizer James Gillray (1756-1815) artık tarihçilere, 18. yüzyıl İngiliz siyaset yaşamına tabanın nasıl baktığı ile ilgili çok kıymetli ipuçları sunmaktadır. Kral Louis Philippe'in en acımasız eleştirmenlerinden olan Honoré Daumier de 19. yüzyılda Fransa'daki ve Albay Blimp'in yaratıcısı David Low (1892-1963) ise 20. yüzyılın ilk yarısında İngiltere'deki siyasetçilere yönelik bir pencere açmıştır. Bu karikatürlerin ilk yayımlandıklarında elde ettikleri popülerlik, bir yaraya parmak basmış olduklarını gösteriyor. Bu yüzden, artık sahneden silinmiş siyasi tavırlar ya da zihniyetler yeniden kurgulanırken, bunlar belli bir güvenilirlik içinde kullanılabilirler.

Beşinci Bölüm

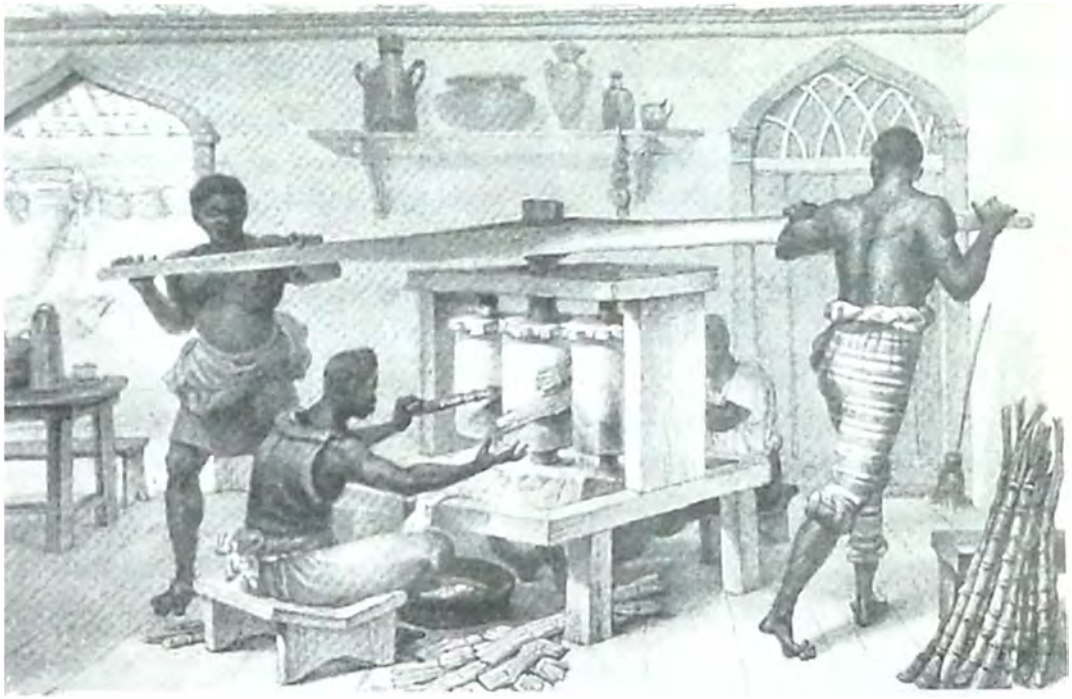
İMGELER ARACILIĞI İLE MADDİ KÜLTÜR

"Asla giysi kollarının önemini anlamanızı sağlayamam...
ayakkabı bağlarından sarkan büyük mevzuları da."

Arthur Conan Doyle'in Bir Kimlik Vakası Eserinde,
Holmes'dan Watson'a

Son iki bölümde imgelerin değişik dönemlerde düşünceler, tavırlar ve zihniyetler hakkında açığa çıkardıkları veya ima ettikleri üzerinde durduk. Burada ise, tam aksine, kelimenin daha somut anlamıyla kanıt, başka bir deyişle geçmişin maddi kültürünün müzelerde veya tarih kitaplarında yeniden kurgulanması sürecinde imgelerden faydalanılması üzerinde durulacak. İmgeler, özellikle sıradan insanların gündelik kültürünün –örneğin, sonsuza kadar dayanması beklenmeyen malzemelerden inşa edilmiş konutların– yeniden kurgulanmasında değer kazanıyor. Bu amaç doğrultusunda, mesela John White'ın 1580'lerin Virginia'sında bir Kızılderili köyünü betimleyen tablosu vazgeçilmezdir (resim 3).

Giyim tarihinde imgelerin kanıtsal değeri yeterince aşikâr. Bazı giyim eşyaları varlıklarını binlerce yıldır sürdürmüş olmalarına rağmen, tek tek öğelerden toplama geçmek ve neyin neye yakıştırıldığını görmek için, çoğu 18. yüzyıldan ve daha sonrasından kalan bazı taş bebeklerle birlikte gözlerimizi tablolara ve baskılara çevirmemiz gerek. Fransız tarihçi Fernand Braudel (1902-1985) 17. ve 18. yüzyıllarda, İspanyol ve Fransız modalarının İngiltere, İtalya ve Polonya'da yayılmasının kanıtı olarak tablolara bakmıştır. Bir diğer Fransız tarihçi Daniel Roche, Fransa'da giyimin tarihini araştırırken sadece envanterleri kullanmakla kalmamış, 1642 tarihli ünlü *Peasant Supper* (resim 62) gibi tablolardan da yararlanmıştır. Daha önceki bölümlerde (Üçüncü Bölüm) ele aldığımız Provence kaynaklı, gündelik yaşamdan sahneler içeren zengin adak imgeleri dizisi, tarihçiye o yöredeki farklı toplumsal grupların giyimlerindeki devamlılıkları ve değişimleri izleme imkânı sunuyor. Örneğin, 1853'deki Hyéres tablolarından bir tanesi, kasapların çalışırken nasıl giyindiklerini gösteriyor (resim 17).[1]

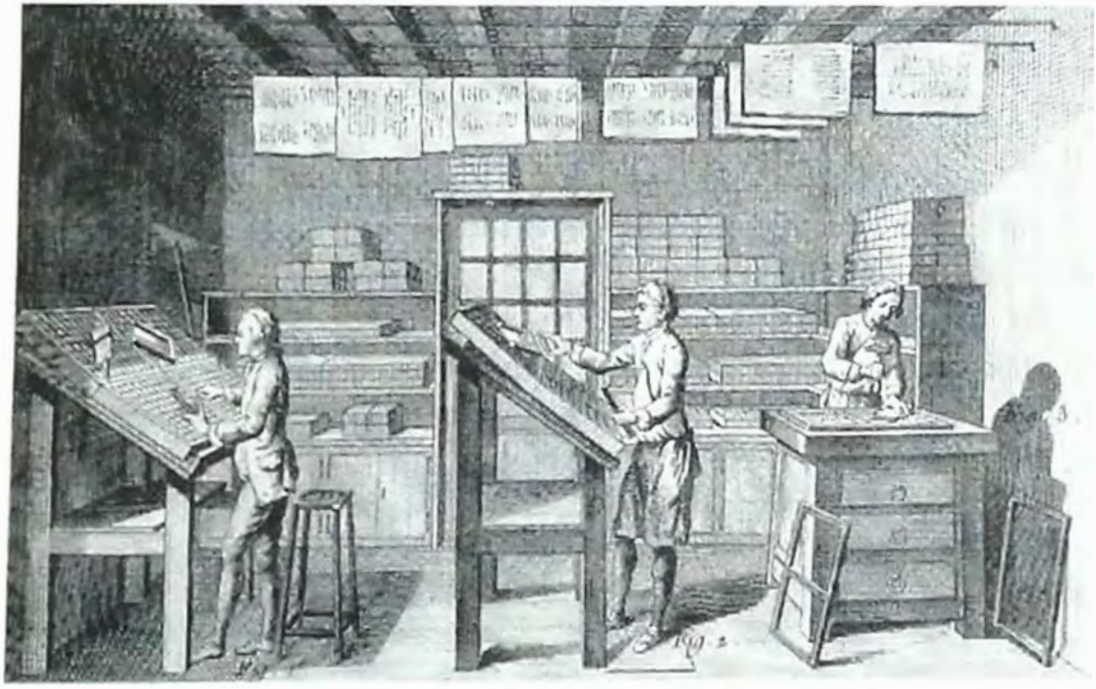


Jean-Baptiste Debret, "Petit Moulin à Sucre portatif" (şekerkamışının suyunu sıkmak için makine), *Voyage pittoresque et historique au Brésil* dizisinden akuatinta (Paris, 1836-9).

Aynı şekilde, tarihçiler sadece metinleri okumak zorunda kalsalardı, teknoloji tarihi de pek yoksul kalırdı. Örneğin Çin'de, Mısır'da ve Yunanistan'da, milattan binlerce yıl önce kullanılmış olan arabalar, günümüze ulaşmış modeller ve mezar resimleri sayesinde yeniden kurgulanabiliyor. Danimarkalı astronom Tycho Brahe'ın Uraniborg'daki rasathanesinde (1546-1601) yıldızları gözleyebilmesi için tasarlanmış olan cihaz, bilim tarihlerine başka kaynak olmadığı için defalarca basılan bir gravür sayesinde elde edilmiştir. Brezilya'daki plantasyonlarda şekerkamışının suyunu sıkmak için kullanılan, eskiden mutfakların depo odalarında duran mengenelerle aynı ilkelere dayanarak çalışan alet, Fransız sanatçı Jean-Baptiste Debret'nin akuatinta* resminde açıkça görülmektedir. Bu resimde, iki adam "motor"un dönmesini sağlayan enerjiyi üretirken, oturan iki kişi de makineyi doldurmaktadır (resim 34).

* Bakır levhaları asit ile özel bir şekilde işleyip suluboya gibi resim yapma yöntemi –ç.n.

Tarım, dokuma, baskı, savaş, madencilik, denizcilik ve diğer pratik etkinliklerin –bu liste gerçekten sonsuza kadar uzayabilir– tarihi üzerinde çalışanlar, sabanların, dokuma tezgâhlarının, baskı makinelerinin, yayların, tüfeklerin ve diğer gereçlerin nasıl çalıştığını yeniden kurgulamak ve bunların tasarımlarında meydana gelen yavaş veya ani değişimleri belirlemek için, uzun süredir imgelerin tanıklığına başvuruyorlar. Böylelikle, Paulo Uccello (1397-1475) tarafından yapılan *San Romano Savaşı* tablosundaki minik bir ayrıntı, bir okçunun silahını bir yandan yeniden kurarken nasıl tuttuğunu gösteren birçok kanıttan sadece biri durumuna geliyor. 18. yüzyıl Japon resim ruloları, Çin'de kullanılan yelkenli gemilerin tam ölçülerini vermekle kalmıyor, aynı zamanda tarihçilerin çapalardan toplara, fenerlerden ocaklara kadar muhtelif donanımı da ayrıntılı bir şekilde incelemelerine olanak tanıyor.[2] 1897'de İngiltere'de fotoğraf çekip British Museum'da muhafaza etmek üzere Ulusal Fotoğraf Kayıt Birliği kurulduğunda,



Bir matbaanın dizgi odasını gösteren gravür, *Encyclopédie* içindeki "Receuil des planches" dizisinden (1762) (Paris, 1751-2).

kurucuların aklından geçen özellikle binalar ve geleneksel maddi kültürün diğer biçimleri olmuştu.[3]

İmgelerin tanıklığının bir önemli avantajı da, metin ile daha yüzeysel olarak açıklanması bile daha uzun sürecek, mesela matbaa gibi karmaşık bir sürecin ayrıntılarını, süratli ve açık bir biçimde aktarıyor olmalarıdır. Zanaatkârların bilgilerini bilim adamlarınınki ile bilinçli olarak eş tutan bir kaynak kitap olan, Fransızların ünlü *Encyclopédie*'sinde (1751-65) bir sürü resim olması, işte bu yüzdendir. Bu resimlerden biri, matbaacının atölyesini sürecin dört farklı aşamasında resmederek, okura kitapların nasıl basıldığını gösteriyordu (resim 35).

Bu tip resimlere, kaynağın eleştirisini yapmadan, sanatçıları (bu durumda L.-J. Goussier) ve daha da önemlisi sanatçının kaynaklarını tanımlamadan, belli bir zaman ve mekândaki teknolojik durumun sorunsuz bir yansımasıymış gibi yaklaşmak, elbette tehlikeli olacaktır. Böyle olduğunda, *Encyclopédie*'deki resimlerin çoğunun doğrudan gözlemlere dayanmadığı ortaya çıkar. Bu resimler, Chambers'ın *Cyclopedia* veya Fransız Bilimler Akademisi'nin resimli *Description des Arts* adlı kitapları gibi daha erken tarihli resimlerin revizyondan geçirilmiş kopyalarıdır.[4] Her zaman olduğu gibi kaynaklara eleştirel yaklaşılması gerekir, ancak 1500 ile 1800 arasında yapılan matbaa gravürlerinin yan yana getirilmesi ve karşılaştırılması, izleyicinin teknolojik değişimi gözünde canlandırmasını sağlayacaktır.

Kent manzaraları

Kent tarihçileri uzun zamandır, bazen "insan elinden çıkma bir nesne olarak kent" diye adlandırdıkları olguyla ilgileniyorlar.[5] Kent tarihine dair bu yaklaşımda görsel kanıtlar özellikle önem kazanıyor. Örneğin, 15. yüzyılda Carpaccio'nun *Rialto Mucizesi* (resim 36) gibi "görgü tanığı tarzı"ndaki (bkz. Giriş) tabloların arka planında Venedik'in görünmeye başlaması, önemli ipuçları sunuyor. Bu tabloda, şu anda orada bulunan taş köprünün (16. yüzyıl sonunda inşa edilmişti) yerinde duran tahta köprünün yanı sıra, dönemin ayakta kalan saraylarında bile bugüne kadar gelmemiş olmasına rağmen, bir zamanlar Venedik'in siluetine hâkim olan, bir çeşit huni biçimli alışılmadık bir şekil gibi ayrıntılar da göze çarpıyor.



Vittore Carpaccio,
Rialto Mucizesi,
yak. 1496,
tuval üzerine yağlıboya,
Galleria dell'Accademia,
Venedik.

36

17. yüzyılın ortasında kır manzaraları gibi kent manzaraları da bağımsız bir resim türü haline gelmiş, Hollanda'da Amsterdam, Delft ve Haarlem ile başlamak üzere 18. yüzyılda geniş bir alana yayılmıştı.[6] İtalya'da "görüntüler" (*vedute*) olarak bilinen bu türün en ünlü ressamlarından biri olan Giovanni Antonio Canaletto (1697-1768) Venedik'te ve birkaç yıl da Londra'da, yeğeni Bernardo Bellotto (1721-1780) ise Venedik, Dresden, Viyana ve Varşova'da çalışmıştı. O sıralarda kent yaşamı gravürleri de modaydı. David Loggan'ın 1675 ve 1690 tarihli, Rudolph Ackermann'ın (o da Loggan gibi Orta Avrupa'dan gelen bir göçmendi) 1816 tarihli Oxford ve Cambridge üniversiteleri görüntüleri gibi belli binaların ya da bina türlerinin gravürleri veya akuatintaları da popüler olmuştu. Bu türlerin tam da bu dönemde yükselişe geçmesinin bile, bize kentsel tavırlar konusunda söyleyeceği başlı başına şeyler var, mesela kentlilik gururu.

Felemenk Cumhuriyeti ressamlarının kent manzaralarını ve evlerin içini –ölü doğayı saymıyoruz bile– resimlerine ilk sokanlar arasında bu-



37

Gerrit Adriaensz Berckheyde, *Herengracht'ta Bir Kıvrım*, Amsterdam, 1685'ten önce, ince suluboya ve çini mürekkebi. Gemeentearchief, Amsterdam.

lunması, dönemin Hollanda kültürünün doğasına ilişkin önemli bir ipucudur. Kentlerin ve tüccarların egemen olduğu bu kültür "mikroskopik" ayrıntıların gözlemlenmesinin çok takdir topladığı bir kültürdü. Aslına bakılırsa, mikroskopu ilk bulan Cornelis Drebbel (yak.1572-1633) de, bunu böceklerden oluşan yeni bir dünyayı keşfetmek ve tanımlamak için ilk kullanan Jan Swammerdam (1637-1689) da Hollandalıydı. Amerikalı sanat tarihçisi Svetlana Alpers'ın öne sürdüğü gibi, 17. yüzyıl Hollanda kültürü "tarif etme sanatı"nı teşvik eden bir kültürdü.[7]

Kent manzaraları söz konusu olduğunda, belli resimlerin ayrıntıları kimi zaman kanıt olarak değer taşır. 1944'te tam anlamıyla yerle bir edilen eski Varşova kenti, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından, Bernardo Bellotto'nun tablolarının ve gravürlerinin tanıklığı sayesinde, baştan inşa edilmişti. Mimarlık tarihçileri, binaların yok olmadan, büyütülmeden veya restorasyondan geçmeden önceki görüntülerini yeniden kurgulamak için, imgelerden devamlı faydalanırlar: Londra'daki eski St. Paul Katedrali (1665'ten önce), Amsterdam'daki eski belediye binası (1648'den önce) gibi örnekler verilebilir.

Kent tarihçilerine gelince, onlar da kentlerin eskiden nasıl göründüğünü hayal edebilmek ve okurlarının da hayal edebilmelerini sağlamak



38

Claude-Joseph Vernet, *La Rochelle Limanı*, 1763, tuval üzerine yağlıboya. Musée du Louvre, Paris.

için tablolardan, baskılardan ve fotoğraflardan az faydalanmazlar –ki bu görüntülere yalnızca binalar değil, sokaklardaki domuzlar, köpekler, atlar ve hatta Gerrit Beckheyde'in (1638-1698) çizdiği 17. yüzyıl Amsterdam'ının (resim 37) en büyük kanallarından biri olan Herengracht'ın bir yakasında sıralanan ağaçlar da dahildir. Eski fotoğraflar artık ortadan kaldırılmış olan gecekondu mahallelerinin tarihsel olarak yeniden kurgulanmaları açısından da özel bir değer taşır; Washington gibi bir kentte, dar sokaklarda yaşamın öneminin yanı sıra mutfakların konumu gibi belli ayrıntıları da açığa çıkarırlar.[8]

Tahmin edilebileceği üzere, imgelerin bu şekilde kanıt olarak kullanılmasının da taşıdığı bir tehlike vardır. Ressamlar ve gravürcüler çalışırken geleceğin tarihçilerini düşünmüyorlardı ve belki de onların ya da müşterilerinin derdi, kentin bir sokağının tıpatıp aynısını yansıtmak değildi. Canaletto gibi bazı sanatçıların, kimi zaman mimari fanteziler –ya da *capricci*– ve hiçbir zaman çizim tahtasının ötesine çıkmayan muhteşem yapı-

lar resmettikleri ya da Venedik'in en meşhur yerlerini bir araya getiren bileşik tasvirlerde gözlendiği gibi, belli bir kenti hayallerinde yeniden kurgulamak konusunda rahat davrandıkları olmuştur.

Binalar, örneğin Berckheyde'ın çalışmalarındaki gibi göze çarpan bir gerçekçilikle sunulmuş olsalar bile, sanatçılar, tıpkı poz verenleri en iyi halleriyle göstermeye uğraşan portre ressamlarının yaptığı gibi, kentleri kusurlarından arındırmış olabilirler. Kanıtları yorumlama konusundaki bu sorunlar fotoğrafa da uzanır. İlk kent fotoğraflarındaki sokaklar ya süratli hareketler yüzünden resmin bulanıklaşmasını önlemek için inanılmayacak kadar terk edilmiş görünmektedir, ya da fotoğrafçılar sanki daha önceki dönemlerin tablolarından etkilenmiş gibi (Birinci Bölüm) insanları hareketsiz pozlarda sunmaktadır. Fotoğrafçılar siyasi tutumlarına göre, gecekondu bölgelerinin ortadan kaldırılmasını desteklemek amacıyla en berbat evleri ya da buna karşı gelmek amacıyla en iyi durumdakileri göstermeyi seçmekteydiler.

Mesajlarını yanlış yorumlamamak için imgeleri ait oldukları bağlama yerleştirmenin önemini yansıtan çarpıcı bir örnek görmek istersek, Claude-Joseph Vernet'nin (1714-1789) Fransa'nın limanlarını konu alan on beş eserlik dizisinden *La Rochelle Limanı* tablosuna bakabiliriz (resim 38). Çoğaltılan gravürlerin ulaştığı satış rakamlarının da gösterdiği üzere bu dizi büyük ilgi toplamıştı. Nehir boyuna sıralanan gemi direkleri ormanı ve ön planda çalışan adamlar ile bu liman sahnesi, âdeta şipşak fotoğrafların anlık halinden bir şeyler taşır. Ancak diğer kaynaklara göre, La Rochelle'de ticaretin aslında zayıflamaya başladığı bir dönem olan 18. yüzyılda, sanatçı limanı gayet işlek olarak resmetmiştir. Neler oluyor dersiniz?

Bu sorunun yanıtı tabloyu siyasi bağlamına yerleştirerek verilebilir. Vernet bu tabloyu da, dizide yer alan diğer tablolar gibi, Marigny markisinin Kral XV. Louis adına verdiği sipariş üzerine yapmıştı. Sanatçının seyahat programı bile resmî olarak planlanmıştı. Marigny, Vernet'e diğer tablolardan birini, Cette limanı tablosunu, güzelliğe erişmek için "benzerlik"ten (*ressemblance*) ödün verdiği için eleştiren ve kralın "krallığın limanlarını gerçekçi bir tarzda (*au naturel*) görmeyi" arzuladığını anımsatan bir mektup yazmıştı. Öte yandan Vernet fazla gerçekçi olmayı göze alamazdı.

Yaptığı tablolar Fransa'nın deniz gücünün propangadasını yapmak için sergilenecekti.[9] Durumu aydınlatan mektuplar ve diğer belgeler elimize ulaşmamış olsaydı, iktisat tarihçileri Fransız ticaretinin durumu hakkında fazlasıyla iyimser sonuçlar çıkarmak için bu tabloyu temel alabilirlerdi.

İç Mekânlar ve Döşemeleri

Evlerin iç mekânlarını yansıtan resimler söz konusu olduğunda, "gerçeklik etkisi" kent manzaralarında olduğundan daha da kuvvetlidir. Küçük bir çocukken Londra'daki National Gallery'ye gittiğimizde, Hollanda evlerinin ve avlularının anneler, hizmetçiler, çocuklar, içki içen ve pipo tüttüren adamlar, kovalar, çarşaf sandıkları gibi ayrıntılarla dolu iç mekânları (resim 39) konusunda uzmanlaşmış Pieter de Hooch'un (1629-1684) tabloları karşısında kendi verdiğim tepkileri çok iyi hatırlıyorum. Bu tip tabloların karşısında izleyici ile ressamın arasına giren üç yüzyıllık mesafe birden yok oluyor, geçmiş sanki görülmenin yanı sıra neredeyse hissedilebilir ve dokunulabilir bir hal alıyordu.

Kamusal alan ile kişisel alan arasındaki cephe olan kapı girişi 17. yüzyıl Hollanda resimlerinin çoğunun odak noktasıdır. Bir sanatçı, Jacob Ochtervelt (1634-1682) bu tip sahneler üzerine uzmanlaşmıştı: kapıdaki sokak çalgıcıları ya da kiraz, üzüm, balık veya tavuk satan insanlar (resim 82). Bu gibi resimlere bakınca, bir şipşakçı fotoğrafına bakıyormuş ve hatta bir 17. yüzyıl evine adım atıyormuş hissini bastırmak zorlaşıyor.[10] Benzer şekilde, Surrey'deki Ham House ya da Stockholm yakınlarındaki Skansen'da koruma altına alınarak açık hava müzesi gibi gezilen, içleri ait oldukları dönemin eşyaları ile döşenmiş kulübeler gibi iyi korunmuş evler de, ziyaretçide geçmişte yaşanan hayat ile doğrudan bir temas kuruyormuş izlenimi uyandırıyor.

Bu yakınlığın bir aldatmacadan ibaret olduğunu kendimize hatırlatmak çaba gerektiriyor. Bizim bir 17. yüzyıl evine girebilmemiz mümkün değil. İster bir köylü kulübesi, ister Versailles sarayı olsun, böyle bir binaya girdiğimizde gördüklerimizin, bir grup müze çalışanının tarihçi gibi davranmış oldukları bir re-konstrüksiyon olması kaçınılmazdır. Bu tip bir evde ne gibi eşyaların bulunmasının uygun düşeceği ve bunların nasıl yerleştirilmiş ola-



39

Pieter de Hooch, *Delft'te Bir Ev Avlusu*, 1658, tuval üzerine yağlıboya. National Gallery, Londra.



40 Jan Steen, *Düzensiz Ev*, 1668, tuval üzerine yağlıboya. Apsley House (The Wellington Museum), Londra.

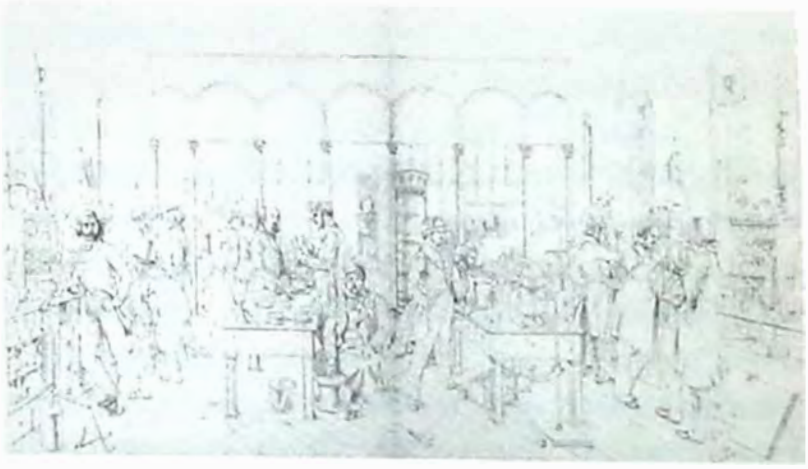
bileceğini bulmak için envanterlerin, resimlerin ve baskıların tanıklığına başvurulmuştur. Versailles örneğinde olduğu gibi, bina daha sonraki yüzyıllarda değişim gördüyse, restorasyonu üstlenenlerin 18. yüzyılın mı 17. yüzyıl uğruna feda edileceğine, yoksa bunun tam tersinin mi yapılacağına karar vermeleri gerekir. Her durumda bizim bugün gördüğümüz şey, büyük oranda yeniden kurgulanmıştır. Marangozların ve duvar ustalarının ahşaplarını ve taşlarını büyük ölçüde yeniledikleri "otantik" bir 17. yüzyıl yapısı ile "taklit" olan arasındaki fark, bir tür farkından çok bir derece farkıdır kuşkusuz."



Johannes De Witt, Swan Tiyatrosu'nun iç mekân eskizi, Londra, yak. 1596. Utrecht Üniversitesi Kıtaplığı.

41

İç mekânların resimlerine gelince, bunlar neyin gösterilip neyin gösterilmeyeceğine dair kendine özgü kuralları olan bir artistik tür olarak değerlendirilmedir. 15. yüzyıl İtalyası'nda, kent manzaralarında olduğu gibi, dinsel sahnelerin arka planında da bu tip iç mekânlar görünür. Bugün



P. Hofmann, Justus von Liebig'in Giessen'deki kimya laboratuvarını gösteren gravür, *Das Chemiche Laboratorium de Ludwigs-Univesitat zu Giessen* dizisinden, (Heidelberg, 1842).

42



43

Vittore Carpaccio, *Aziz Augustinus Çalışma Odasında*, 1502-8, tuval üzerine yağlıboya ve tempera. Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni, Venedik.

halen Londra'daki National Gallery'de görülmesi mümkün olan Carlo Crivelli'nin *Meryem'e Müjde* (1486) tablosunda, Bakire Meryem, arkasında kitaplar, şamdanlar ve şişeler bulunan bir raf ile ahşap bir masada kitap okurken resmedilmiştir, üst katta ise bir korkuluğun üzerinden sarkan bir doğu halısı görürüz.[12]

17. yüzyılda Hollanda'da, evlerin iç mekânlarını konu alan resimler, kendine ait kalıpları olan ayrı bir türe dönüşmüştü. Önde gelen bir Hollandalı sanat tarihçisi olan Eddy de Jongh (İkinci Bölüm), genellikle gündelik hayata dair basit göndermeler olarak algılanan bu iç mekânlardan bir kısmını, aslında temizlik ya da çalışkanlık erdeminin yüceltilmesi üzerinde duran ahlaksal alegoriler olarak yorumlamıştır.[13] Örneğin Jan Steen'in (1626-1679) *Düzensiz Ev* adlı tablosu, yere saçılmış oyun kâğıtları, deniz kabukları ve hatta bir şapka ile, düzen ile erdem ve düzensizlik ile günah

Albrecht Dürer,
Aziz Hieronymus Çalışma Odasında, 1514, gravür.



44

arasındaki bağlantılar konusunda açık bir mesaj taşır. Bu tablo, 21. yüzyıl izleyicilerini sanatçının bir kamera değil, kendi gündemi olan bir iletişimci olduğu konusunda uyarmak için de kullanılabilir. Betimleme kültüründe bile, insanlar –en azından bazı insanlar– yüzeyin, hem imgelerin hem de temsilcisi oldukları maddi dünyanın yüzeyinin altında yatanla ilgilenmeyi sürdürmüşlerdir.[14]

İç mekân resimlerindeki –evler, meyhaneler, kafeler, derslikler, dükkânlar, kiliseler, tiyatrolar ve diğerleri– ufak ayrıntıların, ancak bu sorunlar göz önünde tutularak dikkatle incelenmesi bir şeyler öğretecektir. Southwark'daki Swan Tiyatrosu'nun iç mekânlarının, 1596 dolaylarında, bir oyunun temsili esnasında yabancı bir ziyaretçi tarafından yapılan ve açık sahnenin arkasına kurulan iki katlı evi ve oyuncuları çevreleyen seyircileri gösteren çalakalem çizimi (resim 41) Shakespeare dönemi tiyat-

rosunun tarihini araştıranların defalarca başvurdukları değerli bir kanıttır. Bunu yapmakta da haklıydılar, zira tiyatronun yerleşimi hakkında bilgi sahibi olmak, erken dönem temsillerinin yeniden kurgulanmasında büyük önem taşımaktadır, ki bu da metni anlayabilmek için gereklidir. Bir laboratuvardaki objelerin, bilim adamlarının ve asistanların yerleşimini (resim 42) incelemek, bilimin organizasyonu hakkında bir şeyler öğrenmek anlamına gelir ve metinler bu konuda sessiz kalmaktadır. Beyefendilerin laboratuvarda silindir şapka giymiş olarak resmedilmeleri, araştırmanın "alaylı olma" yöntemine dayandığı yolundaki yaklaşımlara meydan okumaktadır.

Aynı şekilde, Bayeux Duvar Halısı da "11. yüzyılın maddi kültürünü anlamak için mükemmel bir kaynak" olarak tanımlanmıştır. Kral Aziz (Dindar) Edward'ın ölüm sahnesindeki perdeli yatak, başka bir çağdaş kaynakta bulunmayan bir tanıklık sunar.[15] Daha iyi belgelenmiş olan 19. yüzyıl söz konusu olduğunda bile, imgeler maddi kültür hakkında, başka türlü yeniden kurgulanması pek güç olacak unsurları yansıtır. O dönemde bazı İrlandalıların üzerinde uyudukları saman kümeleri ve turba-yataklar çoktan yok olmuş olmalarına rağmen, dönem sanatçılarının, ağırlıklı olarak da yerel sanatçıların muhtemelen hiç yadırgamadıkları koşullardan etkilenen –çoğu kez de olumsuz açıdan– yabancı ziyaretçilerin yaptıkları suluboya resimler sayesinde hâlâ zihinlerde canlandırılabiliyor.[16]

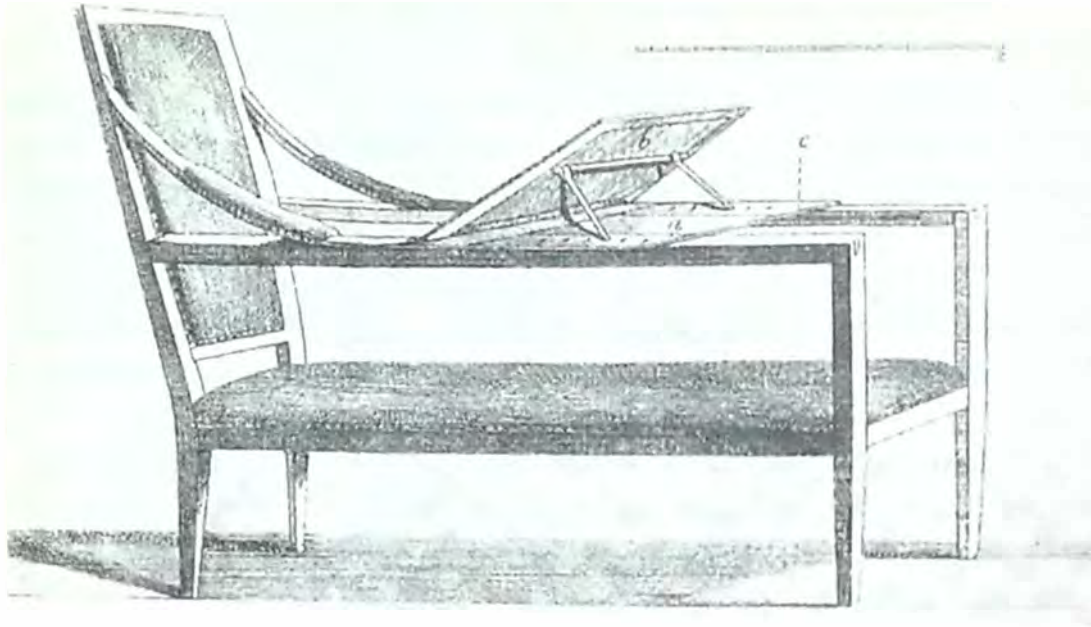
Âlimleri, özellikle de ilim erbabı azizler veya aziz âlimler olan Jerome ve Augustinus'u çalışma odalarında resmeden Rönesans tabloları, çizimleri ve tahta baskıları çoğu zaman hümanistlerin ve onların masalarının, raflarının ve kürsülerinin üzerinde duran ekipmanlar konusunda kanıt olarak kullanılmıştır. Örneğin Carpaccio'nun *Aziz Augustinus Çalışma Odasında* adı tablosunu (resim 43) ele alırsak, kitaplar ve yazı gereçleri gibi şeylerin yanı sıra heykelcikler, bir deniz kabuğu, bir usturlap ve bir çan da (hizmetçileri çağırmak için) dikkate değer olmasına rağmen, "döner sandalye" denen eşya özellikle dikkat çekmiştir. Lorenzo Letto'nun, Antonello da Messina'nın *Aziz Hieronymus*'undan yaptığı bir genç kardinal çizimine kadar diğer çalışma odası tasvirleri de, Carpaccio'nun bazı ayrıntılarının doğruluğunu ispatlamanın yanı sıra yenilerini eklemektedir.[17]

Carpaccio'nun *Augustinus* tasvirini başka kültürlerde ve dönemlerde görülen çalışma odalarıyla karşılaştırmak da aydınlatıcı olabilir. Daha uzaklardan bir karşılaştırma için gözlerimizi, örneğin Çin âlimlerinin, tablolarda ve tahta baskılarda çoğunlukla, muhtemelen kültürel ideali temsil eden standart bir biçimde tasvir edilen çalışma odalarına çevirebiliriz. Tipik bir çalışma odası bahçeye bakardı. Eşyaların arasında bir kanepe, kitaplıklar, üzerinde âlimin "dört dostu" (yazı fırçası, fırça kabı, mürekkep taşı ve suluk) duran bir çalışma masası ve belki birkaç eski tunç veya kaligrafi örnekleri bulunurdu. Çalışma odası Çin'de, Avrupa'da olduğundan daha önemli bir statü sembolüydü, zira ülkeyi yönetenler "âlim-orta sınıf" arasından seçilirdi.

Komşularımızdan bir örnek vermek gerekirse, Carpaccio'nun tasvirinin yanına Albrecht Dürer'in onun kadar ünlü olan *Aziz Hieronymus Çalışma Odasında* (1514) tahta baskısını (resim 44) koyabiliriz; bu durumda ressamlar arasındaki farkın yanı sıra, İtalyan ve Alman çalışma odalarının genel bir karşılaştırması da ortaya çıkabilir. Dürer'in betimlediği oda bizim gözümüze oldukça boş görünebilir, oysa Jerome'un meşhur münzeviliğine rağmen sandalye ve banklarının üzerinde yumuşak minderler bulunan bu oda, kendi dönemi için bazı açılardan hayli lüks sayılabilir. Öte yandan, Panofsky'nin belirttiği üzere, masa çıplaktı ve azizin üzerinde yazmakta olduğu eğimli tahta dışında "sadece bir mürekkep hokkası ile bir haç" duruyordu.[18] Fazla kitap olmaması, tanınmış bir âlim söz konusu olduğunda oldukça anlamlıdır. İnsan, matbaanın henüz yeni ve heyecan verici bir icat olduğu bir dönemde yaşayan bir ressamın, Jerome zamanında elyazması kültürünün yoksulluğu hakkında tarihsel bir düşünce ifade edip etmediğini merak etmeden duramaz. Buna karşılık, Erasmus ile sekreteri Gilbert Cousin'i birlikte çalışırlarken resmeden tahta baskıda, sekreterin arkasında kitaplarla dolu bir kütüphane bulunmaktadır.

Reklamcılık

Reklamcılıkta kullanılan imgeler, otomobillerden parfüm şişelerine kadar 20. yüzyıl maddi kültürünün yitirilmiş öğelerini yeniden kurgulama konusunda geleceğin tarihçilerine yardımcı olabilir, ancak bunlar, şu anda geçmişin meta karşısında takındığı tavırların araştırılmasında kaynak ola-



45

G.M. Kraus (?), Üzerine okuma masası takılabilen bir şezlong, gravür, *Journal des Luxus und des Moden*'den (1799).

rak daha faydalı durumdadır. Bu bağlamda başı çekenlerden biri olan Japonya, çok da uygun düşerek, mesela Utamaro'nun (1753-1806) bazı baskılarında, sake gibi markalı ürünlere göndermelere tanık olmuştur. Avrupa'da 18. yüzyılın sonları, imgeleri kullanan reklamcılığın yükselişine şahit olmuştur. Özellikle tüketim dünyasındaki yeniliklere yer veren Alman dergisi *Journal des Luxus und des Moden*'de çıkan yeni tip bir şezlong resmi (resim 45) buna örnek verilebilir.

19. yüzyılın sonlarına doğru, sokakta sergilenen kocaman, renkli bir taşbaskı olan posterin yükselişe geçmesiyle birlikte, reklamcılık tarihinde ikici aşamaya geçilmişti. Her ikisi de *belle époque* döneminde Paris'te çalışmakta olan Jules Chéret (1836-1932) ve Alphonse Mucha (1860-1939) oyunların, dans salonlarının, bisikletlerin, sabunların, diş macunlarının, biraların, sigaraların, Singer dikiş makinelerinin, Moet Chandon şampanyasının, "Saxoleine" lamba yağının ve benzeri şeylerin reklamını yapan bir dizi poster yaratmışlardı. İzleyenleri satın almaya yöneltmek için bütün bu ürünlerin yanında güzel kadınlara yer veriliyordu.

1950'lerden
bir İtalyan
sabun reklamı.



46

Ancak reklamcıların tüketicilerin bilinçaltlarına ulaşmak için "derinlik" psikolojisine yönelmeleri, çağrışımla ikna etme gibi "yüceltme" tekniklerinden faydalanmaya başlamaları 20. yüzyılda oldu. Örneğin 1930'larda ABD'de vizyon filmlerinin gösterimi sırasında anlık dondurma reklamları gösteriliyordu. Seyirciler bu imgeleri gördüklerinin farkında bile olmamalarına rağmen dondurma tüketimi artıyordu.

"Bilinçaltı algısı" terimini daha geniş bir anlamda, değişik nesneler ile ürünün görüntüsü arasında çağrışım kurulması suretiyle belli bir ürünün zihinsel imajının yaratılması anlamında kullanmakta fayda olabilir. Reklam ajansları, onlar için çalışan fotoğrafçılar ve "motivasyon analistleri" açısından bu süreç, bilinçli manipülasyon olarak adlandırılabilir, ancak seyirciler açısından büyük oranda bilinçsizdir. Bu şekilde örneğin spor ara-

balar güç, saldırganlık ve erkeklik ile bağdaştırılmış, nitelikleri "Jaguar" gibi adlarla simgelenmiştir. Sigara reklamları da benzer erkeksi çağrışımlardan yararlanmak amacıyla kovboy imgeleri sunar. Bu imgeler tüketim kültürümüzde cansız nesnelere yansıtılan değerlere tanıklık etmektedir. Bu durum belki de 18. ve 19. yüzyıllarda, değerlerin manzara resimlerine yansıtılmasına eşdeğerdir (İkinci Bölüm).

Bir dereceye kadar tarafsız yaklaşılabilecek kadar geride kalan dönemler olan 1960'ların ve 1970'lerin parfüm reklamlarını sırasıyla ele alalım. Örneğin Camay reklamı (resim 46) şık bir müzayede salonunu (Sotheby's adı katalogdan okunabiliyor) gösteriyor, içerideki yakışıklı ve iyi giyimli bir adam, ürünü kullanan kızı görünce bakmakta olduğu resimlerden kopar –yoksa konu kızın kullandığı parfüm müdür? (Onuncu Bölüm).[19] Camay kızı güzeldir, ama adı yoktur. Buna karşılık, bazı Chanel No.5 reklamları parfüm ile aktris Catherine Deneuve'ü yan yana getirir. Onun cazibesi ürüne de bulaşarak, kadın izleyicileri kendilerini onunla özdeşleştirmeye ve onu örnek almaya iter. Veya belki de, daha iddialı bir ifadeyle, "Catherine Deneuve'ün yüzü bize dergilerin ve filmlerin dünyasında ne ifade ediyorsa, Chanel No.5 de tüketim ürünleri dünyasında aynı şeyi ifade etmeyi amaçlamakta ve bunu başarmaktadır." Umberto Eco'nun Camay imgesine, Judith Williamson'ın ise Chanel imgesine getirdikleri yorum, Roland Barthes'ın analiz ettiği bazı reklamlarda olduğu gibi, resimde yer alan farklı öğeler arasındaki ilişki üzerinde durmak ve buna ikili karşıtlıklar olarak bakmak suretiyle ikonografik yaklaşımdan ziyade yapısalcı veya göstergebilimsel yaklaşımların (Onuncu Bölüm'de daha ayrıntılı olarak ele alınacaktır) çizgilerini izlemektedir.[20]

Sorunlar ve Çözümler

Yukarıdaki iki kısımda ele alınan örnekler, okuyucunun zaten aşina olduğu görsel formül gibi sorunları ortaya çıkarmaktadır. Örneğin, Bayeux Duvar Halısı'ndaki eşya tasvirlerinin "formüle uygun" oldukları belirtilmiştir. Yine aynı sorunla, sanatçının niyetinin gözüyle gördüğü dünyayı aslına sadık kalarak mı, yoksa idealleştirerek ve hatta alegorize ederek mi yansıtmak olduğu sorunuyla karşı karşıyayız. Üçüncü bir sorun ise metin-



47

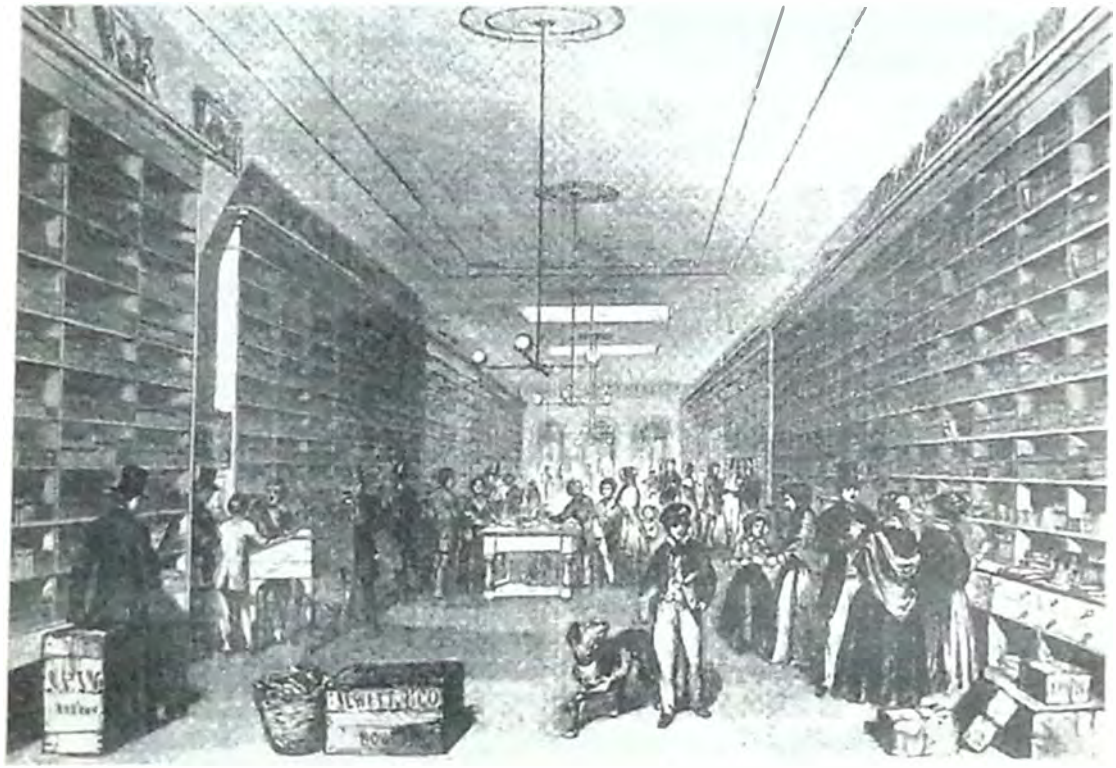
Fritz von Dardel, *Orsa'da Kalk Borusu*, 1893, ince suluboya çizim. Nordiska Museet, Stockholm.

Pieter Jansz Saenredam,
Haarlem'deki St Bavo
Kilisesinin İçi, 1648,
ahşap üzerine yağlıboya.
National Gallery of Scotland,
Edinburgh.



48

ler arası bağlantıların görsel dengi olan, başka bir tasvire gönderme ya da ondan "alıntı" yapan imgelerdir. Örneğin, David Wilkie'nin maddi kültür ayrıntılarıyla dolu *Penny Wedding* (1818) tablosu kuşkusuz bir dereceye kadar memleketi Fife'te yapmış olduğu gözlemlere dayanır, ancak aynı zamanda 17. yüzyıl Hollanda tablolarından ya da gravürlerinden ödünç aldığı, onlara gönderme yaptığı noktalar da yok değildir. Bu durumda, 19. yüzyıl İskoçya'sı konusunda çalışan toplumsal tarihçiler bu tablodan ne dereceye kadar ve ne şekilde yararlanabilirler? Bir başka sorun da olası çarpıtmalar ile ilgilidir. Daha önce belirttiğimiz gibi, sanatçılar eserlerinde odaları derleyip toplayıp, sokakları temizleyebilirler. Bazı imgeler gündelik yaşamın daha da dışına çıkar. 2500 yılında posterlerden televizyon reklamlarına kadar çeşitli reklamları kanıt olarak kullanacak tarihçiler, 2000 yılında İngiltere'de sıradan insanların yaşam standartlarının, aslında olduğun-



"P. Jewett & Co.'nun Yeni Büyük Kitapçısının İçeriden Görünüşü, No. 117, Washington Caddesi, Boston", *Gleason's Pictorial*'dan, 2 Aralık 1854.

dan daha yüksek olduğunu düşünme eğilimi gösterebilirler. Eldeki kanıtları güvenli bir şekilde kullanmak için, insanları aslında koşullarının elverdiğinden daha iyi evlerde ve çevrelerinde daha pahalı eşyalarla yansıtan bu dönemin televizyon kültürüne aşina olmak gerekir.

Başka durumlarda sanatçılar, ya Jan Steen gibi belli bir söylemsel veya ahlaki noktaya parmak basmak üzere bilinçli olarak ya da kurallarını iyi bilmedikleri bir kültürü yansıttıklarından bilinçsiz olarak, odaların düzensizliğini veya sefaletini abartabilirler. 19. yüzyılda İsveç'teki kulübelerin içlerini, tıpkı İrlanda'da olduğu gibi, muhtemelen oralı olmayan ve her şartta orta sınıftan gelen yabancılar çiziyordu. İsveç'te bir çiftliği günün ilk saatlerinde, sabahın beşinde resmeden bir çizim (resim 47), yatak odası yerine duvarlara gömme odacıklar ile çiftçinin mahremiyetten yoksunluğunu çarpıcı bir şekilde yansıtıyor. Daha doğrusu, yansıttığı şey aslında çizimi yapan sanatçı Fritz von Dardel de dahil olmak üzere, orta sınıfın gözünden görülen mahremiyet yoksunluğu.[21]

Bir de yukarıda sözünü ettiğimiz *capriccio* sorunu var. Manzara ressamları, kimi zaman Carpaccio'nun Azize Ursula'nın hayatını konu alan ünlü tablolarında yaptığı gibi, mimari fanteziler yaratmaktan hoşlanırlardı. Ressamın *Augustinus Çalışma Odasında* tablosunda "rahleli tuhaf sandalye ve gariplikte ondan aşağı kalmayan yazı masası" dikkatleri çekmiştir, bunların benzerleri günümüze ulaşmış değildir.[22] Burada hayal ürünü ile mi karşı karşıyayız, yoksa bu eşyaların bir zamanlar kullanıldığını varsayabilir miyiz?

İç mekân tasvirlerinin okunması konusunda karşılaşılan sorunlara daha karmaşık bir örnek de, 17. yüzyıl Hollanda ressamı Pieter Saenredam'ın (1597-1665) kilise iç mekânlarını resmettiği bir dizi tablosu. İnsan bu kiliseleri olduğundan farklı göstermenin hiçbir anlamı olmayacağını düşünebilir, fakat dikkatli incelemeler sonucunda ortaya bazı garip sorular çıkmış durumda. O dönemde bu kiliseler Kalvencilerin ibadeti için kullanılıyordu. Ancak, tabloda bazı Katolik imgeleri ve hatta arada Haarlem'deki St. Bavo kilisesinin sol kısmında gerçekleşen vaftiz töreni gibi bir Katolik ritüeli olduğu anlaşılan bir şeye dahil olan insanlar (resim 48) bile görmek mümkün. Ufak ayrıntılar üzerinde yapılacak dikkatli bir inceleme, tö-

reni idare edenin Protestan rahibi değil, beyaz ketenden papaz cüppesi giymiş ve ipek atkı takmış bir Katolik papazı olduğunu gösteriyor. Saendram'ın Haarlem'deki Katolikler ile dostluk ettiği biliniyor (17. yüzyılda Felemenk Cumhuriyeti'nde pek çok Katolik bulunuyordu). Ressam, tablolarında kiliseleri daha önceki Katolik durumlarına "döndürmüştü". Saendram'ın tasvirleri dönemin Felemenk kiliselerinin nasıl göründüğünü yansıtmaktan ziyade Flaman Katolikliğinin devam ediyor olması hakkında daha iyi kanıtlar sunuyor. Bunlar basit görüntüler olmayıp "tarihsel ve dinsel tonlamalarla dolular".[23]

İşin olumlu tarafına bakarsak, imgeler genellikle maddi kültürün, dönemin insanları için sıradan olan, bu yüzden de metinlerde adı geçmeyen ayrıntılarını gösterir. Felemenk kilise veya kütüphanelerindeki ya da Loggan'ın Oxford ve Cambridge üniversitelerini resmeden gravürlerindeki köpekler, eğer buralarda bulunmaları çok sık rastlanan bir durum olmasaydı pek resmedilmezlerdi ve bu yüzden de o dönemde gündelik yaşam içinde hayvanların hep her yerde bulunduklarına dair savı desteklemek için kullanılmışlardır.[24] Sadece geçmişe ait nesneleri (bazıları bugüne kadar ulaşmış ve doğrudan incelenebilen) değil, bunların düzenleniş şekillerini de yansıttıklarından, imgelerin tanıklığı daha da değer kazanır; örneğin kütüphanelerin ve kitapçıların raflarında bulunan kitaplar (resim 49) ya da müzelerde sergilenen egzotik nesneler veya 17. yüzyıldaki tanımıyla "ıvır zıvır dolabı"* (resim 50), tavandan sarkan doldurulmuş hayvanlar veya balıklar, yerde duran antika vazolar, kaidenin üzerinde duran bir heykelcik, raflara dizilmiş daha ufak objeler ve çekmecelere yerleştirilmiş daha da minik şeyler.[25]

İmgeler aynı zamanda objelerin nasıl kullanıldığına da ışık tutar; yukarıda değindiğimiz *San Romano Savaşı*'nda yayın veya Bayeux Duvar Halısı'nda (resim 79) resmedilen kargıların ve mızrakların kullanımı buna örnek verilebilir. Bayeux Duvar Halısı'nı ele alırsak, halıyı dokuyan kadın-

* "*Cabinet of curiosities*" değerli ya da ilginç ufak şeylerin içine konduğu, çoğunlukla camlı ve genellikle ahşaptan güzel dolap anlamına geliyor. Esas olarak yemek takımlarının konduğu/sergilendiği büfeden farklı. –ed.n.



50 Giovanni Battista Bertoni, Francesco Calzolari Müzesi'nin tahta baskısı, Benedetto Cerutti ve Andrea Chiocco'nun *Musaeum Francesci Calceolari Iunioris Veronensis* eserinden (Verona, 1622).

lar bunun için gerekli askeri birikime sahip olmayabilirlerdi, ancak erkekler muhtemelen onlara bu silahların nasıl kullanıldığını anlatmışlardı. Buna benzer bir örnek neredeyse bin yıl sonra Birinci Dünya Savaşı filmlerinde karşımıza çıkıyor, tankların hareket halinde görülmesiyle birlikte izleyicinin dikkati bu ilk tankların teknik yetersizliklerine çekiliyor.[26]

Bazı nesnelerin kullanımları konusunda imgelerden kanıt olarak faydalanılması konusunda bir vaka çalışması için, kitabın tarihine ya da bugünlerde dendiği gibi okumanın tarihine dönebiliriz. Eski Roma tasvirleri bize bir ruloyu okurken nasıl tutmamız gerektiğini gösteriyor, elyazması kitabın bulunmasından sonra bu sanat da yok olmuştu. 17. yüzyıl Fransız



51

J.H.W. Tischbein, J.W. von Goethe'nin ilk İtalya seyahatinde Roma'daki evinde pencere kenarında kitap okuyuşunu gösteren eskiz, yak. 1787, Goethe Nationalmuseum, Weimar.

gravürleri erkeklerin şömine başında ya da *veillée* (gece oturması) için toplanmış kadınlı erkekli bir grup karşısında yüksek sesle kitap okuduklarını, böylece akşam görevlerini bir sosyal etkinlik haline getirdiklerini gösteriyor. 18. ve 19. yüzyıla ait tasvirler ise okuma etkinliğini aile içinde göstermeyi tercih ediyor ve kimi zaman da okuyucu bir kadın oluyor.

Alman edebiyat tarihçisi Erich Schön, 1800 yılı civarında Almanya'da okuma alışkanlıklarında meydana gelen değişimler konusunda öne sürdüğü savda, tablolardan ve gravürlerden ve hatta karalamalardan önemli ölçüde yararlanmıştır. Bu dönemde bir "okuma devrimi"nin meydana geldiği, daha "duygusal" veya "duygudaş" bir okuma biçiminin geliştiği yönündeki düşüncesi, açık havada veya daha gayri resmî pozisyonlarda, bir şezlonga uzanarak, yerde yatarak, Tischbein'ın Goethe çizimindeki gibi bacakları-



Joseph Wright ("Derby'li"), *Sir Brooke Boothby Rousseau Okurken*, 1781, tuval üzerine yağlıboya, Tate Britain, Londra.

52

nı yukarı kaldırıp kucağındaki kitapla sandalyede dengede durarak okuyan (resim 51) insan tasvirlerinde görülen artış ile destek bulur. Diğer bir ünlü tasvir de Joseph Wright'ın Sir Brook Boothby'i ormanda "Rousseau" başlıklı bir kitap ile uzanmış resmettiği tablosudur (resim 52); bu tablo yerde uzanmış kitap okuyan insanları gösteren birçok tasvirin de atası olmuştur.[27] Etrafındaki kır manzarası düşünüldüğünde, Boothby inanılmayacak kadar şıktır, bu durum tasvirin (haleflerinin pek çoğunun aksine) gerçek anlamdan ziyade simgesel anlamıyla okunması gerektiğini akla getirir. Rousseau'nun doğayı izleme ideali burada görsel açıdan ifade bulmuştur.

Maddi kültür tarihi söz konusu olduğunda, imgelerin tanıklığına en çok ufak ayrıntılarda güvenilebilir gibi durmaktadır. Bu tanıklık, özellikle nesnelerin düzenlenişleri ve toplumsal kullanımları konusunda, mızrağın, çatalın ya da kitabın kendisi değil de bunları tutma biçimi üzerine değerli kanıtlar sunar. Başka bir deyişle, tasvirler geçmişten kalan nesneleri yeniden gerçek toplumsal bağlamlarına yerleştirmemize olanak sağlar. Bu yeniden yerleştirme işi, tarihçilerin bu imgelerde resmedilen insanları incelemelerini de şart kılar, ki önümüzdeki bölümün ana teması da bu.

Altıncı Bölüm

TOPLUMDAN MANZARALAR

Her gün ve her yıl sergilediğimiz toplumsal ve siyasi özelliklerimiz...
onlara hakkını verecek sanatın eksikliği yüzünden
zamanla birlikte yitip gitmesin diye...

George Bingham, Ressam Olarak Hedeflerine Dair

Almanların Aynası" (Deutschenspiegel) adlı koleksiyonu 1929'da basılan Alman fotoğrafçı August Sander'ın amacı, tipik bireylerin fotoğraflarını kullanarak toplumun bir portresini çizmekti. Benzer bir şekilde, Amerikalı fotoğrafçı Roy Stryker da "belgesel" diye tanımladığı fotoğrafları, "toplum sahnesinin önemli ama anlık unsurlarını yakalayabilmeleri" için tarihçilere sunmuştu. Stryker, tarihçileri "herhangi bir toplumsal tarihi inceleyerek, içlerinde geçen sıfatları ve betimleme pasajlarını saymaya" çağırıyor, bu edebi teknikleri "fotoğrafların doğrudan ve gerçeğe çok daha yakın bir şekilde sunabileceği grafik görüntülerin tasviri yolunda bir çaba" olarak değerlendiriyordu. 19. yüzyılda günlük yaşam sahnelerini betimleyen Amerikalı ressam George Caleb Bingham da, benzer nedenlerden dolayı kendi döneminin "toplumsal tarihçisi" olarak tanımlanmıştır.[1]

Bu karşılaştırma daha da genişletilebilir kuşkusuz. Ressamların pek çoğu toplumsal tarihçi olarak nitelenebilir, bunun gerekçesi de tasvirleriyle kaydettiklerinin, ister gündelik ister özel durumlara ait olsun, toplumsal davranış biçimleri olmasıdır: evi temizlemek, yemeğe oturmak; dinî geçit merasimlerinde yürümek, pazara ve panayıra gitmek, avlanmak, buz pateni yapmak, deniz kenarında dinlenmek, sinemaya, yarışa, konser salonuna veya operaya gitmek, seçimlere, balolara ya da kriket oyunlarına katılmak. Dans tarihçileri, spor tarihçileri, tiyatro tarihçileri ve diğer uzmanların hepsi, bu tasvirlerin sunduğu kanıtları ayrıntılı bir şekilde, özenle ve dikkatle incelemişlerdir. Bunlar olmasaydı, mesela Rönesans Floransası'nda futbol âdetinin yeniden kurgulanması imkânsız olurdu.[2]

Bu türün ustası 17. yüzyılın Felemenkli ressamları olmuştu. Aradan yüzyıllar geçtikten sonra, fotoğrafçı William Henry Fox Talbot (1800-1877)

örnek olarak onların resimlerine başvurdu: "gündelik ve sıradan olayları temsil konusu haline getirmek için Flaman resim ekolüne yeterince güvenebiliriz".[3] Aynı şekilde, Thomas Hardy de *Yeşil Ağacının Altında* (1872) adlı romanını "Felemenk okulundan kırsal bir tablo" diye tanımlamıştı –bu geçmiş bir kuşağın geleneklerini betimleme girişimiydi.

Bazı Felemenkli sanatçıların bu temaları neden seçtiğini ve bu şekilde resmettiğini bilmiyoruz, fakat George Bingham kendi zamanına dair, her gün ve her yıl resimsel anlamda "sergilendiğini" düşündüğü, toplumsal ve siyasal yaşam hakkında tarihsel belgeler, kendi deyişiyle "sanat kayıtları" ürettiğini düşünüyordu. Bingham'a göre resim "olayların kaydını, ancak gerçek gözlemden kaynaklanan netliğin aşabileceği bir açıklıkla sürdürme" gücüne sahipti.[4]

Bingham'ın kendi eserleri, memleketi Missouri'nin ve oradaki kürk tüccarlarının, nehirde işleyen sallarda çalışan adamların yaşamını, özellikle de seçimler sırasında yapılan şenlikler boyunca kasabalarında yaşananları resmediyordu. David Wilkie örneğinde olduğu gibi (Beşinci Bölüm), Bingham'ın tabloları da kendi gözlemlerine dayanmakla beraber, bununla kalmıyordu. Örneğin, seçimleri betimleyen sahneler, sanatçının muhtemelen gravürlerden tanıdığı Hogarth'ın bazı tasvirlerini andırıyordu. Bingham'ı kendi zamanında ve yöresinde yaşananları yalnızca kayıt altına almak veya bunları yansıtmaktan ziyade, bir resim geleneğini yerel bir duruma uyarlıyor gibi değerlendirmek gerek. August Sander'ın da kendi döneminin Alman toplumu hakkında görüşleri vardı ve fotoğraf koleksiyonunun, zamanında orta sınıfın yaşadığı toplumsal buhrana bir "hayali çözüm" sunduğu belirtilmiştir.[5]

Bingham'ın sanatçıya kayıt tutan bir melek –ya da muhabir– olarak bakan görüşünü sınamak istersek, bazı kadın ve çocuk tasvirlerini yakın plandan bakarak incelemek faydalı olabilir.

Çocuklar

Çocuk fotoğrafları zaman zaman toplum tarihçileri tarafından incelenmiştir. Örneğin, bu tarihçilerden biri, Washington'daki sokak çocuklarının oldukça iyi giyimli olduklarını, fakat fazla oyuncakları yokmuş gibi



53 William Hogarth, *Graham Ailesinin Çocukları*, 1742, tuval üzerine yağlıboya. National Gallery, Londra.

durduklarını belirtmişti.[6] Ancak, tarihçiler çocuk imgelerini en fazla çocukluğun tarihini, bir başka deyişle yetişkinlerin çocuklara bakışının geçirdiği değişimleri belgelemek amacıyla kullanmışlardır.

Giriş bölümünde çalışmalarından söz etmiş olduğumuz Philippe Aries, imgelerin kanıt olarak kullanılmasının yanı sıra, çocukluğun tarihi konusunda da başı çekenlerden biri olmuştu.[7] Bu bir tesadüf değil. Arşivlerde saklanan belgelerde çocuklardan fazla söz edilmediğinden, onların tarihini yazmak için yeni kaynaklar bulunması gerekiyordu –günlükler, mektuplar, romanlar, tablolar ve başka imgeler. Aries özellikle erken Orta-

çağ sanatında çocuk tasvirlerinin pek bulunmamasından ve olanların da çocukları minyatür yetişkinler olarak betimleyişinden etkilenmişti. Ancak, 16. ve 17. yüzyıldan itibaren, Fransa'da ve başka yerlerde çocuk portrelerinde ve mezarlarında bir artış gözleniyor; bu artışla beraber aile portrelerinde çocukların önemi, "çocuksuluk" diyebileceğimiz niteliğin emarelerine yönelen dikkat ve çocuklar ile yetişkinlerin sosyal dünyaları arasındaki ayrım da artıyordu. Aries'e göre bütün bu değişimler, yetişkinlerin çocukluk kavramını kendilerininkinden daha farklı bir yaşam tarzı olarak algılamaya başladıklarını gösteriyordu ve edebi kanıtlar ile tutarlılık içinde bulunuyordu; bu değişimler tarihçiler açısından değerli ipuçlarıydı.

Aries'in 1960'ta yayınlanan *Çocukluk Çağı* adlı kitabının ilk baskısında, 26 resme yer verilmişti; bunların arasında Hans Holbein ve Phillipe de Champaigne'in yaptığı portreler ve Jan Steen ile Le Nain kardeşlerin günlük yaşam resimleri de bulunuyordu. Yayıncıların basmayı göze aldığı resimlerden çok daha fazlası metnin içinde ele alınıyordu. Aries'in bu görsel kaynaklara dayanarak savunduğu düşüncelerden biri, eski rejim sırasında yaşa göre ayrım uygulanmadığı konusuydu, ki bu sav çocukların yetişkinler ile bir arada bulunduğu bir 17. yüzyıl meyhane sahnesi ile ortaya konmuştu.

On yedinci ve 18. yüzyıla ait birçok tablo, ki bunların içinde Aries'in değinmedikleri de var, onun savlarını doğruluyor gibi görünüyor. Simon Schama'nın belirtmiş olduğu gibi, Felemenkli ressam Gabriel Metsu'nun (1629-1669) şu anda Amsterdam'da Rijksmuseum'da bulunan *Hasta Çocuk* adlı tasviri, çocuklara yönelik olarak izleyicinin de paylaşmasının beklendiği kuşku götürmeyen bir kaygıyı yansıtıyor. En azından bu tablo, muhtemelen bir ailenin tarihini kutsamak için yapılmamıştır. William Hogarth'ın 1742'de yapmış olduğu *Graham Ailesinin Çocukları* (resim 53) adlı portre "18. yüzyılda çocuk olmak konusundaki belirleyici anlatımlardan biri" olarak tanımlanmıştır. Tablo, poz veren dört genç modelin karakter farklarını yansıtmanın yanı sıra çocuksu neşe üzerine de bir şey söylemektedir, örneğin en büyük kız "kendine özgü vakur ifadesiyle bilinçli bir şekilde anaç" olarak resmedilmiştir.[8]

Çocukluk Çağı yayınlanmasından bu yana geçen kırk küsur yıl içinde çok kez eleştirilmiştir. Örneğin, yetişkin giysilerinin minyatürlerini giy-

miş olarak betimlenen çocuk imgelerinin de desteklediği çocukların minyatür yetişkinler olarak görüldüğü savı (Aries'ten önce ortaya atılmış olmakla birlikte onun çalışmalarının merkezini oluşturmuştur), bağlamın dikkate alınmadığını, daha doğrusu çocukların da yetişkinlerin de portre için poz verirken normal olarak gündelik giysilerini giymedikleri gerçeğinin hesaba katılmadığını ortaya koymaktadır.

Aries'ın çalışmalarına yöneltilen iki genel eleştiri özellikle ciddiyet taşımaktadır. Öncelikle, Aries betimleme kalıplarında meydana gelen değişimlerin tarihini göz ardı etmekle suçlanmaktadır, ki bunu daha sonra ayrıntılı olarak ele alacağız (Sekizinci Bölüm). Erken Ortaçağ ele alındığında, bu durumu en açık haliyle görmek mümkün olabilir. Aries erken Ortaçağ sanatında çocukların bulunmamasından etkilenmiş, bu durumu çocuklar ya da daha doğrusu çocukluk ile ilgilenilmediği yolunda bir genelleme ile açıklamıştır. Öte yandan konu üzerine daha sonraları yapılan daha ayrıntılı bir araştırmada, erken Ortaçağ imgeleminde "çocukluğa yönelik gerçek bir ilgi bulunduğu", bunun çocukluğun masumiyetine ve savunmasızlığına yönelik bir ilgi olduğu, ancak "erken Ortaçağ sanatının kavramsal ve görece soyut ve çizgisel üslubuna" aşina olmayan izleyicinin bunu fark etmeyebileceği öne sürülmüştür. Başka bir deyişle, Aries bizimkinden fazlasıyla uzak bir sanatsal lisana sahip olan erken Ortaçağ'ın görsel kalıplarını okumayı, o dönemde hangi konuların görsel tasvire konu olmaya uygun sayıldığını –çoğunlukla dinsel konular, ki bebek İsa dışında çocuklar bu temaya pek uyum sağlamıyordu– göz önüne almayı başaramamıştır. Öte yandan Rönesans sırasında resmedilmeye değer konularda genel bir genişleme izlenmişti ve buna eski Yunan ve Roma sanatında "modern" bir tarzda resmedilmiş olan çocuklar da dahil olmasına rağmen, konu bununla sınırlı değildi.

Aries imgelerin işlevlerini ya da kullanımlarını göz ardı etmek yönünde de eleştiriye uğramıştı. Çocuklar genelde iki şekilde resmediliyordu. Öncelikle, aile gruplarının parçası olarak: *Graham Ailesinin Çocukları* gibi sadece çocukların kendilerine ait portreler bile, muhtemelen diğer aile portreleri ile birlikte asılmak üzere yapılıyordu. Bu durumda, söz konusu tasvirler çocukluk hakkındaki görüşler değil, aile konusundaki hissiyatın tarihine tanıklık edebilirdi. İkinci olarak, 17. ve 18. yüzyıllarda çocuklar giderek artan bir şe-

kilde masumiyet simgesi olarak görülür olmuştu ve çocukları gösteren birçok tablo alegorik veya en azından nispeten alegorik bir nitelik taşımaktaydı.[9]

Bu eleştirilere rağmen, Aries'ın ortaya koyduğu örnek, tarihçileri ve Londra'daki Bethnal Green Çocuk Müzesi gibi müzelerde ve galerilerde çalışanları, çocuk tasvirlerini yoğun bir şekilde araştırmaya yöneltti.[10] Portrelerin ve resimlerin sunduğu kanıtlar tamamen bir kenara atılmadı, ancak baştan yorumlandı. Örneğin Simon Schama, *Embarrassment of Riches* (Servetin Utancı) adlı kitabın çocukları konu alan uzun bir bölümünde, 17. yüzyıl Hollanda Cumhuriyeti'nden kalan zengin görsel kanıtlara başvurmuş, bunu yaparken tasvirlerin gerçekçi olduğunu varsaymamıştı. Schama aksine, önceki bölümde üzerinde durduğumuz Jongh'un Felemenk iç mekânları örneğinde olduğu gibi, bu imgelerin "her çeşit ahlaki düşünce ve önyargı ile yüklü" olduklarını öne sürmüştü.[11]

1670 ile 1810 arasında yapılan Amerikan aile portrelerinde yer alan çocuklara yönelik bir araştırmada, dizi yaklaşımı (Aries'inkinden daha sistematik bir yaklaşım) benimsenerek, 476 çocuğu resmeden 334 portre incelenmiş, oyuncak ve çocuklukla ilgili diğer emarelerin tasvirinde artış olduğu öne sürülmüştü. Yazar, çocukluğun daha olumlu bir şekilde yansıtılır olmanın yanı sıra yetişkinlikten de daha keskin çizgilerle ayrılmaya başladığı sonucunu çıkarıyordu.[12] Başka bir deyişle, Hogarth'ın unutulmaz *Graham Ailesinin Çocukları* tasviri daha geniş bir eğilimin bir parçasıdır. Olumlu eğilim 19. yüzyılda da sürdü, öyle ki ünlü bir düşünceler tarihçisi bu döneme ait "çocukluk kültü" adını verdiği olgu konusunda bir kitap yazdı. Bu kült Sir John Millais'in (1829-1896) *Baloncuklar* (1886) tablosu gibi tasvirler ile gösterilebilir, bu resim Pears Sabunlarının reklam afişi olarak kullanıldıktan sonra daha da popüler hale gelmişti.[13]

Gündelik Yaşamda Kadınlar

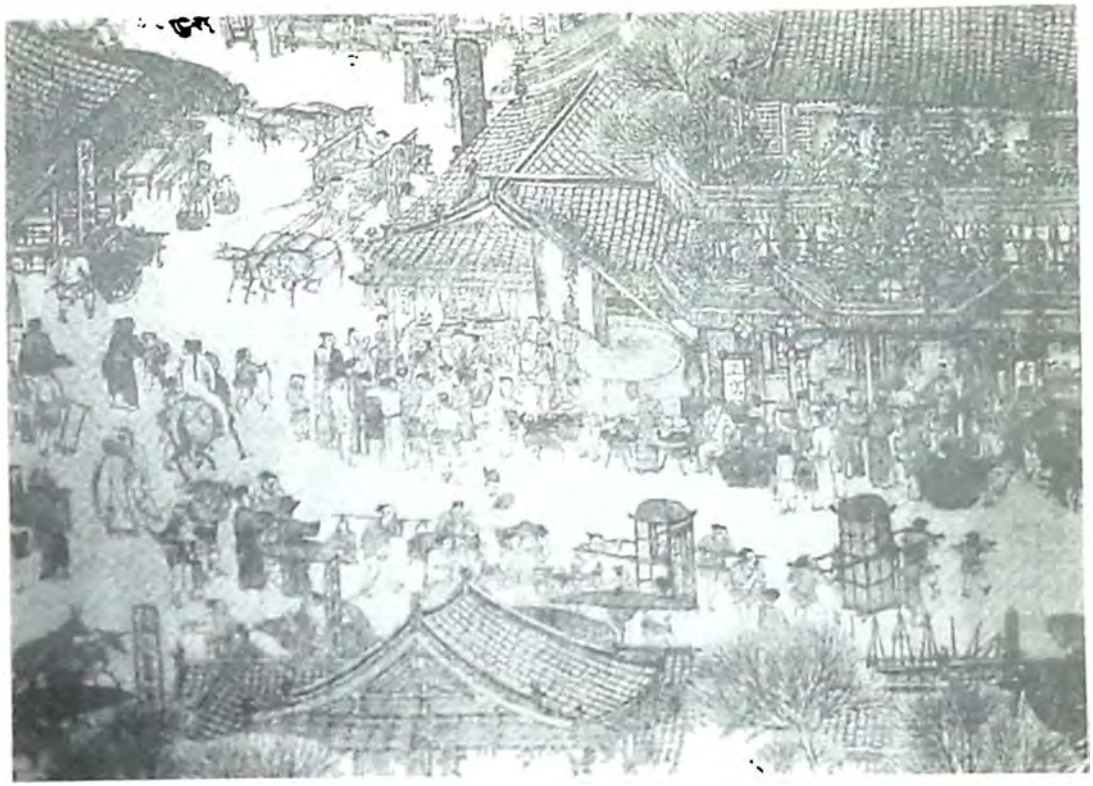
Tıpkı çocukluğun tarihi gibi kadınların tarihi de kaynakların, özellikle de arşiv kaynaklarının erkekler tarafından yaratıldığı ve onların ilgilendiği şeyleri dile getirdiği gerçeğinin altında yazılmak zorunda kalmıştır. Eski Mısır veya erken Ortaçağ tarihçileri örneklerinde olduğu gibi, resmî belgelerin suskunluğu, kadınların tarihini araştıranları da, kadınların değ-

şik yerlerde ve zamanlarda ilgilenmiş oldukları etkinlikleri resmeden imgelere başvurmaya yöneltmiştir.

Çin, Japonya ve Hindistan'dan alınacak birkaç örnek bu konuya ışık tutmakta faydalı olacaktır. Örneğin sokak sahneleri, belli bir dönemde ve kültürde toplum içinde ne tip insanların görülmesinin beklenebileceğini ortaya koyar. Bu şekilde, Çin'de 1100 yılı dolaylarında Kaifeng kentini resmeden bir rulo, arka planda bir tahtırevan içinde oturan varlıklı bir kadının geçmesine rağmen, erkeklerin ağırlıklı olduğu bir sokak nüfusunu yansıtır (resim 54). Song dönemi Çin'i üzerine çalışan bir tarihçi şu sonucu çıkarıyor: "Başkentin iş muhitlerinde her yerde erkekler görülebilirdi; kadınlar ise ender bir manzaraydı." Buna karşılık, Edo'da (şimdi Tokyo'da) akşam vakti bir sokağı betimleyen 1780'lere ait bir Japon gravürü "oyuncular, tiyatro seyircileri, gezmeye çıkanlar ve tüccarların" oluşturduğu bir kalabalık içinde kadınları da resmediyor. Utagava Toyoharu'nun bu gravürünün elbette bağlamına yerleştirilmesi gerekiyor. Sergilenen afişler sokağın tiyatro muhitinin bir parçası olduğunu gösteriyor ve burada gördüğümüz kadınlar ise muhtemelen lüks fahişeler, ön planda yapılı saçlarıyla duran kadın da buna dahil.[14]

Batı'da farklı kadın tiplerinin kent yaşamındaki konumunu görmek için, Alman sanatçı Salomon Kleiner'in 1724 ile 1737 yılları arasında yaptığı 132 Viyana sahnesine bakılabilir. Bu gravürler sokakta pek çok kadın gösterir; bunların çoğu yürümektedir, bazıları iyi giyimlidir ve birbirleriyle selamlaşırken görülmektedir. Bir kent tarihçisinin gözlemlediği gibi, "geçenler birbirinin saçını başını yolan iki pazarcı kadını ilgiyle seyrederken" diğer yanda "yelpazeli hanımlar birbirleriyle kibarca sohbet etmektedir".[15] Bu dönemde Akdeniz Avrupası'nda durum ne olursa olsun, Viyana'da, Amsterdam'da ya da Londra'da (mesela Hogarth'ın gravürlerinden anlaşıldığı gibi) kadınların sokak yaşamına katılımları, geleneksel Çin ve hatta Japonya ile bir tezat oluşturmaktadır.

İmgeler, kadınların yapması beklenen işler konusunda özellikle değerli kanıtlar sunar, bu işlerin çoğu genelde resmî belgelerin dikkatinden kaçan kayıt dışı ekonomi dahilindedir. Örneğin 10. yüzyıldan kalma bir Çin rulosu, bir ziyafetteki erkeklerin telli bir saz çalan kadını (muhtemelen fahişe) dinlediğini resmeder. 13. yüzyıldan bir Çin rulosu ipek büren kadın-



54

Jang Zeduan, *Nehir Kıyısında Bahar Şenliği*'nden, Kaifeng'de bir sokak sahnesinden ayrıntı, rulo çalışması, 12. yüzyıl başları, ipek üzerine mürekkep ve boya. Saray Müzesi, Pekin.

ları resmediyor. 18. yüzyıla ait bir Japon gravürü ise aşevinin hemen dışında duran bir kadını, oradan geçen birini kendi işletmesine doğru çekiştirirken gösteriyor. Bir başkası (resim 55) sırtında ciltli kitaplar, elinde ise bir gravür paketi taşıyan bir kadını kitap satarken yansıtıyor. Babürlüler Hindistanı'ndan tablolarda ise inşaatlarda çalışan, gerek taş kıran ve kum eleyen (resim 56), gerekse kafalarında yüklerle çatıya tırmanan kadınlar görülüyor. Ortadoğu'nun ilk fotoğrafları tarlalarda yabani ot ayıklayan, harman döven kadınları yansıtırken, kent sahnelerinde ise bunun aksine sokaklarda ve kahvehanelerde kadınların bulunmadığı görülüyor.[16]

Avrupa'ya gelince, toplum tarihçileri arzu ederlerse her zamanki gibi ihtiyatı elden bırakmayarak benzer tanıklıklara başvurabilirler. Tedbirli davranma yolunda bir uyarı olarak, üç kadın orakçıyı resmeden, 14. yüzyıla

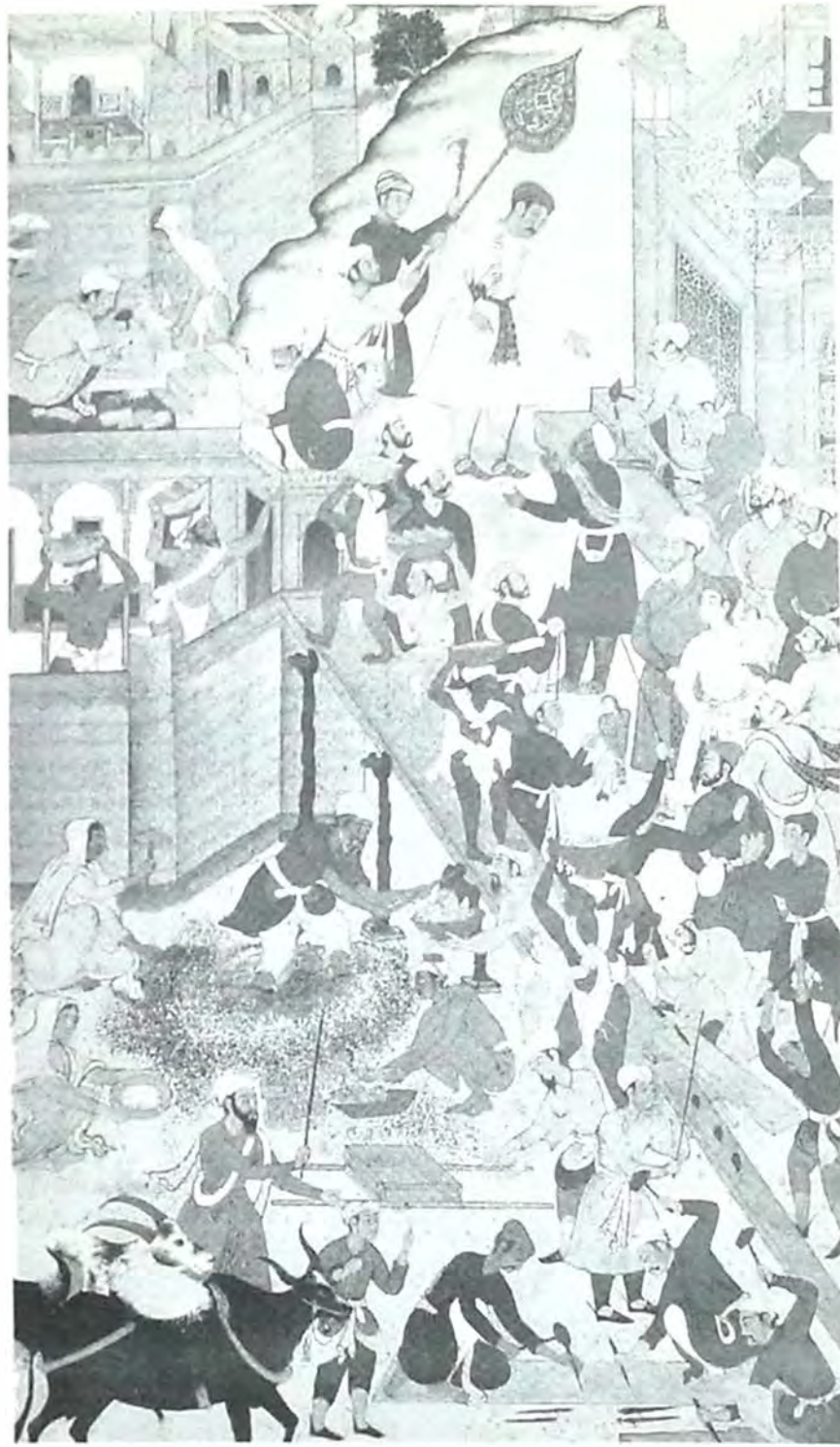


55

Torii Kiyomasu, "Kadın Kitap Satıcısı", yak. 1717, el boyaması tahta baskı.

ait İngiliz tasvirini ele alabiliriz. Bu tasvir, kadınların normalde o dönemde bu tip işler yapmadıkları yönündeki, başka kanıtlara dayanarak oluşmuş olan izlenime tezat oluşturuyor. Michael Camille bu resimde kadınların bulunuşunu, resmin kullanıldığı metnin hasatın ruhani bir olgu olarak işlendiği Mezmurlar kitabı olduğu gerekçesiyle açıklıyor.[17]

Kadınların rollerinin ve bulundukları alanların tasvirlerine duyarlı gözler tarafından yapılacak dikkatli araştırmaların hakkını verecek pek çok sokak ve gündelik yaşam sahnesi bulunuyor. Bu gelenek çok eskilere uzanıyor: Ostia'da bulunan, 1800 yıl önceden kalma bir eski Roma mermer kabartması minik bir dükkânda sebze satan bir kadını betimliyor (resim 57). 17. yüzyıl Flaman tablolarının, gündelik yaşamın bu yönü konusunda bize söyleyeceği daha da fazla şey var. Emmanuel de Witte, iki muhtemel alıcı ve bir satıcının hepsinin kadın olduğu tavukçu dükkânı (resim 58) gibi resimlerde izlenen bu gibi sahneler üzerinde uzmandı.



56 *Ekbername*'den Fatehpur Sikri kentinin inşasını gösteren minyatür, 16. yüzyıl, Victoria & Albert Museum, Londra.



57 Sebze satan bir kadını gösteren mermer kabartma, 2. yüzyıl sonu / 3. yüzyıl başı. Museo Ostiense, Roma.



58 Emmanuel de Witte, *Amsterdam Pazarında Kuş Satan Kadın*, ahşap üzerine yağlıboya. Nationalmuseum, Stockholm.

Kentteki mesleklerin resimsel envanterlerini sunan gravürler ve baskılardan oluşan muhtelif diziler toplumsal tarihçiler için özellikle değer taşıyor. *Londra'nın Haykırışları* ya da 1785'te Gaetano Zompini tarafından yayınlanan, yedisi süt, su, kızartmalar ve giyilmiş kıyafetler satan, fal bakan ve tiyatroda ya da operada koltuk veya hizmetçi kiralayan kadın işçileri resmeden altmış gravürden oluşan *Venedik Kentinin Seyyar Sokak Ticareti* bunlara örnek verilebilir. 18. yüzyılda bu resim türünün giderek popülerlik kazanması, işçi sınıfının yaşamına dair unsurların orta sınıf gözleri tarafından "pitoresk" olarak algılanmaya başladığını akla getiriyor.

Çin'deki kentsel mesleklerin resme dökülerek kaydedilmeye başlaması da, bu Avrupalı resim türünün yükselişe geçmesi sayesinde oldu. Kanton'da Avrupa pazarı için üretilmiş olan bazı Çin tabloları ve çizimleri, kentsel mesleklerden oluşan hayli geniş bir yelpazeyi yansıtmaktadır. Bunların arasında Puqua'nın yaptığı, 18. yüzyıl sonlarına ait yüz guvaş tablo ile Tinqua'nın 1830'larda yaptığı, halen ABD'de Peabody Essex Museum'da



59 "Bolognalı Ressam"ın elinden çıkma, iki kızı gösteren kırmızı figürlü Yunan vazo resmi (MÖ 480-450). Metropolitan Museum of Art, New York.



60

"İyi olun çocuklar! Çünkü kötülük yapan için ölümün gelişi korkunçtur!", bir köy okulu gravürü, Nicolas-Edmé Rétif de la Bretonne, *Babamın Yaşamı*'ndan (Neufchâtel ve Paris, 1779).

bulunan 360 mürekkep çizim de vardır. Bu tablolarda ve çizimlerde yer alan kadın mesleklerinin dokuma, kumaş yamalama, ipek bürme, ayakkabı dikme, çiçek toplama ve çöp kovaları taşıma olduğu görülüyor.

Sorunlar sona ermiş değil. Tarihçi bu imgelerin belli bir bağlamda, yabancılar için çalışan yerel sanatçılar tarafından üretildiğini aklından çıkarmayı göze alamaz. Bu yerel sanatçılara "Londra'nın Haykırışları" geleneğini sürdüren Avrupa baskılarının gösterilmiş olma olasılığı da yüksektir. Bu geleneğe körü körüne bağlı kalmadılarsa bile, Avrupalı bir izleyicinin beklentilerini karşılamak üzere eserlerine belli tasvirleri dahil etmiş de olabilirler.[18]

Antik Yunan'dan bugüne kadar kadınların yaptıkları işlerin yanı sıra okuryazarlık durumları da imgeler sayesinde asırlar boyunca izlenebiliyor. Bir Yunan vazosu el ele iki kızı gösteriyor ve önemli bir ayrıntıya da yer veriyor. Figürlerden biri, sanki bazı kızların yazmayı öğrenmeleri bekleniyor-

muş gibi, elindeki tabletleri bir kayışla taşıyor (resim 59).[19] Okulları resmeden bazı erken modern dönem tasvirleri, kızlarla erkeklerin farklı taraflarda oturdukları cinsiyete göre ayrımı yansıtıyor, tıpkı 18. yüzyılda Fransa'da bir köy okulunu gösteren bu gravür gibi (resim 60). Oğlanların önlerinde yazı yazabilecekleri bir masa bulunurken, kızların sanki sadece dinlemeleri bekleniyormuş gibi elleri kucaklarında oturduklarına, bunun da yazmayı değil de okumayı öğrendikleri anlamına geldiğine dikkat çekmek gerek.

Öte yandan, kadın okuyucular sıklıkla resmedilmiştir. Ortaçağ'da ve Rönesans'ta, Meryem'e Müjde tasvirlerinin çoğunda, Bakire Meryem'in kitaptan başını kaldırdığı görülür. 1520'den itibaren Meryem'i okurken resmeden tasvirlerde meydana gelen düşüş, Reform hareketinin ardından Katolik Kilisesi'nin okumayı neredeyse "şeytan işi" haline getirmesine erken bir tepki gibi görünüyor, bu sıralarda sapkınlığın artması, sıradan insanların kitaplara ulaşır hale gelmesinden bilinir olmuştu.[20] Öte yandan, başka kadınları kitap okurken resmeden tasvirler, bu dönemden itibaren yavaş yavaş yaygınlaşmıştır. Rembrandt kendi annesini İncil'i okurken resmetmişti. Jean-Honoré Fragonard'ın (1732-1806) ve diğer sanatçıların elinde kitap tutan kadın tabloları, 18. yüzyıl Fransası'nda okumanın yaygınlaşmış olduğunun kanıtı olarak değerlendirilmiştir.[21] Önceki bölümde değinmiş olduğumuz, 19. yüzyılda Boston'daki Jewett'in dükkânının gravürü (resim 49) müesseseye gelen pek çok kadını gösterir.

Gündelik Yaşam

Aries'i eleştirenlerden bir kısmının işaret ettiği gibi, toplumsal tarihçiler belli görsel türlerin kalıplarını edebi kalıplardan daha fazla göz ardı edebilme lüksüne sahip değildir. Eğer ele aldığımız şey toplumun görüntüleri ise, gündelik yaşam sahnelerinde kullanılan kalıplar özel bir dikkat gerektirir.[22] Gündelik yaşam resimleri, 17. yüzyılda Hollanda'da bağımsız bir tasvir türü olarak kendini göstermiştir. Felemenk örneğini 18. yüzyılda Fransız (örneğin Chardin), 19. yüzyılda İskoç (Wilkie) ve Amerikalı (Bingham) sanatçılar izlemiştir. Fransız izlenimcilerini gündelik yaşam ressamları olarak nitelemek pek alışılagelmiş bir şey değildir, ancak 19. yüzyıl sonlarına doğru Edouard Manet (1832-1883), Claude

Monet ve Auguste Renoir'ın (1841-1919) Paris içinde ya da civarındaki eğlence yaşamını yansıtan tasvirleri, Grenouillere nehrindeki kayıkçılardan Moulin de la Galette'deki dansçılara kadar bu temanın yeni çeşitlemelerini sunmaktadır.[23]

Bingham'ın "sanat kayıtları" terimine rağmen, toplumsal tarihçiler bu gibi imgelerin kişisellikten uzak belgeler olduğunu varsayamazlar. Örneğin Jan Steen'in *Düzensiz Ev* tablosunda takındığı ahlaki tavra daha önce değinmiştik (Beşinci Bölüm). Steen ve çağdaşlarının gündelik yaşam resimlerinden bazılarını ele alacak olursak, bu sorun daha da karmaşık bir hale bürünür. Felemenkli soytarıları resmeden bazı tabloların kent yaşamından sahneleri değil, sahnede olup bitenleri yansıttığı, *commedia dell'arte* dahilindeki bazı karakterleri sunduğu öne sürülmüştür. Bu durumda, doğrudan şahit olduğumuzu sandığımız soytarılar tek değil çifte ahlak filtresinden geçmiş oluyor. "Görünüşte gerçekçilik" sorununa dönmüş buluyoruz (Beşinci Bölüm).[24]

Buna benzer diğer bir sorun da bazı düğün sahnelerinde görülen taşlama unsurudur. Pieter Brueghel'in *Köy Düğünü*, Wilkie'nin *Penny Wedding* (Yedinci Bölüm) tablolarında ve diğer bazı ressamlarda bu gözlenebilir. Hogarth'ın *Modaya Uygun Evlilik* başlıklı tablo ve gravür dizisinde taşlama özellikle belirgindir; ilk sahne iki ailenin avukatlar ile buluşmasını resmeder. İki baba resmin ortasında bir masada görülürken, evlenecek olan çift birbirlerine arkalarını dönmüş olarak tablonun sağ kenarındadır, bu da gerçekleşecek işlemdeki bağımlı konumlarını simgelemektedir.[25]

Bir an için, en azından ilk bakışta çok daha nesnel ve belgesel görünebilecek bir tasvir üzerinde duralım: Abraham Bosse'nin (1602-1676) *Kentte Düğün* adlı gravürü (resim 61). Olay iki çift ebeveynin pazarlık ettiği bir masanın etrafında geçer, noter de bu pazarlığı kâğıda geçirmektedir (kadınlardan birinin el hareketi ve diğerinin yüzündeki sert ifade, her ikisinin de olup bitenlerin erkekler kadar içinde olduğunu gösteriyor). Ön planda, ama yine de kenarda, sanki olup bitenlerin gerçekten kenarına itilmişler gibi, evlenmek üzere olan çift el ele oturmaktadır, bu hareket muhtemelen birbirlerine âşık olmalarından ziyade başlarının bağlandığını simgeler. Biri kız biri oğlan iki çocuk, muhtemelen gelinin ya da damadın kar-



61 Abraham Bosse, *Kentte Düğün*, 1633, gravür, British Museum, Londra.

deşleri, sanki gelecekte benzer bir oyunda alacakları rolden habersizmiş gibi, masanın etrafında oynar (oğlanın yüzündeki maske bu teatral metaforu izleyene bildiriyor). Gravürde kostüm ve mobilya ayrıntılarına özen gösterilmiştir; bu da aileler servetlerini ister ticaretten ister hukuktan kazanmış olsunlar, sahneyi yüksek burjuvazinin sosyal dünyasına yerleştirmemize imkân sağlar.

Bosse'nin yaşamı hakkında bir şeyler biliyoruz; bildiklerimiz arasında Protestan azınlığa mensup olduğu ve Fransız Kraliyet Sanat Akademisi ile uzatmalı bir anlaşmazlık yaşadığı gerçekleri de var. Bu durum, gravürünün ahlaki ve toplumsal bir eleştiri anlamını taşıma olasılığını kuvvetlendiriyor. 17. yüzyılın ortalarında yazılan bir romansta, Antoine Furetiére'nin *Roman bourgeois* (1666) adlı eserinde, gelinlerin alınıp satılmasıyla

ilgili mizahi yorumlar, Bosse'nin gravürüne getirilen ahlaki yorumları daha da geçerli kılıyor. Furetiére romansında çeyiz "tarifesi" olarak adlandırdığı şeyi de basmıştı, buna göre 100 bin ya da daha fazla *ecu* sahibi bir kız bir dükle evlenebilecek konumda bulunurken, 20 ile 30 bin *livre* arasında serveti olan bir kızın bir avukatla yetinmesi gerekiyor.

O halde, toplumu resmeden bir imgeyi basit bir yansıma ya da toplumun vesikalık fotoğrafı gibi okumanın, insanı yanlış yönlere götürdüğü anlaşılıyor. Bosse'nin gravürü, Hogarth'ın *Modaya Uygun Evlilik* tablosuna aslında ilk bakışta sanıldığından daha yakın duruyor, hatta belki de ona esin kaynağı bile olmuş olabilir.

Gerçek ve İdeal

O halde, toplumsal tarihçiler bir yandan imgelerin içerdiği mizahi tonlamaların bilincinde olmak, öte yandan da idealleştirme olasılığını gözden kaçırmamak zorundalar. Örneğin, 18. yüzyılda Fransız sanatında yaşlıların betimlenişinde değişimler meydana geldiği gözlenmiştir. İleriki yaşların kötü yönlerinden ziyade, taşıdıkları saygınlık vurgulanır olmuştur. Çocukluk ile ilgili tasvirlerde olduğu gibi, yaşlı erkeklerin ve kadınların da olası simgesel kullanımlarını hesaba katmalıyız. Betimleme kalıplarında meydana gelen uzun vadeli değişimlerin, her durumda önemli olduğu görülüyor. Yaşlı insanların ciddi bir değişime uğramış olmaları pek olası değildi ama onlara yönelik tutumlar değişim içindeydi. Bu bağlamda, edebi kaynaklar da imgelerin uyandırdığı izlenimi doğrulamaktadır.[26]

Aynı şekilde, kalabalıkları yansıtan Fransız imgeleri de 1830 devriminden sonra hatırı sayılır bir değişime uğradı. Bundan önce kalabalıktaki bireyler, ifadeleri neredeyse grotesk sayılabilecek kaba saba adamlar, dilenciler ya da ayyaşlar oluyordu –Hogarth'ın İngiltere'sinde olduğu gibi. Ancak devrimden sonra, bu tipler giderek daha temiz, iyi giyimli ve idealist bir biçimde resmedilmeye başlandı, tıpkı Delacroix'nın *Halka Önderlik Eden Hürriyet* (Dördüncü Bölüm) tasvirinde olduğu gibi. Toplumun tavırlarında birdenbire büyük bir değişim meydana geldiğine inanmak oldukça güç. Bugün "siyaseten doğru olmak" diye bildiğimiz olgunun, o zamanki algılanışının değişmiş olması daha olası. 1830 devrimi-



62 Louis Le Nain, *Köylülerin Sofrası*, 1642, tuval üzerine yağlıboya, Musée du Louvre, Paris.

nin başarısı için, onu gerçekleştirmiş olduğu varsayılan "halkın" idealize edilmesi gerekiyordu.[27]

Benzer biçimde, köy okulu tasviri de (resim 60) kızlar ile erkekleri düzenli bir şekilde ayırarak, karman çorman bir gerçeklik yerine bir ideali yansıtıyor olabilir. 18. ve 19. yüzyıllarda sıklıkla resmedilen, ailesine kitap okuyan baba tasvirinin de bir idealleştirme, okumanın bireysel olmaktan çok toplu bir etkinlik olduğu ve uygun kitapları ailenin babasının seçtiği eski güzel günlere yönelik bir nostalji olması mümkün. 1900 dolaylarında İngiltere'de çekilmiş olan kırsal yaşam fotoğrafları da, pekâlâ geleneksel köyün "organik cemaati"ne duyulan bir özlemi dile getiriyor olabilir, bu durum yalnızca kahramanlardan gülümsemelerinin istenmesiyle değil, aynı zamanda yeni makinelerden taviz verilerek geleneksel aletlere odaklanılmasıyla da ifade buluyor. Bu nostalji kendine ait, çok büyük olasılıkla Sa-

nayi Devrimi'nden hayli öncelere uzanan bir tarihe sahip. Örneğin son zamanlarda, halen British Library'de bulunan, 14. yüzyıldan kalma İngiliz Luttrell Mezmurlar kitabının içindeki resimlerde yer alan kırsal tasvirlerin, feodal sistemin içine girdiği buhrandan önceki kırsal dünyanın "nostaljik bir görüntüsünü" sunduğu belirtilmiştir.[28]

Yakından incelenen tek bir tasvir, idealleştirme sürecini daha belirginleştirebilir. Louis Le Nain'in şu anda Louvre'da bulunan ünlü bir tablosu, *Köylülerin Sofrası*, sofra başındaki Fransız köylülerini betimlemektedir (resim 62). Yaşamını 17. yüzyıl Fransız köylülerini araştırmaya adayan tarihçi Pierre Goubert, "beyaz masa örtüsü, beyaz ekmek, açık kırmızı renkli şarap ve giysiler ile eşyaların yalınlığına" dikkat çekerek "örtünün de şarabın da yersiz olduğunu, ekmeğin ise fazlasıyla beyaz olduğunu" öne sürmüştür. Goubert, sanatçının amacının Son Yemeğin popüler bir versiyonunu sunmak olduğunu düşünüyor. Bazı eleştirmenler bu tasviri, Luka İncili'nde anlatılan, havarilerin Emmaus köyünde sonradan İsa olduğu anlaşılan bir kişiyle yedikleri yemek hikâyesine bir gönderme olarak yorumlamışlardır. *Le repas des paysans* sorunlu bir resim halini almıştır.

Artık tabloyu bağlamına yerleştirmek gereği iyice açığa çıkmış olmalı. Resimlerini çoğunlukla beraber yapan Le Nain kardeşler, Felemenk sınırının yakınındaki, ailelerinin toprak ve bağlara sahip olduğu Laon yöresinden geliyorlardı. Başka bir deyişle, köylülerin yaşamını içinden tanıyorlardı. Sorun ne tip bir imge yaratmak istediklerinde yatıyor. Ne yazık ki tablonun aslında kimin için yapıldığını bilmiyoruz. Bu konuda yürütülen tahminlerden biri, resmin, Fransa'da örgütlü Hıristiyan hayırseverliğinin giderek daha yükseldiği bir dönemde, 17. yüzyıl başlarında, bir vakıf için yapılmış olduğu.

Duruma ışık tutan bir diğer öneri ise dindar Fransız yazarı Jean-Jacques Olier'in birkaç yıl sonra dile getirmiş olduğu türden dinî görüşlere görsel ifade kazandırdığı yolunda. Olier, *La journée chrétienne* (1657) adlı eserinde, gündelik yaşamın kutsallaştırılması konusunda yazmış ve okurlarına akşam yemeğine oturduklarında Son Yemeği hatırlamalarını tavsiye etmişti. Eğer bu tasvir gerçekten de Olier'in görüşlerini yansıtıyorsa, bu durum daha önce üzerinde durmuş olduğumuz Felemenk resimle-



63

Mariamna Davidova, *Kamenko Yakınlarındaki Ormanda Piknik*, 1920'ler, suluboya. Yeri bilinmiyor.

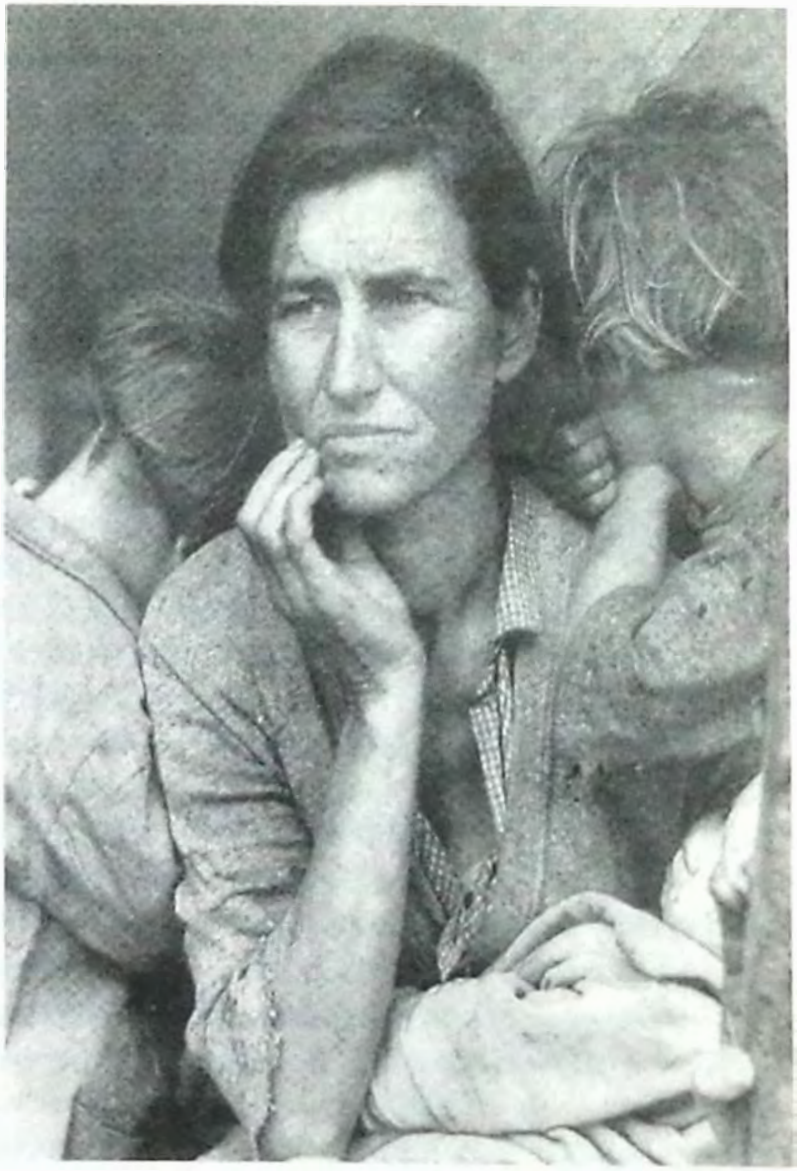
ri konusunda öne sürülmüş olduğu gibi, sadece gündelik yaşamı betimlemekle kalmayıp, dinî ve ahlaki bir simgeyi de yansıtan gündelik yaşam resimlerine bir örnek daha oluşturuyor. Ancak çağdaş eleştirmenlerden biri, Le Nain kardeşlerden daha yüksek bir toplumsal gruptan gelen André Félibien bu tablonun "asalet yoksunluğu" üzerine olumsuz yorumlarda bulunmuştur. Félibien resmin simgesel bir tasvir değil, Felemenklilerin yaptığı türden bir gündelik yaşam sahnesi olduğunu düşünmüş olmalı.[29]

Le Nain'in tablosundaki vakur köylülerin benzerleri, kendisi de Normandiyalı köylü bir aileden gelen Jean-Françoise Millet'in geç tarihli eserlerinde de görülüyor. Örneğin *Serpici* (1850), *Hasatçılar* (1857) ve eserlerinin en ünlülerinden olan, bir erkekle bir kadının tarlanın ortasında dua ettiği *Angelus* (1857-9) hep köylüleri anıtsal bir tarzda betimlemektedir.[30] Bu döneme gelindiğinde, köylüler artık 17. yüzyılda olduğundan çok daha

fazla kabul görür olmuşlardı. İtalya'da Alessandro Manzoni, iki genç köylüyü *Promessi Sposi* (Nişanlılar, 1825-7) adlı romanının baş kahramanları yapmıştı (gerçi o dönemde bunun için eleştiriye de maruz kalmıştı). Orta sınıf aydınları köylüleri milli geleneğin bekçileri olarak görmeye başlamışlardı. Sanayileşmenin ve kentleşmenin geleneksel düzeni tehdit etmeye başladığı bir dönemde, önceleri daha üst sınıflar tarafından kaba saba (Yedinci Bölüm) olarak algılanan köylüler, giderek daha fazla insani hale getiriliyor ve hatta idealleştiriliyordu. Bu durum insanın aklına manzara resminin tarihini getiriyor –kentli izleyicilerin gözünde köylülerin de manzaranın bir parçası olması buna uygun düşüyor.

Köylüleri resmeden diğer bir tasvir türü, toplumsal düzenin ahengini vurgular; örneğin Petr Zabolotski'nin *Hasattan Sonra* adlı tablosunda, Rus serfler büyük bir konağın avlusunda dans ederken, toprak sahibi ailesiyle beraber onları seyretmektedir, merdivenlerin tepesindeki fiziksel konumları onların sosyal üstünlüğünü simgeler. Mariamna Davidova'nın, bir Rus malikânesindeki yaşamı, toprak sahibinin bakış açısından yansıtan suluboyalarında nostalji daha da belirgindir. Bir araba, rahibin ziyareti, ormanda piknik (resim 63) gibi sahneler içeren bu resimlerde malikâne bir müessese olmaktan ziyade eğlenceli etkinliklerin merkezi olarak betimlenmektedir. 1917'den sonra yapılan bu eserler, Davidova'nın ve mensup olduğu sınıfın henüz yitirmiş oldukları dünyayı canlandırmaktadır.[31] Aradaki siyasi bağlam farkına rağmen, Zablotski'nin resimleri kadar pastoral bir resim de, Sovyet ressam Sergey Gerasimov'un (1885-1964) kolektif çiftlik yaşamı tasviridir. Bu tablo, "Sosyalist Gerçekçilik" olarak bilinen akımın benzerlerini –"Sosyalist İdealizm" tanımı daha doğru olacaktır– daha önce de bulmanın mümkün olduğunu anımsatır.

Söz ettiğimiz bu son tasvirler, buhran yıllarında Amerika Birleşik Devletleri'ndeki yoksul köylülerin fotoğrafları ile yan yana konulduğunda, ortaya kuvvetli bir tezat çıkıyor. Margaret Bourke-White ve Dorothea Lange'ın fotoğraflarında odak, gruptan bireye kayıyor ve bir anne ve çocukları gibi yakın plan çekimleri aracılığıyla kişisel trajediler vurgulanıyor (resim 64). Buna karşılık, geriye bakarsak, köylüleri betimleyen en duyarlı tablolar bile bireysellikten uzak görünüyor. Aradaki farkı yorumlamak kolay de-



Dorothea Lange, Kaliforniya'da Yoksul Bezelye Toplayıcıları, Yedi Çocuk Annesi, Otuz İki Yaşında, Nipomo, Kaliforniya, Şubat, 1936

64

ğil. Bu farkı yaratan şey bunların fotoğraf olması mı? Yoksa bu iki fotoğrafçının da kadın olduğu gerçeği mi? Ya da bireyselliği vurgulayan bir kültürden geliyor olmaları mı? Veya bir devlet projesi için, Tarım Güvenlik İdaresi adına çalışmaları mı?

Bu bölüm tipiklik üzerine tuhaf bir sorunun ortaya atılmasıyla başladı. Ressamlar da tıpkı romancılar gibi, toplumsal yaşamı daha geniş bir

bütünün temsilcisi olduğuna inandıkları bireyleri ya da ufak grupları seçerek betimlerler. Burada "inanmak" sözcüğünün altını çizmeliyiz. Başka bir deyişle, kişilerin portrelerinde olduğu gibi toplumun tasvirleri de bize bir ilişkiyi, tasviri yapan ile tasviri yapılan kişiler arasındaki ilişkiyi anlatır. Bu ilişkide taraflar eşit olabilir, ancak geçmişte bu çoğu zaman hiyerarşik bir ilişki olmuştur; önümüzdeki bölümde bu nokta üzerinde duracağız.

Tasvir edilen kişilere, araya az veya çok mesafe koyarak, saygılı, mizahi, şefkatli, komik veya aşağılayıcı bir şekilde yaklaşılabilir. Gözümüzün önünde duran resme dökülmüş bir görüştür, görsel olduğu kadar ideolojik anlamda da "toplumun görünüşü"dür. Fotoğraflar da bu kurala istisna teşkil etmez; Amerikalı eleştirmen Alan Trachtenberger'in öne sürdüğü gibi, "Bir fotoğrafçının izleyiciyi kendi bakış açısını benimsemeye ikna etmesine gerek yoktur, çünkü okuyucunun başka şansı yoktur; resimde dünyayı fotoğraf makinesinin dar açısından, objektif kapağının açıldığı andaki konumu ile görürüz."[12] Buradaki kelime anlamıyla bakış açısı, mecazi anlamdaki bakış açısını –eğer belirlemezse– belirgin bir şekilde etkiler.

Toplumsal veya kültürel mesafenin önemi, ressamın ya da fotoğrafçının tasvir edilen kültüre yabancı olduğu durumlarda özellikle öne çıkar. Bu noktada Dardel'in, daha önce bir İsveç kulübesinin içi konusunda kanıt olarak kullandığımız çizimine dönebiliriz (resim 47). Bu resim tam bir karikatür olmasa da, çizimde, orta sınıftan gelen sanatçı ile maddi kültürünü ve gündelik yaşamını betimlediği insanlar arasında bir mesafe bulunduğunu hissettiren, komik veya acayip bir unsur seziliyor. Bu tip tasvirler, yani "Öteki"nin tasvirleri, önümüzdeki bölümün odak noktası olacak.

Yedinci Bölüm

"ÖTEKİLER" İÇİN KALIPYARGILAR

Hıristiyanlar haklıdır, paganlar ise haksız.

Roland'ın Şarkısı

Doğu Doğu'dur, Batı ise Batı ve bu ikisi asla bir araya gelmeyecek.

Rudyard Kipling

Kültür tarihçileri, büyük harf Ö ile yazılan "Öteki" –belki de büyük harf A demeli, zira *l'Autre* tartışmalarını başlatan Fransız kuramcılar olmuştu– fikri ile nispeten yakın zamanda ilgilenmeye başladılar. Kişinin kendisinden farklı olan insanları ayrımsızca, tek bir Öteki olarak aynı kefeye koymayıp çoğul (Ötekiler) olarak düşünmesi daha açıklayıcı olabilir, fakat bu homojenleştirme süreci de öylesine yaygınlaşmış durumda ki, kültür tarihçilerinin bu konuyu araştırmaları gerekiyor. Onların gösterdiği bu yeni ilgi, çokkültürlülük üzerine süregiden tartışma gibi, araştırmacıları geçmişe yeni sorular sormak zorunda bırakan kaygılardan sadece biri olan, kültürel kimlik ve kültürel karşılaşma konularına duyulan ilginin artmasıyla birlikte gelişiyor.

Başka kültürler ile karşı karşıya gelen gruplar söz konusu olduğunda, iki zıt tepki tekrar tekrar karşımıza çıkar. Bu tepkilerden biri kültürel mesafeyi inkâr etmek ya da görmezden gelmek, ötekileri bilerek ya da bilmeyerek benzetme yoluyla kendi içimizde veya komşularımız arasında eritmektir. Öteki, kendimizin yansıması olarak görülür. Nitekim, İslam savaşçısı Selahattin Eyyubi bazı Haçlılar tarafından bir şövalye olarak algılanmıştı. Kâşif Vasco da Gama, bir yerli tapınağına ilk kez girdiğinde Brahma, Vişnu ve Şiva heykelini bir Teslis tasviri olarak yorumlamıştı (tıpkı bundan yüzyıl kadar sonra Çinlilerin Bakire Meryem tasvirlerini Budist tanrıça Kuan Yin olarak yorumlayacakları gibi). Cizvit misyoner Aziz Francis Xavier, 16. yüzyılın ortasında Japon kültürü ile ilk karşılaştığında, yüksek statüsüne rağmen pek az güce sahip imparatoru Doğulu bir "papa" olarak tanımlamıştı. Egzotik olan, benzetme yoluyla anlaşılabilir hale, yani bizden biri haline getiriliyor.

İkinci tepki ise ilkinin tam tersi. Bu durumda, bilinçli ya da bilinçsiz olarak kendininkinin tam aksi bir kültür kurgulanıyor. Bu şekilde, insan kardeşlerimiz "ötekileştiriliyor". *Roland'ın Şarkısı* bu yolla, İslam'ı Hıristiyanlığın şeytani aksi olarak tanımlıyor, Apollo, Muhammet ve bir "Termagant"tan* oluşan şeytani bir Teslis'e tapan Müslüman imajı sunuyordu. Yunan tarihçi Herodot, eski Mısır kültürünü Yunan kültürünün aksi olarak gösteriyor, Mısır'da insanların soldan sağa değil sağdan sola yazdıklarını, yüklerini omuzlarında değil kafalarında taşıdıklarını, kadınların işerken ayakta durmak yerine oturduklarını yazıyordu. Herodot Persleri ve İskitleri de bazı yönlerden Yunanlıların tam tersi olarak tarif ediyordu.

Son paragraflarda "imaj" terimi, zihinde oluşan bir imge ve metinlerden edinilen kanıtlar anlamında kullanılmıştır. Bu zihinsel imgeleri bulmak veya yeniden kurgulamak için, resimlerin doğurduğu türlü yorumlama sorunlarına rağmen görsel imgelerin tanıklığı, kuşkusuz vazgeçilmez olacaktır. Yazar tavrını bireysellikten uzak bir betimlemenin arkasına gizleyebilir, fakat sanatçı yarattığı eserin biçimi nedeniyle açık bir duruş benimsemek, başka kültürlerden kişileri ya kendisi gibi ya da farklı betimlemek durumunda kalır.

Yukarıda anlatılan ilk sürece, ötekinin kendi içinde eritilmesine iki çarpıcı örnek, 17. yüzyıl Felemenk gravürlerinden geliyor. Birinde, bir Brezilya yerlisinin eline klasik ok ve yay verilmiş. Bu şekilde yerliler, sanatçının ve izleyicilerin Amerika yerlilerine oranla daha aşina olduğu eski dünyanın barbarları ile özdeşleştirilmişti. Çin'e giden Hollanda Doğu Hindistan Kumpanyası temsilcisinin gözlemlerini resimleyen diğer gravürde, Tibetli bir Buda rahibi bir Katolik papazı gibi, elinde tuttuğu tespih ise Hıristiyan tespihi gibi resmediliyor (resim 65). Resme eşlik eden metin benzetme yolunda daha da ileri gidiyor ve İngilizce versiyonda rahibin şapkası "geniş kenarlı bir kardinal şapkasına benzer" diye tarif edilirken, Katolik izleyicilere hitap eden Fransızca versiyonda rahibin giysisinin geniş kolları Fransisken papazınınkine, "tespihi" ise Dominiken ve Fransisken papazlarınınkine benzetiliyor. Gravürde resmedilen şapka Buda rahiplerinin taktı-

* Özellikle Ortaçağ'da Müslümanların taptığına inanılan bir tanrıça –ç.n.



65

"Tespihli" Tibet elçisini gösteren bir gravür, Jan Nieuhof, *L'Ambassade de la Compagnie Orientale des Provinces Unies vers l'Empereur de la Chine...* (Leiden: J. De Meurs, 1665).

ğı, 18. yüzyıl başlarında bir İtalyan seyyahın bilinmeyeni bilinene benzetme yolundaki çabasıyla piskoposluk tacına benzettiği sivri başlıklara benzemiyor. Uzak kültürlerin burada resmedilen başka bazı tasvirlerinin (örneğin resim 3) aksine, gravürler gerçek hayata bağlı olarak yapılan çizimlerden çok, yazılı metne dayalı gibi görünüyor.

Başka bir deyişle, kültürler arası karşılaşmalar gerçekleştiğinde, her kültürün öteki hakkında kurguladığı imajın stereotip [kalıpyargı] haline gelmesi muhtemeldir. "stereotip" sözcüğü (aslında resmin üzerinden basılacağı kalıp anlamına geliyor), tıpkı klişe sözcüğü gibi (bu kalıbın Fransızcası), görsel ve zihinsel imgeler arasındaki bağın çarpıcı bir işareti. Kalıpyargı her zaman bütünüyle asılsız olmayabilir, fakat çoğu kez gerçeğin bazı yönlerini abartırken bazılarını göz ardı eder. Kalıpyargı az çok kaba, az çok vahşi olabilir. Ancak, birbirinden önemli ölçüde farklı olan kültürel durumlara hep

aynı kalıp uygulandığından, mecburen nüanslardan yoksun kalır. Örneğin Amerika yerlilerini resmeden Avrupa tasvirlerinin, çoğunlukla basit bir genel imge oluşturmak üzere, farklı yörelerin yerlilerinin özellikleri bir araya getirilerek yapılan karma resimler olduğu gözlenmiştir.

Bu gibi imgeleri incelerken, Fransız psikanalist Jacques Lacan'dan (1901-1981) ödünç aldığımız, daha önceki "bakış açısı" kavramının yerine geçebilecek bir terim olan "bakış" (gaze) kavramını hesaba katmamak zor. İster sanatçının niyetini, ister eserlerine bakan farklı izleyici gruplarını düşünüyor olalım, örneğin Batılı bakışı, bilimsel bakış, sömürgeci bakış, turist bakışı veya erkek bakışı bağlamında düşünmemizde fayda var.[1] Bakış çoğu kez izleyicinin farkında bile olmadığı tavırları ifade eder; bu tavırlar ötekine yansıtılan nefretler, korkular veya arzular olabilir. İmgelerin psikanalitik yorumları söz konusunda olduğunda –bu yaklaşım Onuncu Bölüm'de daha ayrıntılı ele alınacaktır– en büyük destek dışarıdaki ya da içerideki yabancıların tasvirleridir.

1672'de İngiliz şair ve tiyatro yazarı John Dryden'ın kullandığı "soylu vahşi" teriminde olduğu gibi bu kalıpyargıların bazıları olumludur. Bu imge 16. yüzyılda yeniden kullanıma giren ve zıddı yamyam imgesi ile birlikte gelişen klasik bir imgeydi. Fransız Protestan misyoneri Jean de Léry'nin *Brezilya'ya Yolculuğun Tarihi* (1578) adlı eserindeki tahta baskılar da dahil olmak üzere, resimler bu kavramı betimliyordu. Soylu vahşi fikrinin doruğa çıkışı ise 18. yüzyılda oldu. Örneğin Tahiti kültürünün altın çağdan kalma gibi görülmesi bu döneme denk gelir. Özellikle Patagonya ve Polinezya sakinleri, Avrupalı seyyahlar tarafından klasik geleneğin penceresinden, "klasik dönemde Spartalılar ve İskitler gibi halkların sürdüğü münzevi ve erdemli yaşamların çağdaş örnekleri" olarak görülüyordu.[2]

Ne yazık ki, ötekilere ait kalıpyargıların çoğu –putperest Romalıların gözüyle Museviler, Hıristiyanların gözüyle Müslümanlar, beyazların gözüyle siyahlar, kentlilerin gözüyle köylüler, sivillerin gözüyle askerler, erkeklerin gözüyle kadınlar gibi– ya düşmanca ve aşağılayıcı ya da en iyi ihtimalle sözde alçakgönüllü bir tavır yansıtıyordu ve yansıtıyor. Bir psikolog, muhtemelen bu nefretin altında yatan korkuyu ve 'kendi'nde olan sevimsiz yönlerin bilinçsiz olarak ötekine aktarılmasını arayacaktır.

Kalıpyargıların çoğu kez izleyicinin kendine biçtiği imajın tam tersi bir biçime girmelerinin nedeni belki de budur. Daha kaba kalıpyargılar, "Biz" insanız ya da medeniyiz, ama "Onlar" köpek ve domuz gibi hayvanlardan pek farklı değil gibi basit bir varsayıma dayanır –bu duruma sadece Avrupa dillerinde değil Arapça ve Çince'de de sıklıkla karşılaşılır. Bu suretle ötekiler "Öteki" haline getirilir. Egzotik bir niteliğe büründürülerek 'kendi'nden uzaklaştırılır, hatta canavara bile dönüştürülebilirler.

Canavar Irklar

Bu sürecin klasik döneme ait klasik bir örneği, eski Yunanlıların Hindistan, Etiyopya veya Çin gibi uzak yerlerde yaşayan insanları hayallerinde canlandırdıkları şekliyle "canavar ırklar"dır.[3] Bu ırkların içinde köpek kafalı insanlar (Cynocephali); hiç kafası olmayanlar (Blemmyae), tek bacaklılar (Sciopod); yamyamlar (Anthropophagi); pigmeler; tek göğüslü savaşçı kadınlar (Amazonlar) gibi örnekler bulunuyordu. Eski Romalı yazar Plinius'un *Doğa Tarihi* adlı eseri, bu kalıpyargıları Ortaçağ ve sonrasına aktarmıştı. Örneğin *Othello*'da "kafaları omuzlarının altından çıkan" insanlara yapılan göndermenin Blemmyae ırkına dair olduğu açıktır.

Canavar ırklar iklim etkisi kuramlarına, çok soğuk ya da çok sıcak yerlerde yaşayanların tam olarak insan olamayacakları varsayımına ışık tutmak üzere icat edilmiş olabilir.[4] Bununla birlikte, bu tasvirlere uydurma deyip geçmektense, bunları uzak toplumlara dair çarpıtılmış ve klişeleştirilmiş algılar olarak ele almak aydınlatıcı olabilir. Sonuçta pigmeler hâlâ yaşıyor ve bazı insanlar hâlâ belli durumlarda insan eti yiyorlar. 15. ve 16. yüzyıllarda Avrupa, Hindistan ve Etiyopya'yı tanımaya başladığında Blemmyae, Amazon veya Sciopod ırklarının izine rastlanmamış, bu kalıpyargılar Yeni Dünya'ya yerleştirilmişti. Örneğin, Amazon nehri adını orada Amazonların yaşadığı yönündeki inançtan almıştır. Brezilya'da, Orta Afrika'da ve başka yerlerde yaşadığına inanılan yamyamlar gibi, uzaklarda yaşayan insanlar fiziksel açıdan olduğu kadar ahlaksal açıdan da canavar olarak görülmüşlerdir.[5]

Yamyamlık konusunda, bir kalıpyargıyı ifade etmekle kalmayıp yayılmasını da sağlayan çarpıcı bir tasvir için, Portekizlilerin 1500 yılında



66

"Hıristiyan Portekiz Kralı veya uyrukları tarafından keşfedilen ada ve halkı", Brezilya'da insan eti yiyenleri gösteren Alman tahta baskısı, yak. 1505, Bayerische Staatsbibliothek, Münih.

Brezilya'ya ilk kez ayak basmalarından yaklaşık altı yıl sonra, Almanya'da dolaşıma giren ünlü bir tahta baskıya bakalım (resim 66). Resmin ortasında bir daldan sarkan, biçimi bozulmuş bir insan vücudu görüyoruz, sol uçtaki vahşi ise bir insan kolu yiyor. Bu örnek, klişeleştirme sürecine biraz ışık tutuyor. İfade etmek istediği şey bütünüyle yanlış değil. Bazı Brezilya yerlileri, örneğin Tupinamba'nın yetişkin erkekleri, bazı ayinlerde, muhtemelen düşmanlarına ait olmak üzere, insan eti yiyorlardı; 16. yüzyılın sonlarına doğru bazı Avrupalı seyyahlar, bu insanların âdetlerini ayrıntılı bir şekilde anlatmışlardı. Ancak bu gravür, insan etinin bütün yerlilerin günlük yemeği olduğu gibi yanlış bir izlenim uyandırıyor. Bütün bir kıtanın sakinlerinin "yamyamlar" olarak tanımlanmasına destek veriyor. Bu anlamda, gravür bir kültürün (daima Batı kültürü olması gerekmiyor) diğerini,

üyelerinin insan eti yediği iddiasıyla insanlıktan uzaklaştırma sürecine, "insan yeme efsanesi"ne katkıda bulunmuştur.

Bugün, okurlar canavar ırklar fikrini ciddiye almakta, atalarımızın buna veya en azından bunların bir yerlerde yaşıyor olabileceklerine inandığını anlamakta zorlanabilirler. Şu anda gördüğümüz uzaylı resimlerini düşünürsek, ki bunları belki de Plinius'un kalıpyargısının eriştiği son nokta olarak görmek gerek, böyle bir kuşkuculuk mantıksız görünüyor. Kabul edelim ki kültürel açıdan kendimize uzak grupları kalıpyargılar bağlamında görmeyi sürdürüyoruz. Şimdilerde aşırı ve akıldan uzak bir şiddet imgesi uyandıran "terörist" sözcüğü, bu durumun en belirgin örneklerinden biri. Bu "teröristler" –İrlandalı, Filistinli, Kürt ve diğerleri– "gerilla" adı altında yeniden tanımlandıklarında, idealler demesek bile anlaşılabilir nedenlerle birlikte insan suratlarına yeniden kavuşuyorlar. Özellikle 1990'larda, Berlin Duvarı'nın yıkılışının ve Sovyetler Birliği'nin dağılışının ardından Komünist "öteki" çöktükten sonra, bilhassa Müslüman terörist imgeleri filmlerde sıkça görülmeye başladı. "Terörizm", aynı derecede kötü tanımlanmış "fanatiklik", "radikallik" ve son zamanlarda "köktencilik" gibi olumsuz terimler ile bağdaştırılıyor. İslam'a yönelik bu düşmanca imgeler çoğunlukla "şarkiyatçı" zihniyet olarak tanımlanan olguya bağlanıyor.

Şarkiyatçılık

Bir zamanlar Yakın, Orta ve Uzak Doğu kültürleri üzerinde çalışan Batılı uzmanları tanımlamak için kullanılan tarafsız bir terim olan "şarkiyatçılık", 20. yüzyılın son yirmi yılında olumsuz bir anlam kazanmış bulunuyor.[6] Sözcüğün anlamındaki değişim büyük oranda tek bir adama, edebiyat eleştirmeni Edward Said'e ve onun ilk kez 1978'de yayımlanan *Şarkiyatçılık* adlı kitabına dayanıyor. Said, kendi Şarkiyatçılık yaklaşımını Batı'da 18. yüzyıldan itibaren gelişen ve "Şark ile uğraşan kurumsal müessese" olarak tanımlamıştı. Başka bir deyişle, bunun bir "söylem" ya da (İngiliz tarihçi Victor Kiernan'dan alıntı yaparsak) "Avrupa'nın Şark hakkındaki toplu hayal gücü" veya Garp'ın kendisini karşısında tanımladığı "Şark'ı egemenlik altına almanın batılı tarzı" olduğunu belirtiyordu.[7]



67

Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Odalık ve Kölesi*, 1839/40, tuval üzerine yağlıboya, ahşaba monte edilmiş, Fogg Art Museum, Cambridge, MA.

Said, metinler üzerinde "Şarklı gündelik yaşam tablosu" olarak adlandırdığı kültürel kalıpyargıları ele almamayı seçerek çalıştı, ancak onun görüşleri Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), Théodore Géricault (1791-1824), Jean-Léon Gérôme (1824-1904) ve Delacroix tablolarının yanı sıra pek çok İngiliz, Alman, İtalyan ve İspanyol sanatçının eserlerinin analizinde de kullanılabilir –kullanılmıştır da.[8] Seks, zulüm, avarelik ve "Şark'ın lüksü" –haremler, hamamlar, odalıklar, köleler gibi unsurlar– üzerinde yoğunlaşan ve kalıpyargılarla dolu olan bir sürü Batılı tabloyu bir araya getirmek güç olmayacaktır. Ingres'in *Odalık ve Kölesi* tablosu (resim 67) Batılı izleyiciye hareme giriyor ve böylece yabancı bir kültürün en mahrem sırlarına tanık oluyormuş hissi veren bu türün oldukça tipik bir örneğidir.

Bu görsel imgeler, Montesquieu'nün *İran Mektupları* (1721) gibi, Batı'nın Şark'a dair oluşturduğu edebi klişeleri resmeder ya da en azından onlarla aynı doğrultuda ilerler. Gerçekten de, bazı sanatçıların "yerel renkler" konusunda yardım almak için edebi kaynaklara döndüğünü biliyoruz,

tıpkı Ingres'ın Leydi Mary Wortley Montagu'nun 18. yüzyılda İstanbul'dan yazmış olduğu mektuplara başvurduğu gibi. Ingres *Türk Hamamı*, (1862-3) tablosunun hazırlıklarını yaparken, Leydi Mary'nin bir Türk hamamına yaptığı ziyareti anlattığı pasaj da dahil olmak üzere, mektupların bazılarının suretini çıkarmıştı.[9]

Avrupalıların, Avrupalı bir izleyici kitlesi için 19. ve 20. yüzyıllarda çektiği, Ortadoğu hayatını yansıtan fotoğraflar da bu kalıpyargıların bazılarının devamını sağlamıştı.[10] Filmler de aynı şeyi yapıyordu: Özellikle de baş karakter Ahmed Ben Hassan'ı İtalyan-Amerikan aktör Rudolf Valentino'nun oynadığı *Şeyh* (1921) adlı film; anlaşılan Amerikalı beyaz Protestanların gözünde esmer tenli bütün erkekler birbirinin aynıydı. Kalıpyargıların çoğalmaları ve uzun ömürlü olmaları, kolektif fantezi ürünü ya da "hayali" olan bu örneklerin, izleyicinin "dikizleme" arzusuna yanıt verdiğini gösteriyor.

Okuduğunuz paragraflarda Batı'nın Ortadoğu'ya dair tasvirlerinin, Said'in fikirleri doğrultusunda çözümlenmesinin gerçekten de aydınlatıcı olduğunu göstermeye çalıştık. Evet, bu yaklaşım bazı şeyleri aydınlatıyor, ama bazı şeyleri karanlığa ittiği de oluyor. Batı'nın "Şark"a karşı tutumu, Şark'ın kendisinden daha yekpare değildi, sanatçıya ve türe göre değişiyordu. Örneğin, hem Delacroix hem de Géricault, Kuzey Afrika kültürlerine coşkuyla yaklaşıyorlardı. Farklılıklar elbette vardır. "Şarklı şarkiyatçılar"a rastlamak da mümkün diyerek işleri daha da karmaşık bir hale getirebiliriz. Ingres'ın *Türk Hamamı* tablosunun sahibi Osmanlı diplomatı Halil Bey idi; diğer yandan Paris'te Gérôme ile çalışmış olan Türk ressam Osman Hamdi Bey (1842-1910) kendi kültüründen sahneleri Batılı bir üslupla resmetmişti. Anlaşılan Osmanlı İmparatorluğu'nun modernleşme süreci, kendisine Batılı ya da en azından batılılaştırıcı gözlerle bakmasını gerektiriyordu.

Yapılması gereken diğer bir ayırım da "romantik" egzotikleştirme üslubu ile "belgesel", "aktarıcı" ya da "etnografik" diye adlandırılan üslup arasındadır; bu ikinci üslubu 19. yüzyılda Ortadoğu'yu resmeden bazı ressamlarda bulabiliriz: Örneğin, Virginia'da John White'ın ilk çalışmalarında (resim 3) veya Pasifik'te, Kaptan Cook'un üçüncü seferinde "başımız-



68

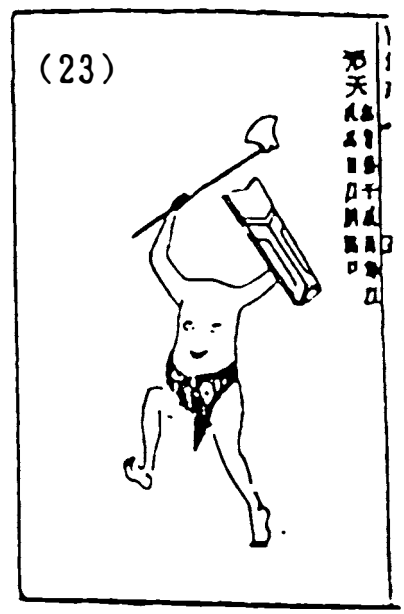
Alberto Pasini, *Şam'da Bir Sokak*, tuval üzerine yağlıboya. Philadelphia Museum of Art.

dan geçen en unutulmaz sahneleri tespit etmek ve yurda getirmek" üzere yanına aldığı John Webber'in (1752-1798) eserleri bu üsluptadır. Daha önce sözünü etmiş olduğumuz "görgü tanığı tarzı"nın (Giriş) muadili olan bu etnografik üslubun örnekleri arasında, Delacroix'nın *Oturan İki Kadın* (resim 1), Fransız muhabir-sanatçı Constantin Guys'ın (1802-1892) Osmanlı Sultanı'nı camiye giderken resmeden çizimi (resim 2) ve Alberto Pasini'nin (1826-1899) içinde atlılar, sokak satıcıları, peçeli ve sarıklı insanlar ile içeridekı kadınların dışarıdan geçenleri görebildikleri halde kendilerinin görünmemeleri için kafesli pencereleri olan ve sokağa bakan etkileyici bir ev olan *Şam'da Bir Sokak* (resim 68) adlı eserlerini saymak mümkün.[11]

Yarattıkları kuvvetli "gerçeklik etkisi"ne rağmen tıpkı daha sonraların fotoğrafları gibi, bu tip sahneleri bile, 19. yüzyılda İslam dünyasının toplumsal yaşamı konusunda kanıt olarak kullanırken dikkatli davranmak gerekir. Müslüman kadınlara ulaşılması mümkün olmadığından, sanatçılar çoğunlukla Musevi kadınları model olarak kullanıyorlardı. Delacroix'nın tablosu *Fas'ta Bir Musevi Düğünü*'nde olduğu gibi bu tür şeyler yaptıklarını bazen belirtiyorlardı, fakat belirmedikleri de oluyordu. *Oturan İki Kadın*

tablosunda yer alan kadınların kimlikleri bir hayli tartışma konusu olmuştur. Musevi olabilirler, ancak giysilerinin ayrıntıları bunların gerçekten de Müslüman Araplar olduğunu akla getiriyor; bu durum sanatçının Cezayir limanında mühendis olarak görev yapan Fransız bir tanıdığının, bir çalışanını Delacroix'nın kadınlarını gerçek yaşamdan almasına müsaade etmesine ikna ettiğini doğruluyor.[12] Belgesel tasvirin sorunlarından biri de, bireyden fedakârlık yaparak tipik olan üzerine odaklanması. Belli bir kültürün tipik görüntüsü olarak algılanan şey yıllar süren gözlemlerin sonucu olabilir, ancak aynı zamanda çarçabuk yapılmış bir okumanın veya sadece önyargının neticesi de olabilir.

Said'in "Şarkiyatçılık" olarak adlandırdığı ya da yeniden adlandırdığı kavram, çok daha geniş bir olguyu, bir kültürün bir diğeri tarafından ya da bir kültüre mensup bireylerin bir başka kültürden kişiler tarafından klişeleşmiş algılanışını yansıtan özel durumlardan biridir. Kuzey Avrupa'nın Güney, özellikle de İtalya ve İspanya hakkındaki imgeleri Şark imgelerinden pek de farklı değildir –özellikle de mekân Endülüs veya Sicilya ise– ve bunlar "Meridionalism" [Güneycilik] örnekleri olarak tanımlanabilir. Avrupa'nın kuzey ucundan imgelere, Laponya ve Finlandiya da dahil olmak üzere, "Borealism" denebilir. Afrika'yı yansıtan Avrupalı tas-



Bir canavarı betimleyen ahşap baskı, Vu Rençen'den, *Şan-Hai-Cing, Guang, Ju.*



70

Üzerinde Portekizlilerin resimleri olan Japon işi şişe, 16. yüzyıl, Museu Nacional de Arte Antiga, Lizbon.

71



16. yüzyıldan iki Portekizli adamı gösteren Nijerya (Benin) işi tunç levha. Özel koleksiyon.

virler Şark imgelerine paralel olarak gelişmiştir. Kuzey ve Güney Amerika'da sanatçılar siyah köleleri az çok aynı klişeleşmiş biçimde betimlemişlerdir. Afrika kökenli Amerikalıların daha duyarlılıkla yaklaşılmış tasvirleri arasında, köleliğin kaldırılmasını savunan bir kuzeyli olan Eastman Johnson'ın (1824-1906) bir dizisi sayılabilir –kendisi Maine'de doğmuştu. Johnson'ın bu konuda en tanınmış eseri olan *Güney'de Zenci Yaşamı* 1859'da Amerikan İç Savaşı'nın eşiğinde yapılmıştı. Mesai sonrası dinlenen köleleri resmeden bu sahne –banço çalan bir adam, çocuklarla oynayan anneler ve genç bir kıza kur yapan genç adam– o zamanlar görsel sanatlar alanında, Harriet Beecher Stowe'un yedi yıl önce, 1852'de yayınlanmış olan romanı *Tom Amca'nın Kulübesi*'ne denk sayılmıştı. Bu tablo, "boyun eğdirilmiş olmasına rağmen uygarlaşmış Afrikalı'yı yabanilikten ve vahşilikten kurtaran sevgi, mizaç, sabır ve huzurun" özgün bir tasviri olarak övgü toplamıştı. Daha yakın zamanlarda, Johnson'ın Afrika kökenli Amerikalıları resmettiği tasvirler "klişeleşmemiş" olarak tanımlanmıştır. *Güney'de Zenci Yaşamı* kölelerle bağdaştırılan sabit pozlar ve atıflardan –örneğin banço– oluşmaktadır. Bana

John Tenniel,
"İki Güç",
karikatür,
Punch'tan,
29 Ekim 1881.



72

kalırsa, figürlerin nispeten daha nazik ve duyarlı bir tavır içinde klişeleştirilmiş olduğu söylenebilir.[13]

Avrupalıları "öteki" konumuna alan, Avrupalı-olmayan tasvirler de kültürel klişeleşmeye sözsüz tanıklık ederler. Avrupalılar gibi, klasik Blemmyae ırkına esrarengiz bir benzerlik gösteren bir figürde olduğu gibi (bir kültürel yayılma durumu mu, yoksa bağımsız bir buluş mu?) bazı 17. yüzyıl tahta baskılarının ortaya koyduğu üzere, Çinlilerin de canavar ırklar hakkında görüşleri vardı (resim 69). 16. yüzyıldan kalma bir Japon şişesi (resim 70), tıpkı birkaç yıl sonra yapılmış olan renkli birçok paravan gibi, pantolonları balon gibi şişmiş Portekizlileri resmetmektedir, bu durum Av-

rupalıların giysilerinin de kocaman burunları gibi özellikle egzotik görüldüğünü ortaya koyar. Portekizlilerin Afrikalılar tarafından yapılan tasvirleri de benzer noktaları açığa çıkarmaktadır (resim 71). Bu anlamda, asla Said'in tanımladığı gibi siyasi ve ekonomik egemenliğe hizmet eden "kurumsal bir müessese" olmamış olmasına rağmen "Garpçılık"tan söz edebiliriz.[14]

Batı'da, yabancılara karşı duyulan korku, çoğunlukla başka uluslara mensup insanları canavar ya da canavara yakın bir şekilde tasvir eden imgeler ile ifade bulmuştur. Örneğin Hogarth'ın *Calais Kapısı* (yak. 1748) adlı eseri gücünü İngilizlerin Fransızlara yakıştırdığı kalıpyargılardan alır. Bir deri bir kemik kalmış Fransız, izleyiciye İngilizlerin kafasında yoksulluk ile mutlak monarşinin birbiriyle yakından ilişkili olduğunu anımsatmaktadır; diğer yandan ise ete gözlerini diken ve tombul elini göğsüne dayamış olan neşeli, şişko Katolik rahip, papalığın olumsuz imajını ve 18. yüzyıl Protestan aydınlarının "rahiplik zanaatı" olarak adlandırdıkları olguyu akla getirir.

Aynı şekilde, 19. yüzyıl İngiliz ve Amerikan karikatürlerinde, İrlandalılar çoğu kez gorili andırır bir şekilde veya dönemin bilim kurgu eserlerine dayanarak yeni bir Frankeştayn, İngilizlerin yarattığı fakat artık kendilerini tehdit eder hale gelmiş bir canavar gibi çizilmiştir. Bu tasvirler bazı açılardan isyan ya da kargaşanın kişileştirilmesi geleneğini anımsatır (Karikatürist John Tenniel tarafından çizilmiş olan gorilimsi İrlandalılardan biri, üzerinde "Anarşi" yazılı bir şapka takmaktadır (resim 72). Ne olursa olsun, bu imgelerin yabancılara duyulan korkudan kaynaklandığı tartışma götürmez.[15]

İçerideki Öteki

Farklılaştırma ve uzaklaştırma yolunda benzer bir süreç de, belli bir kültürün kendi içinde yaşanır. Erkekler kendilerini çoğunlukla kadınlar konusundaki tasavvurlarına göre tanımlamış, örneğin "erkekler ağlamaz" iddiasında bulunmuşlardır. Gençler kendilerini yaşlılara, orta sınıf işçi sınıfına, kuzey (İngiltere, Fransa ya da İtalya olsun) güneye göre tanımlar. Bu farklılıklar imgelerde barınır, bu yüzden de örneğin "erkek bakışı" veya "kentli bakışı"ndan söz etmek yararlı olabilir. Dönemin mizah ustalarının gözde he-

deflerinden olan cadıları, köylüleri ve simyacıları resmeden genç David Teniers gibi bazı sanatçılar Öteki'nin tasvirlerinde uzmanlaşmışlardır.[16]

Bu farklılıklar en fazla polemikçi imgelerde -dinî veya siyasi- göze çarpmakla beraber, polemikçi karikatür ile bilinçsiz çarpıtma arasında kesin bir çizgi yoktur; zira karikatürcü bir yandan mevcut önyargılara başvururken bir yandan da onları pekiştirir. Bu nokta, Ortaçağ'dan itibaren Almanya'da ve diğer yerlerde, tablolarda ve baskılarda yer alan Musevi tasvirleri ile gösterilebilir (Musevi kültürü ikonalara yer vermediğinden, bu tasvirleri Musevilerin kendilerine biçtiği veya diğer Roma yurttaşlarına yakıştırdığı imgelerle karşılaştırmak mümkün değil). Amerikalı tarihçi Ruth Mellinkoff'un son zamanlarda yaptığı bir araştırmada, Ortaçağ sanatında Musevilerin nasıl "ötekileştirildiği" ortaya konuyor. Örneğin, sarı ile gösteriliyor, kafalarında sivri şapkalarla ve dil çıkarmak gibi kaba hareketler yaparken resmediliyorlardı. Fiziksel olduğu kadar ahlaksal açıdan da şeytana yakın yansıtılmalarına sık rastlanıyordu. *Judensau*'nun sıkça tekrarlanan tasvirinde domuzla bağdaştırılarak, izleyicilere insandan aşağı oldukları gösteriliyordu.[17]

Bu bağdaştırmalar başka bağlamlarda da karşımıza çıkar. Örneğin Fransız Devrimi sırasında yapılan karikatürlerde, Kral XVI. Louis kimi kez bir domuz olarak resmedilir. Mesela George Grosz (1893-1959) veya Diego Rivera'nın eserlerinde de alçak şişko kapitalistler domuza benzetilir. Bunlardan daha az kaba ve hatta daha bilinçsizce yapılmış çarpıtmaları, ister baştan çıkarıcı ister itici olsun, kadınları yabancı gibi yansıtan pek çok tasvirde –erkek bakışının ürünleri– görmek mümkün. Yabancılaştıran kalıpyargıların en belirgin örneğini fahişe tasvirleri oluşturur. İşin baştan çıkarıcı kısmına bakılacak olursa, insanın aklına ilk önce Manet geliyor, ünlü *Olympia*'sı açıkça Şark'ın odalıklarını gözlerde canlandırır. Tam aksi yönde ise kadınların cazibeden en yoksun taraflarını vurgulayan tasvirleri "kaba ve incitici" olarak tanımlanan Edgar Degas (1834-1917) veya kentli kadınları "haris ve şirret tipler" olarak karikatürize eden Grosz'u hatırlamak mümkün.[18]

Erkeklerin kadınları "ötekileştirmesi"nin en uç örneklerinden biri de, genellikle çirkin olan ve çoğu kez keçi ve kedi gibi hayvanların yanı sıra şeytan ile de bağdaştırılan cadı tasvirleridir. Örneğin, Alman sanatçı

Hans Baldung Grien'in bir ahşap baskısında, cadı bir keçinin sırtında gökyüzünde uçan çıplak bir kadın olarak resmedilmiştir. 16. ve 17. yüzyıllarda cadılar, bebekleri pişirir ya da yerken giderek daha sık betimlenir olmuşlardı. Bu suçlama dönemin metinlerinde de görülür, fakat cadının görsel tasvirindeki bu değişim, kısmen yukarıda sözünü ettiğimiz Brezilya ve başka yerlerdeki yamyam tasvirlerinden "bulaşmış" olabilir. Edebi ve görsel tasvirler kimi zaman birbirinden bağımsız veya yarı bağımlı gelişebilirler. 18. ve 19. yüzyıllarda, cadı son değişimine uğrayarak minik cinlerle sarılı, süpürgeli ve sivri şapkalı bir kocakarı (resim 73) biçiminde, halkın hayal gücünde bugüne kadar varlığını koruyan imgesine erişmiştir.[19]

Hem Musevilere hem de cadılara yöneltilen bebek yeme suçlaması söz konusu olduğunda, bu ahşap baskıda görülen sivri şapka, tıpkı kadının kanca burnu gibi, kalıpyargıların göçünü göstermektedir. Bu şapka artık Musevi imgelerini akla getirmeyebilir, ama bir zamanlar getiriyordu. Bu çıkarımın kanıtlarının içinde, 1421'de Buda'da, cadılık suçlamasıyla ilk kez tutuklanan birinin sözde "Yahudi şapkası" takarak halk içinde dolaşması gerektiği yolunda çıkarılan kanun da bulunuyor. Erken modern dönemde İspanya'da Engizisyon tarafından yakalanan sapkınların da benzer şapkalar takmaları mecbur tutuluyordu. Cadılar ile Museviler arasındaki bu karışıklık aydınlatıcı, Öteki hakkında genel bir fikre ve "insandan aşağı olmayı ifade eden genel görsel kod" olarak adlandırılan olguya tanıklık ediyor.[20] Tasvirlerde ve sözel hakaretlerde öteki grupların hayvanlar –goriller, domuzlar, keçiler ya da kediler– ile özdeşleştirilmesi kesinlikle insanlıktan çıkarmak amacını taşıyor.

Grotesk Köylü

İçerideki ötekinin tasvirleri konusunda bir diğer vaka çalışması için, kırsal kesimde yaşayanların kentliler tarafından betimlenişlerine bakabiliriz. 12. yüzyıldan itibaren Batı'nın çoban ve köylü tasvirleri onları çoğunlukla grotesk bir üslupla resmetmiş, böylelikle bu imgelere bakacak olan daha yüksek statülü kişilerden belirgin bir şekilde ayrı tutmuştur. 14. yüzyıl İngilteresi'nden bazı çarpıcı örnekler, ünlü Luttrell Mezmurlar Kitabı'nın sayfalarında görülebilir. 15. ve 16. yüzyıllarda köylülere şişman vü-



73 Bir cadıyı tasvir eden tahta baskı, 19 yüzyıl başı.

cutlar ve kaba hareketlerin yakıştırıldığı olumsuz tasvirlerin yayılmış olması, kentleşme ile birlikte kent ve kırsal alan arasındaki kültürel mesafenin de giderek açıldığını ortaya koyuyor.[21]

Bu tasvirlerin en unutulmazları, kendisi de bir kentli ve hümanist dostu olan Yaşlı Pieter Brueghel'in tablolarında görülüyor ve bunların bir kent mizahı kültürüne katkı olarak görülmesi gerektiğini gösteriyor.[22] Ünlü *Köy Düğünü* (resim 74) ilk bakışta "betimleme sanatı"nın (Beşinci Bölüm) bir örneği gibi durabilir, ancak pek çok ufak ayrıntı komik ya da mizahi bir içeriği ortaya çıkarıyor. Örneğin, ön planda taktığı şapka kendisine fazlaca büyük gelen bir çocuk; masanın ucunda kafasını testiye gömmüş bir adam; hatta tabakları taşıyan adamın şapkasına soktuğu kaşık (muhtemelen 16. yüzyılda kabalığın bir işaretiydi bu, tıpkı bir nesil önce İngiltere'de kulağın arkasındaki kalem gibi). Bu komiklik geleneği 17. yüzyılda da köylü panayırları ve hanlarda dans eden, kusan ve kavga eden köylü tasvirleri ile sürmüştü. Bireysel çeşitlemelere yer bırakan bir geleneği tek tipmiş gibi algılamak hata olacaktır. Bir eleştirmenin öne sürdüğü gibi, "Adriaen



74

Pieter Brueghel (yaşlı), *Köy Düğünü*, yak. 1566, tuval üzerine yağlıboya. Kunsthistorisches Museum, Viyana.

Brouwer'in tabloları ve Adriaen von Ostade'nin daha geç eserleri köylüler hakkında tamamen farklı imgeler sunmaktadır –birisi vahşi ve uygarlıktan uzak, diğeri ise refah içinde ve kendinden ahmakça hoşnut."[23] Her halükârda, olumsuz görsel gelenek hem yaygın hem de oldukça güçlüydü.

18. ve 19. yüzyıllarda, bu gelenek zaman içinde yerini farklı bir geleneğe bıraktı. Köylü –tıpkı "vahşi" gibi– asilleştirilmiş ya da idealleştirilmişti (yukarıya bakınız). Buna alternatif olarak, bazı "şarkiyatçı" sanatçılarda söz konusu olduğu gibi (yukarıda) sanatçının bakışı ne idealleştirme yönüne ne de groteske kaymış, hem kostümlerin hem de göreneklerin sadık bir şekilde aktarılmasına yönelerek etnografik olmuştur (bu tip resim veya edebiyatı tanımlamak için İspanyollar *costumbrista* terimini kullanırlar).[24] Genellikle uygulamacılarının düşündüğü kadar nesnel ve bilimsel olmasa da, etnografik bakış aynı zamanda işçileri, suçluları ve delileri konu eden

19, ve 20. yüzyıl fotoğraflarında da kendini gösterir. Fotoğrafçılar –işçilerin fotoğraflarını çeken orta sınıf mensupları, suçluların fotoğraflarını çeken polisler ve delilerin fotoğraflarını çeken akıllılar– genellikle tipik olduklarını düşündükleri özellikler üzerinde durarak, bireyleri albümlerde tıpkı kelebekler gibi sergilenecek birer türe indirgemişlerdi. Ürettikleri aslında Sander Gilman'ın "farklılığın tasvirleri" olarak tanımladığı şeydi.[25] Batılıların yarattığı Bedevi ya da Sih imgelerine olan paralellik yeterince belirgindir. Kâşif David Livingstone, fotoğraf çeken kardeşi Charles'dan "farklı kabilelerin tipik özelliklerini kaydetmesini" istemişti.[26] Bazı açılardan canavar ırklar görüşünün tam aksini yansıtan, nesnellik çabasına giren bilimsel bakış da neredeyse aynı derecede insanlıktan uzaklaştırıcı olabilir.

Ötekinin önyargılar ve kalıpyargılarla dolu tasvirleri, resimlerin kanıt olma durumunun ciddiye alınmaya değer olmadığı fikrini gölgede bırakıyor gibi görünüyor. Ancak her zamanki gibi durup kendimize bunların neyin kanıtı olduğunu sormamız gerek. Bu bölümde üzerinde durduğumuz imgelerin pek çoğu, başka kültürlerin ya da alt kültürlerin aslında nasıl oldukları yolunda kanıtlar olarak pek anlamlı değil. Öte yandan çok iyi belgeledikleri bir şey var ki, bu da kültürel karşılaşmalar ve özellikle bir kültürün üyelerinin bu karşılaşmaya gösterdiği tepkiler.

Daha derine inilirse, bu resimler bize Batı hakkında da çok daha fazla şey söyleyebilir. Burada incelemiş olduğumuz imgelerin birçoğu, ötekini kendinin aksi olarak yansıtmaktadır. Öteki konusundaki görüş kalıpyargılar ve önyargılar aracılığı ile kurgulanıyorsa, bu imgelerin altında yatan kendini-görüş çok daha dolaylı olacaktır. Yine de, sadece okumayı öğrenebilirsek bunlar bize çok kıymetli tanıklıklar sunacaktır. Ruth Mellinkoff'un geç Ortaçağ'daki Kuzey Avrupa ile ilgili yorumları kuşkusuz daha da geniş bir alana uygulanabilir. "Bu toplumun ve zihniyetinin özüne inmenin bir yolu da, kimin toplumun içinde ve kimin dışında olduğunun sınırlarının, nasıl ve nerede çizildiğini sormaktır." Belli bir zaman ve mekânda insanların neyi "insandan aşağı" olarak gördükleri, bize onların insan olmayı ne şekilde gördükleri konusunda çok fikir verecektir.[27]

Sekizinci Bölüm

GÖRSEL ANLATILAR

Her resim bir öykü anlatır.

Bu kitapta şu ana dek tarihsel olaylar hakkında fazla bir şey söylenmedi. İmgelerin muharebeler, kuşatmalar, teslim olmalar, barış antlaşmaları, grevler, devrimler, kilise konsilleri, suikastlar, taç giyme törenleri, hükümdarların ya da elçilerin kente girişleri, idamlar ve halk önünde infaz edilen diğer cezalar gibi irili ufaklı olayların düzenlenişi ve oluşumu hakkında da sunabilecekleri kanıtlar bulunmaktadır. İnsanın aklına, örneğin, Tiziano'nun Trento Konsilini katedraldeki oturum sırasında resmeden tablosu, Velazquez'in Breda'nın teslim oluşunu betimlemesi, David'e göre Napoleon'un taç giyme töreni, Goya ve Manet'nin resimlemiş olduğu infaz bölükleri, ressam Francisco Rizi'nin gördüğü şekliyle 1680'de Madrid'de sapkınların yakılarak cezalandırılışı geliyor.

"*Daguerrotype*"* çağı pek çok unutulmaz imge üretmişti; Kennington Meydanı'nda 1848'de gerçekleşen Çartist** mitingin (resim 75) fotoğrafi da bunlardan biridir. Bu fotoğraf, orta sınıfın yıkıcı bir eylem olarak gördüğü olayın, aslında düzen içindeki görüntüsünü kayıt altına alıyor. Fotoğraf çağında, belli olayların hatıraları görsel imgeleri ile giderek daha fazla özdeşleştirilir oldu. 1901'de, Brezilya'nın önde gelen gazetecilerinden Olavo Bilac, yakın tarihli herhangi bir hadisede yazılı anlatımın yerini fotoğraf alacağı için, mesleğinin yok olmaya mahkûm olduğu yolunda tahmin yürütmüştü. Televizyon çağında ise o anda olup bitenler gerçekten ekrandaki görüntülerinden ayrılmaz bir hale gelmiş bulunuyor. Bu görüntülerin sayısı ve aktarılma hızları birer yenilik, ancak gündelik yaşamda geçirdiğimiz televizyon devrimi, çok daha önceki dönemlerde de olayların tasvirlerinin önem taşımış olduğunu unutturmamalı.

* Gümüş levha üzerine çekilen fotoğraf –ç.n.

** 19. yüzyılda İngiltere'de siyasi reformcuların kurdukları partinin taraftarları –ç.n.



William Edward Kilburn, *Kennington Meydanı'ndaki Büyük Çartist Miting*, 10 Nisan 1848, daguerrotype, Windsor Şatosu, Berks.

Sinema çağında, izleyicilerin Hitler'in yükselişini seyrettiklerini hayal etmeleri mümkün hale geldi. Kameradan önce benzer işlevleri, tahta baskılar ve gravürler yerine getiriyordu.

Güncel Olayların İmgeleri

Bu kitabın başlarında (Giriş), imgelerin basılmasının en önemli sonuçlarından birinin, güncel olayların resimlerinin çoğaltılması ve olaylar henüz belleklerde tazeyken satılmasını mümkün kılmak olmak olduğu öne sürülmüştü; bu durum imgeleri, 17. yüzyıl başlarının bir buluşu olan haber bülteni veya gazetenin resim anlamında dengi haline getiriyor. Bu tip imgelerin, söz gelimi Luther'in Worms Diyeti'ndeki resimleri veya V. Charles'ın Bolonya'da taç giyişi gibi örneklerine daha önceleri de rastlamak

mümkün. Ancak, toplumun her katmanından pek çok Avrupalının bir şekilde parçası olduğu Otuz Yıl Savaşları sırasında (1618-1648) üretim ciddi oranda artış göstermişti. Haber bültenleri savaştaki gelişmeleri anında aktaran gravürlerle resimleniyor ya da gravürler ayrı satılıyordu. Bu gravürlere örnek olarak, her ikisi de zamanın önde gelen grafik sanatçılarından Matthaus Merian (1593-1650) tarafından yapılmış olan Oppenheim kentinin 1621'de yakılışı ve General Albrecht von Wallenstein'ın 1634'te suikasta uğrayışı verilebilir.[1]

Güncel olayları yüceltmek amacıyla da resim sipariş edilirdi. Örneğin, 1647'de Napoli'de balıkçı Masaniello önderliğinde meydana gelen ayaklanma, Michelangelo Cerquozzi'nin (1602-1660) ayaklanma yanlısı, İspanyol karşıtı kardinal Spada için yaptığı tablo ile kaydedilmişti. Hollandalı sanatseverler, Otuz Yıl Savaşları'nın nihayet sona ermesini sağlayan Vestfalya Kongresi ve Münster Antlaşması adına bir yığın tablo ısmarlamışlardı; bunların arasında Bartholomeus van der Halst'ın *Münster Antlaşması'nı Kutlayan Subaylar*; Cornelis Belt'in *Haarlem'de Münster Antlaşması'nın İlanı*; Gerard Ter Borch'un *Münster Antlaşması'nın Onaylanması için And İçiliyor* (resim 76) tabloları sayılabilir. Ter Borch'un katılımcıları mümkün olduğunca aynı hizada resmetmeye özen gösterdiği dikkati çekecektir; 17. yüzyılda ve 18. yüzyılda barış antlaşmalarından önce yapılan görüşmeleri zora sokan üstünlük ihtilafları göz önüne alındığında, bu hem çok önemli hem de çok zor bir işti. Belgelere verilen önem de dikkate değer.

Aynı şekilde, Amerikalı ressam John Trumbull (1756-1843) Thomas Jefferson'ın teşvikiyle bağımsızlık mücadelesinin önemli olaylarını resmetmeyi hayatının amacı haline getirmişti. Onun, örneğin *Bağımsızlığın İlanı* tablosu, olaya katılmış olan Jefferson'ın verdiği bilgilerden faydalanmıştı.

Trumbull'un tarihi tablolarından biri için, bunun "bir görgü tanıklığı anlatımı olmadığı, zaten böyle bir amaç da taşımadığı", zira sanatçının anlatılı resimlerin büyük üslubunun kalıplarını zaten kabul etmiş olduğu ve bunun da sahnenin –bu durumda muharabenin– itibarını etkileyecek herhangi bir unsurun resmin dışında bırakılması anlamına geldiği öne sürülmüştür.[2] Aynı görüş, yüzyıllar boyunca sıradan insanlara göndermeler



76

Gerard Ter Borch, *15 Mayıs 1648'de Münster Antlaşması'nın Onaylanması İçin And İçiliyor*, 1648, bakır üzerine yağlıboya, National Gallery, Londra.

yapmaktan kaçınan "tarihin saygınlığı" doktrini ile bağdaştırılan edebi kalıplar için de geçerli sayılabilir.

Öte yandan, Ter Borch eserini kesinlikle görgü tanığı tarzında yapmıştır (resim 76). Sanatçı barış görüşmeleri boyunca üç yılını önce Felemenk, ardından da İspanya elçisinin maiyetinde olmak üzere Münster kentinde geçirmiştir. Söz konusu eser özel bir olaya berrak bir tarif sunmaktadır. Resmin o dönemde basılan gravürü, içerdiği yazıda "tam tamına doğru bir tasvir" (*icon exactissima*) olarak tanımlanmıştır.[3] Daha önce görmüş olduğumuz gibi (Giriş), görgü tanıklığı üslubunun kendine has bir lisanı vardır ve Ter Borch, tıpkı günümüzde grup fotoğrafı çekenlerin yaptığı gibi, sahneyi daha intizamlı görünecek şekilde düzenlemiş olabilir, ancak sanatçı Trumbull kadar serbest davranmamıştır. Zaten barış görüşmeleri de adabın ihlal edilmesine muharebeler kadar olanak tanımaz.

Anlatılı resimler hem sanatçılar hem de okuyucular için sorunları beraberinde getirir –"okumak" metaforu bu duruma özellikle uygun düşüyor. Örneğin, dinamik bir süreci durağan bir sahne şeklinde yansıtma, başka bir deyişle zamanın yerini almak veya onu temsil etmek üzere mekânı kullanma sorunu doğuyor. Sanatçının birbirini izleyen eylemleri tek bir tasvire, çoğu kez de olayın doruğa ulaştığı noktaya sıkıştırması ve okuyucunun da bu sıkıştırmanın farkında olması gerekiyor. Sorun, bir yandan bir süreci yansıtırken, diğer yandan eş zamanlılık izleniminden kaçınmaktan kaynaklanıyor.[4]

Sürecin tek sahneye indirgenmesi, izleyicileri gelişler ile gidişlerin ayırt edilmesi veya Watteau'nun ünlü resim taciri tablosunda olduğu gibi, XIV. Louis portresinin kutuya konduğunun mu, yoksa kutudan çıkarıldığının mı anlaşılması gibi bir dizi sorun ile karşı karşıya bırakıyor. Watteau örneğinde olduğu gibi, bağlam kimi zaman sorunu ortadan kaldırıyor, zira eser kralın ölümünden sonra, çok farklı bir atmosfere sahip olan Naiplik döneminde yapılmıştı. XIV. Louis'yi kutulayıp bodruma kaldırmak bu siyasi bağlamda mantıklı görünürken, kutudan çıkarmak mantıksız geliyor.

Birçok durumda sanatçı, bu gibi güçlükleri tahmin ederek, başlıklar, altbaşlıklar veya "altyazılar" (*tituli* olarak bilinirdi) şeklinde açıklamalar vererek, tasviri sanat tarihçisi Peter Wagner'in deyişiyle "ikonotekst" (İkinci Bölüm) dönüştürür. Bu şekilde, Hogarth'ın bir önceki bölümde ele aldığımız *Modaya Uygun Evlilik* tablosunun ilk sahnesinde, kızın babasının elinde "Saygıdeğer Lord Vikont Squanderfield'in Evlilik Sözleşmesi" ibaresini taşıyan bir kâğıt görülür; bu ibare izleyicilerin sahneyi tanımalarını sağlamakla kalmaz, aynı zamanda "squander"* sözcüğü ile hiciv unsuruna da dikkat çeker.

Tasvirin yapılmış olduğu dönemin ya da kültürün dışında olan okuyucular, karşılarında çağdaşlardan daha ciddi sorunlar bulurlar. Bu sorunlardan biri de anlatım kalıplarını ya da "söylem"i saptamaktır –örneğin önde gelen figürler aynı sahnede bir kereden fazla resmedilebilir mi ya da öykü

* İsraf etmek, çarçur etmek –ç.n.

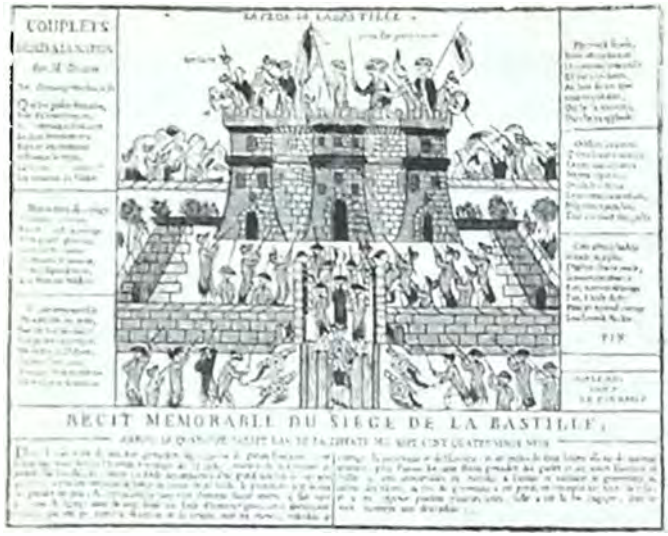
soldan sağa mı, yoksa tam aksi yönde mi ve hatta *Viyana Yaratılış'ı* olarak bilinen, 6. yüzyıldan kalma Grekçe elyazmasında olduğu gibi bir soldan sağa, bir sağdan sola mı anlatılıyor. Anlatı kalıplarının içinde, sözlü anlatıların klasik bir modeli olan Albert Lord'un *Ozan* (1960) eserinin izinde, "formüller" ve "temalar" olarak tanımlanabilecek klişeleştirilmiş unsurlar da bulunabilir.

"Formüller" derken, belli bir pozdaki bir figür gibi küçük ölçekli şemalardan söz ediyorum, bu figürler sanatçının gerektiğinde çıkarılıp farklı siparişlere göre uyarlanabilecek repertuvarının bir parçası olması anlamında "hazır" figürlerdir. En ünlü örneklerden biri, daha önce gördüğümüz gibi (Dördüncü Bölüm) 18. yüzyıl ressamlarının Wolfe ve Marat'ya uyarladıkları Çarmıh'tan indirilen İsa figürüdür. Buna karşılık temalar daha büyük ölçekli şemalardır, "hazır" sahneler ise muharebeler, konsiller, toplantılar, ayrılışlar, ziyafetler, geçitler ve rüyalardan oluşur. Bu temalar, birazdan daha ayrıntılı bir biçimde üzerinde duracağımız Bayeux Duvar Halısı gibi uzun anlatımlarda tekrar tekrar karşılaşılan unsurlardır. Hollywood filmleri çoğu kez formülüne uygun olmakla eleştirilmişlerdir ve bu nitelik kimi zaman seri üretim ile açıklanmıştır. Ancak, hepsi olmasa bile anlatıların çoğunun, hatta okuyucularının beklentilerini altüst etmeye çalışanların bile, şu ya da bu şekilde bazı formüllere dayandıklarını kabul etmek gerekir. Bu durum sadece süreç anlatıları değil, hareketi dondurma ve bir öyküyü tek bir imgede yansıtma girişimleri için de geçerlidir.

Tek Tasvirler

Eski Roma'da sikkeler genellikle çağdaş olaylara gönderme yapardı ve kimi durumlarda elimizde kalan tek şey onların bu olaylara yaptıkları tanıklıktır (özellikle de bugüne kalmış edebi kaynakların pek ender olduğu 3. yüzyıl söz konusu olduğunda).[5] Hem anılacak olayın seçimi, hem de olayların aktarılış biçimi, içinde üretildikleri rejimin doğasına tanıklık ederken, uzun bir zaman dilimine yayılan bir dizi eski sikkenin incelenmesi, olayların algılanış şeklindeki bilinçsiz ya da en azından yarı bilinçli değişimleri göz önüne seriyor.

16. ve 17. yüzyıl Avrupa'sında, toplumsal yaşam tasvirlerinin sayısında bir artış gözlemek mümkün. Yeni bir tür, antikçağ sikkelerini model



"Récit Memorable du Siège de la Bastille", renkli tahta baskı, Paris. Bibliotheque Nationale de France.

77

alan siyasi madalyon, önemli toplumsal olayların anısına özel olarak tasarlanırdı. Hükümetler madalyonları elçilere ve diğer önemli kişilere dağıtırlardı. Üzerlerindeki yazılar, çağdaş izleyicilere imgeleri nasıl okuyacakları konusunda gerekli talimatları etkin bir şekilde veriyordu, tıpkı şimdi tarihçilere, eldeki madalyonu üreten rejimin kendisini nasıl gördüğünü anlamak için ışık tuttukları gibi. Bu terim henüz dolaşımda olmasa bile, İmparator V. Charles ve Kral XIV. Louis için giderek daha fazla sayıda üretilen madalyonlar pekâlâ "propaganda" olarak tanımlanabilir, zira bu madalyonlar daha eskiye oranla daha hafif dozda olmakla birlikte, hükümdarlara övgüler düzmenin yanı sıra belli olayların resmî yorumlarını da sunuyordu.[6] V. Charles'ın Mühlberg'de Protestan prenslere karşı kazandığı zafer (1547) ya da XIV. Louis'nin Ren nehrini geçişi (1672) anısına basılan madalyonların taşıdığı zafer havası yeterince belirgindir. Benzer şekilde, İspanyol Donanması'nın uğradığı bozgun, Hollanda'da ve İngiltere'de "Tanrı üfürdü ve onlar dağıldı" (*Flavit et dissipati sunt*) ibaresini taşıyan madalyon ile kutlanmış ve yorumlanmıştır.

Bu tip tasvirler bir bakıma tarihe aracılık etmişlerdir, çünkü bunlar sadece olayları kaydetmekle kalmıyor, aynı zamanda o dönemlerde bu olayların nasıl görüldüğü konusunda da etkili oluyorlardı. İmgelerin tarihe aracılık etme rolleri, devrimler söz konusu olduğunda daha da açığa çıkar.

Devrimler 1688, 1776, 1789, 1830, 1848 gibi birçok örnekte görüldüğü üzere, başarıyla sonuçlandıkları sürece, sık sık imgeler aracılığıyla yüceltilmişlerdir.[7] Ancak, devrim süreci sırasında imgelerin daha da fazla önem taşıdığı söylenebilir. İmgeler çoğu kez, özellikle de okuma yazma oranlarının kısıtlı olduğu toplumlarda –bunlarla sınırlı olmasa da– sıradan insanların siyasal bilince ulaşmalarını sağlamıştır.

Eylem halindeki tasvirlerin ünlü örneklerinden biri, Bastil'in ele geçirilişini konu alır; olay derhal yaygın dolaşımı olan gravürlere aksetmiştir. Bu baskılar ucuzdu ve almaya gücü yetmeyenler de dükkânların önünde bunlara bakabiliyorlardı. Bu tip tasvirlerin biri 28 Temmuz 1789 günü, yani temsil ettiği olayın gerçekleşmesinden sadece iki hafta sonra satışa çıkmıştı bile. Tasvir, kaleye yapılan saldırıyı haklı çıkaran metinlerle çevriliydi. Daha sonraları yapılmış bir tahta baskıda, resme eşlik eden metin, hürriyet ve halk kavramlarını daha da fazla vurgulayarak, artık baskıcı eski rejimin simgesi haline gelmiş olan Bastil'in ele geçiriliş "efsanesi" diye adlandırılabilecek olgunun yaratılmasına katkıda bulunuyordu. Sağ tarafta sol tarafın ayna aksinin yansıdığı –Levi-Strauss'un terimini kullanacak olursak– bir "bölümlü tasvir"* olan bu ikinci baskı (resim 77), o kadar gerçekçi olmamasına ve daha şematik görünmesine rağmen, pek yerinde olarak "siyasi bir ibadet tasviri" olarak tanımlanmıştır. Aslında, o dönemde ve hatta 19. yüzyılın başlarında bile hâlâ bolca üretilmekte olan, Fransızların "Epinal tasvirleri" adı verilen azizleri betimleyen tahta baskılarının tarzını taşımaktadır. Gerçek olayları ilki kadar kusursuz resimlemese de, daha çarpıcı ve efsanenin resimlenmesi anlamında kuşkusuz daha etkili olmuştu.[8]

Savaş Tabloları

Olayları konu eden resimler arasında birincilik şerefi savaş tablolarına aittir. Bunun nedeni kısmen bu geleneğin çok eskilere, en azından MÖ 7. yüzyıldan kalma bir Asur kabartmasında betimlenen Til-Tuba muharebesine kadar uzanmasıdır. Bir diğer neden ise yüzyıllar boyunca, özellikle de 1494'ten 1914'e kadar, pek çok Avrupalı sanatçının genellikle kara-

* *Split representation* –ed.n.

da, bazen de denizde gerçekleşen, İnebahtı'dan Trafalgar'a kadar çeşitli muharebelerin tasvirlerini yapmış olmalarıdır. Bu imgeler hükümdarlar, hükümetler ve nihayet dergiler tarafından da talep ediliyordu. Muharebelerin yağlıboya tabloları, 19. yüzyılın halka açık sergileri çağında bile nispeten az sayıda insan tarafından görülüyor olsa da, bunların çoğu gravür çoğaltmalar aracılığıyla çok geniş bir alana yayılıyordu.

Bu gibi sahnelerin betimlenmesi, İngiliz tarihçi John Hale'in nükteli bir şekilde dile getirdiği üzere garip sorunlara yol açıyordu: "Muharebeler yayıldı. Sanat daraldı." Yayılma sorununa getirilebilecek çözümlerden biri dikkati birkaç kişinin üzerinde yoğunlaştırmak, büyük anlatımı küçük parçalara bölmekti. Ressam Horace Vernet, "sadece bir sürü minik, ilginç anekdottan oluşan" savaş sahneleri yaptığı için, şair Baudelaire'in eleştirilerine maruz kalmıştı.[9]

Özellikle Vernet'e yönelik bir görüş olarak bu yorum pek adil değil, fakat türün sıkça karşılaştığı bir sorunun altını çiziyor. Mücadeleyi yakından izlemenin güçlüğü ve destansı tasvirler yaratma arzusu, hazır figürlerin, klasik heykellerden alınan formüllerin (örneğin Traianus Sütunu'nun ve Constantinus Takı'nın üzerindeki savaş sahneleri) ve daha önceki dönemlere ait tablolardan, Hale'ın deyişiyle sanatçının "görsel klişeler pastasından neredeyse otomatik olarak çekip çıkarabileceği türden şekerlemelerin" kullanılmasına yol açıyordu.[10]

Formüllere aynı anda hem edebi hem de görsel bir örnek verecek olursak, Giorgio Vasari'nin ilk kez 1550'de yayınlanan *Sanatçıların Yaşamları* adlı eserine bakabilir ve yazarın, Leonardo da Vinci'nin Anghiari Savaşı freski için verdiği, "ön bacakları birbirine dolaşmış... dişleriyle, en az binicilerinin bayrak için savaştıkları kadar korkunç bir şekilde kapışan" iki atı da kapsayan tanımı düşünebiliriz. Bundan sadece birkaç yıl sonra yazan Floransalı tarihçi Francesco Guicciardini (1483-1540) Fornovo'da geçen bir başka İtalyan muharebesini anlatırken "savaşmakta çifte atarak, ısırarak ve saldırarak adamlardan geri kalmayan atlar" hakkında kısacık bir çarpıcı tarif eklemişti. Yüzyılın daha sonraki yıllarında şair Torquato Tasso *Kurtarılmış Kudüs* adlı epik şiirinde bir muharebenin başlangıcını "atların da her biri savaşmaya hazırlanıyor" sözcükleriyle anlatmıştı. Bu gibi formüllerin kullanıl-

ması, bu dönemde sanatçıların, şairlerin ve tarihçilerin hepsinin amacının, belli bir muharebeye özel olan noktaları bulmaktan ziyade, savaşmayı mümkün olduğunca dramatik bir şekilde yansıtmak olduğu fikrini doğuruyor.

Mücadele tasvirleri, kumandanı destansı bir tavırla resmetme olanağı sunarak çarpıcı bir propaganda yöntemi oluşturuyorlar. Rönesans'ın savaş tasvirleri liderlerin kendilerini de kavganın içinde gösterme eğilimi sergiliyor. Savaş sanatının düzenindeki değişimlere paralel olarak, daha sonraki tasvirler, kumandanı zaferin ardından muharebe alanını izlerken gösteriyor, tıpkı Antoine-Jean Gros'un (1771-1835) *Eylau Muharebesi* tablosundaki Napoleon gibi.[11]

Buna alternatif olarak, XIV. Louis'nin giriştiği savaşlar için sipariş ettiği birçok sahnede, kumandan savaşın gidişatını tepeden izlerken, savaşın haberlerini alıp buna göre emirlerini verirken betimleniyor. Kumandan kelimenin hem somut hem de soyut anlamıyla savaşın üstünde. Anlatı, yerini askeri bir arka plan ya da panorama önünde güç sahibi bir adamın portresine bırakmış bulunuyor.[12]

Yuvarlak bir binada sergilenmek üzere tasarlanan panoramanın bir resim türü olarak ortaya çıkışı, 18. yüzyılın sonuna denk düşer. Savaş sahneleri en gözde panoramalar arasında derhal yerini almıştır: örneğin Robert Barker'ın (1739-1806) *Ebukir Savaşı* ya da oğlu Henry Aston Barker'ın (1774-1856) *Waterloo Savaşı* tabloları. İzleyiciye savaşın kargaşası olmasa bile karmaşıklığı hakkında bir fikir vermenin yolu sonunda böylelikle bulunmuştu.[13]

Savaş tasvirlerinin kanıtsal değeri hakkında öne sürülecek herhangi bir savda, farklılıkların belirlenmesi gerekir. Bazı sanatçılar sadece bir savaş genellemesini resmetmeye çalışmışlardır. Bir kısmı savaş sahnesini resimlemeye geçmeden önce, bir önceki bölümde söz ettiğimiz Joseph Vernet'in oğlu Horace Vernet'in (1789-1863) Valmy muharebesine katılanlar ile görüştüğü gibi, savaş konusundaki izlenimleri almak için konuşma zahmetine girmiştir. Henry Barker da Waterloo savaşı hakkında araştırma yaparken aynı yola başvurmuştur.

Benzer biçimde, bazı sanatçıların bizzat savaş deneyimleri bulunmuyordu, fakat İsveçli Niklaus Manuel (yak.1484-1530) gibi bazı sanatçıların

kendileri de askerlik yapmışlardı. Birkaçı neler olduğuna tanık olup kaydetmek üzere özellikle cepheye gönderilmişti. Flaman ressam Jan Vermeyen (yak.1500-59) bu nedenle Kuzey Afrika seferinde İmparator V. Charles'a eşlik etmekle görevlendirilirken, bir diğer Flaman Adam van der Meulen (1632-1690) savaşta XIV. Louis'ye eşlik etmişti. 19. ve 20. yüzyıllarda savaş ressamlığı, tıpkı savaş fotoğrafçılığı gibi, bir kurum halini almıştı.

Örneğin Louis-François Le Jeune, İtalya'nın kuzeyinde 1800'de yapılan ve Napoleon'un Avusturyalıları mağlup ettiği Marengo muharebesine tanık olmuş ve izlenimlerini yerinde yaptığı taslaklar ile kaydetmişti.[14] Fotoğrafçı Mathew Brady Amerikan İç Savaşı'nı izlemiş ve "Milli Mücadelemizin eksiksiz bir Resimli Tarihi" olarak tanımladığı bir fotoğraf koleksiyonu oluşturmuştur. Brady, o zamanlar çağdaşlarından birinin belirttiği gibi "o kısa savaşın sahnelerini sonsuzluğa aktarmak için en ayrıntılı tariflerden çok daha fazlasını başaracak" olan bu fotoğrafları için bir hayli övgü toplamıştı. Brady'e yönelen çağdaş yargılardan biri de şuydu: "XIV. Louis'nin savaşları için Vandermeulen ne idiyse, cumhuriyetin mücadelesi için de o aynı şey."[15]

Aynı şekilde, Kırım Savaşı da (1853-6), Fransız ressam Constantin Guys ile gazetelerin, galericilerin ve yayımcıların gönderdiği, aralarında Edward Armitage, Joseph Crowe, Edward Goodall ve William Simpson'ın da bulunduğu İngiliz sanatçılardan oluşan bir 'müfreze' tarafından görsel olarak "bildirilmişti".[16] Fotoğrafçı Roger Fanton da mevcutlar arasındaydı. O zamandan bu yana hiçbir savaş, kendi fotoğraf bölükleri ve son zamanlarda televizyon ekipleri olmaksızın gerçekleşmemiştir.

16. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar olan dönemde, Batılı savaş tasvirlerine dönüp baktığımızda iki büyük değişim kendini gösteriyor. 16. yüzyılda belirmekle beraber 17. yüzyılda belirginleşen ilk değişim, ilginin "bir savaşın", herhangi bir savaşın betimlenmesinden, kendine özgü stratejileri ve taktikleri göz önüne alınarak belli bir olaya, diyelim ki Akdağ Savaşı'na veya Waterloo Savaşı'na doğru kayması olmuştur. Bu değişim kısmen görsel kayıtlara duyulan ilginin artmasından kaynaklanıyordu. Bitki çizimlerinden diğer kültürlerin gündelik yaşamlarını yansıtan taslaklara kadar uzanan geniş imge yelpazesi bunu ortaya koyuyor.

Bu değişim savaş sanatında meydana gelen değişimler, yani "askeri devrim" ile de aynı doğrultuda gelişmişti. Talim yapmanın sürekli hale gelmesinden sonra savaşlar, tek tek mücadeleler toplamı olmaktan uzaklaşıp, giderek asker gruplarının tek bir insan gibi yürüdüğü, hücum ettiği ve ateş açtığı toplu hareketlere dönüştü. Askeri gelişmelere uygun olarak, resim sanatında da bir şema gibi okunabilecek bir sahne betimlemek yolunda yeni bir eğilim doğdu –bu eğilim aslında savaş sanatı üzerine yazılan kitaplardaki şemalardan etkilenmişti.[17] Üsluptaki bu yeni yönelim, izleyiciyi duygusal açıdan içine alması beklenen "sıcak" tasvirlerin yerini bilgilendirmeye yönelik "serinkanlı" tasvirlere bırakması, en azından bunlarla desteklenmesi olarak tanımlanabilir.

Muharebe resimlerinin büründüğü yeni üslup ile okunabilirliğin artması, gerçekçiliğin artması ile bir tutulmamalıdır. Aslında, okunabilirlik yönündeki bu kazanç, gerçek savaşın kargaşasının veya "dağınıklığının" bilinçli olarak reddedilmesi suretiyle gerçekçilik pahasına elde edilmiş olabilir. Görsel anlatım kalıplarında meydana gelen değişimler, başka türden bilgilerin görünürlüğünü eskiye oranla azaltarak ve olması gerekeni olmuş olanın önüne çıkararak, aynı türden daha fazla bilginin aktarılmasını sağlamıştı. Yine, idealleştirilmiş imgeleri, yansıttıklarını iddia ettikleri gerçek olarak algılamama konusunda tarihçilerin tetikte olmaları gerekiyor.

Savaş konulu Batı tasvirlerinde izlenen ikinci büyük değişim destansı yaklaşımdan uzaklaşılarak "olgusal" ya da karşı-kahraman bir üsluba yönelim olmuştur. Bu değişim için, mesela Kırım Savaşı gibi çok kesin bir tarih verilemez, zira yüzyıllar boyunca farklı ortamlarda alternatif üsluplar da varlıklarını sürdürmüşlerdir. Örneğin, daha 17. yüzyılda Milano'da "kahramanı olmayan muharebe sahneleri" üretiliyordu. Bu konuda en fazla söyleyebileceğimiz, aynı zamanda fotoğrafçı olan, *Cesaret Madalyası* adlı eserinde, savaşı hiç de kahramanca olmayan bir şekilde anlatan yorumlarıyla ünlü Amerikan yazar Stephen Crane'in (1871-1900) deyişiyle "savaş tablolarının kuşaklar boyu sürdürdüğü romantik çarpıtmaları"ndan zaman içinde uzaklaşıldığıdır.[18]

Savaşın dehşeti –kimi zaman kaybeden tarafta olan sanatçıların bir çeşit görsel savunmacılık ile vurguladıkları gibi– Jacques Callot'nun

(yak.1592-1635) ve Francisco de Goya'nın (1746-1828) oyma baskılarındaki çarpıcı ayrıntılarla ortaya konmuştur. Callot 1633'te yayınladığı oyma baskı dizisinde (*Les misères et les malheurs de la guerre*) disiplinden uzaklaşan askerlerin asılarak, kurşuna dizilerek, kazığa veya tekerleğe gerilerek cezalandırılmalarının yanı sıra bir manastırın imhası, bir çiftliğin yağmalanması ve bir köyün yakılması gibi sahneleri de gösterir.

1800'den sonra bu dehşet, savaş sahnesinin içine işlemişti; tıpkı *Eylau Muharebesi*'ndeki ölmekte olan Prusyalı el bombacısının ünlü yakın planında ya da Amerikan İç Savaşı'ndan Gettysburg muharebesinin meşhur fotoğrafı *Ölüm Hasadı*'nda (resim 5) veya koşulları bizzat gözlemlemiş olan İngiliz sanatçıların Kırım Savaşı tasvirlerinde olduğu gibi. Destansı üslubun sınırları içinde kalan sadece birkaç ressam ve fotoğrafçı vardı, diğerleri sıradan askerleri, yaralıları ya da hiç de kahramanca olmayan tavırlarla yakalanan generalleri betimliyorlardı.[19]

Destansı üslup, bazı yörelerde, örneğin İngiliz subay locaları veya SSCB hükümeti tarafından sipariş edilen tablolar gibi örneklerle, İkinci



78 Hung Cong Ut, *Napalm Saldırısı*, 1972, fotoğraf.

Dünya Savaşı sonrasına kadar varlığını korudu. Ancak bu vakte kadar 20. yüzyıl savaş ressamları ve fotoğrafçılarının çoğu, alternatif tarzlar arasında yaptıkları tercihlerde sivil, demokratik ve popülist kültürlerin değerlerini dile getiriyorlardı. Tıpkı Robert Capa'nın bir İspanyol Cumhuriyetçi piyadeyi gösteren ünlü fotoğrafında olduğu gibi; John Sargent'ın *Gassed* (1919) adlı eseri de sıradan bir askerin dramını yansıtırken, Hung Cong Ut'un birisi çırılçıplak olan iki Vietnamlı çocuğun haykırarak sokakta koşuşunu gösteren aynı derecede ünlü fotoğrafı *Napalm Saldırısı* (resim 78) savaşın siviller açısından doğurduğu sonuçları gözler önüne seriyordu.[20]

Bu imgeleri kanıt olarak kullanan tarihçiler her zamanki sorun bombardımanı ile karşı karşıyadır. Örneğin, bu kitabın başlarında askeri ve diğer örneklere bağlı olarak değindiğimiz kurmaca fotoğraflar (Birinci Bölüm). Destansı savaş tabloları söz konusu olduğunda, siparişi verenlerin –çoğu kez hükümdarlar veya generaller– baskıları unutulmamalıdır, fakat karşı-kahraman fotoğraflarında tarihçi, "insani ilgi" öyküleri ile ilgilenen gazete editörlerinin ve televizyon kanallarının baskılarını da aklından çıkaramaz. Her şeye rağmen, imgeler yazılı raporların atladığı pek çok önemli ayrıntıyı açığa çıkarır. Bunlar zaman veya mekân nedeniyle uzakta kalan izleyiciye, farklı dönemlerin savaş deneyimi hakkında bir izlenim verir, aynı zamanda savaş karşısında değişen tavırlara da çarpıcı bir şekilde tanıklık eder.

Diziler

Bir öyküyü bir sahneye dönüştürme çabasından kaynaklanan sorunların bazıları, aynı olayı iki ya da daha fazla tasvir ile sergilemek suretiyle aşılabilir. Cranach'ın (Üçüncü Bölüm) –ya da Hogarth'ın Bira Sokağı ile Cin Caddesi ya da çalışkan ve aylak çıraklar arasında yaptığı tezatla– oldukça etkin bir şekilde uyguladığı antitez, "öncesi"ni ve "sonrası"nı gösteren bir anlatıma uyarlanabilir. Daha sonraları reklamcılık tarihinde sıradan bir hale gelen bu yöntem, daha 1789'da Fransız Devrimi'nin sonuçlarını resimlemek için kullanıma girmişti bile. Kimin yaptığı bilinmeyen bir çift baskının birinde, bir köylü bir papaz ile bir soylunun ağırlığı altında ezilmektedir. İkinci tasvirde, köylü onların sırtına binmiş, günün birinde sıra-

nın kendisine geleceğini bildiğini haykırmaktadır (madalyonlarda olduğu gibi burada da siyasi tasvirlerin okunmasında metnin rehberlik etmesi dikkate değer). Bu tip imgelere rastlanmasının, yapısalcılığın aslında yeni bir şey olmadığını ortaya koyduğunu savunmak mümkün olsa da, bu türden baskı çiftleri ikili karşıtlıklar anlamında yapısal bir analize şiddetle ihtiyaç duyuyor (Onuncu Bölüm).

Hollanda Ayaklanması (1568-1609) ya da Fransa'daki Din Savaşları (1526-89) sırasında geçen olayları betimleyen siyasi çizimler biraz daha karmaşıktı. Örneğin, Fransa kralı III. Henri'nin emri üzerine, güçlü Guise ailesinin "zalimce ve barbarca" katlinin tasvirinde, öykü Guise kardeşlerin hançer ve kargı ile deşilen bedenlerinin iki yakın planını da içeren sekiz kısma bölünmüştü. Bu türden bir baskı, zamanın bültenlerinde kullanılan lisanda sezilen "nefret söylemi" ile birlikte tarihçi-izleyiciyi, dönemin sıradan insanlarının duygularına yönelmeye iterek, çatışmanın önemli bir unsurunu göz önüne seriyor.[21]

Bundan daha da karmaşık anlatımlar için bir savaşın ya da hükümdarlığın farklı aşamalarını betimleyen tasvir dizilerine bakabiliriz. Örneğin Callot, 1628'de basılan 6 oyma baskısını İspanyolların Hollanda'da Breda'yı ve 1631'de basılan bir 6 tanesini de Kral XIII. Louis birliklerinin Fransız Protestan kenti La Rochelle'i kuşatmasına ayırmıştı.

Propaganda amacıyla yapılan tasvirler çoğunlukla diziyi araç olarak kullanıyordu. Örneğin Jan Vermeyen, imparator V. Charles'ın Kuzey Afrika seferini duvar halısı tasarımlarında betimlemişti. Burada betimlenenler arasında imparatorun Barselona'da birliklerini toplaması; La Goleta kalesinin düşüşü; Tunus'a yapılan saldırı ve 20.000 Hıristiyan esirin kurtarılması gibi olaylar yer alıyordu. Benzer bir şekilde, XIV. Louis'nin zaferlerini kutlamak amacıyla da duvar halılarından bir dizi yapılmıştı, bu dizi o dönemde "kralın tarihi" (*L'Histoire du roi*) adıyla tanınmıştı. (Louis'nin düşmanları olan İngilizler ve Hollandalılar da Marlborough Dükü'nin zaferlerini resmeden rakip bir duvar halısı dizisi ısmarlamışlardı.) XIV. Louis'nin hükümdarlığı sırasında gerçekleşen olayları yüceltmek amacıyla basılan üç yüzden fazla madalyonun üzerindeki tasvirler, hükümdarlığın "madalyonlu" (ya da "madalyalı") tarihi başlıklı bir

kitapta toplanmıştı. Bu gravürler, Fransa'nın Louis hükümdarlığı altındaki tarihinin "resmî versiyonu"na, rejimin olayların nasıl algılanıp hatırlanmasını istediğine dair canlı birer tanıktır.[22]

Anlatı Bantları

Birbirinden bağımsız tasvirlerden oluşan bir dizi ile, Ninova'daki Asur kabartmaları, Parthenon'un frizindeki geçit veya Roma'daki sütunun etrafını sarmalayan kabartmalarda Romalıların Daçyalılara karşı giriştiği seferlerin (101-106) anlatıldığı Traianus Sütunu gibi sürekliliği olan bir bant arasında sadece bir adım bulunur. Traianus Sütunu üzerindeki heykeller Rönesans'tan itibaren sadece seferlerin tarihçesi için değil, aynı zamanda Roma ordusunun giysileri ve donanımı için de kaynak olarak kullanılmıştır. 16. yüzyılda geçitlerin taşıdığı siyasal ve dinsel önem, gravür sanatının da gelişmesiyle beraber, V. Charles'ın taç giymek için Bolonya'ya gelişi (1530) ve önemli şenlikler sırasında Venedik dukasının kentin sokaklarında yaptığı geçit gibi olayları betimlemek üzere birçok bant baskının yapılmasını teşvik etmiştir. İmparatorun Bolonya'ya girişini ele alırsak, resme eşlik eden metinde, izleyenlerin attığı "Sezar" çığlıklarına, neredeyse bir ses kaydı sayılabilecek nitelikte göndermeler bulunuyordu.

İster gravür ister tablo olsun bu tür tasvirler, tıpkı 1511 tarihli Büyük Turnuva rulosunda olduğu gibi, olup bitenlerin eksiksiz bir raporu sayılamazsa da, olanların yeniden kurgulanmasında büyük faydası vardır. Ritüeller her zaman plana uygun gerçekleşmediğinden, bunlar aslında ne olması gerektiği konusunda daha da faydalı olacaktır. Burada da hep olduğu gibi, resimli kayıttaki idealleştirme unsuru akıldan çıkarılmamalı, propaganda unsuru da unutulmamalıdır; zira örneğin V. Charles'ın taç giyme töreninin gravürlerini sipariş eden, teyzesi Avusturya kraliçesi Margaret'tir. Bolonya bir papalık kentiydi, imparatorluk ve papalık maiyetlerinin birbirine göre önemi o dönemde hassas pazarlıklara konu oluyordu. Bu gravürler, törenlere imparatorun egemen olduğu izlenimini verir; ancak böylesine ihtilaflı bir konuda o tarafın ifadesine güvenmek en azından biraz acelecilik sayılır.[23]

Son derece önemli bir bant-anlatı, yaklaşık 70 metre uzunluğundaki Bayeux Duvar Halısı'dır; İngiltere'nin Norman İstilası'na uğramasını ve buna neden olan hadiseleri araştıran tarihçiler, çoğu kez bu halının tanıklığına başvurmuşlardır. Örneğin Hasting savaşı hakkındaki modern anlatılar, Kral Harold'un ölümüne gözüne giren okun sebep olduğunu söyler. Bu ayrıntı ilk bakışta edebi bir kaynağa değil, Bayeux Duvar Halısı'ndaki bir sahneye dayanır (resim 79); bu sahnede "Kral Harold burada öldürüldü" (HIC HAROLD REX INTERFECTUS ES) ibaresinin altında kralın gözünden oku çıkarmaya çalışan bir savaşçı görürüz. Öykü ilk kez 1100 yılı dolaylarında yazılı olarak karşımıza çıkar, ancak yazılı versiyon da pekâlâ tasvirin yorumlarından esinlenmiş olabilir. İbareye rağmen, sahnenin anlamı tam olarak açıklığa kavuşmuş değildir. Bazı araştırmacılar tasvirin hiçbir şekilde Harold'u yansıtmadığını ve ölmekte olan kralın, aslında savaşçının sağında yerde yatan figür olduğunu öne sürmüşlerdir. Alternatif olarak, her iki figür de Harold'ı betimliyor olabilir, zira kardeşleri Leofwine ve Gyrth'ın ölümleri de ikişer kez betimlenmişti. Bu türden çiftli tasvirler zamanın geçişini betimlemek için yaygın olarak kullanılan anlatım araçlarıdır, iki ayrı "poz" aynı öykünün iki farklı anını betimler.

Duvar Halısı'nın tanıklığı elbette itibari değeri ile kabul edilemez. Bir kere, daha önce görmüş olduğumuz gibi, görsel formülleri kullanmaksızın öyküyü imgelerle anlatmak mümkün olmayacaktır. Bunların işlevi, bazı eylemlerin kendine özgü unsurlarından fedakârlık ederek bile olsa, onları daha belirgin hale getirerek, hem izleyicinin hem de anlatıcının işini kolaylaştırmaktır. Anlatıyı bağlamına yerleştirmek de şarttır. Başka bir deyişle, tarihçiler –hep olduğu gibi– öyküyü kimin kime bu şekilde anlattığını ve böyle davranmaktaki niyetlerinin ne olduğunu sorgulamak zorundadırlar.

Bayuex Duvar Halısı İngiltere'de dokunmuş, ancak talimatlar muhtemelen Normandiya'dan gelmiştir. Geleneksel söylenceye göre, Halı Fatih William'ın kardeşi Piskopos Bayeux'lu Odo tarafından sipariş edilmiştir; anlatıda Odo'ya gösterilen ilgi de bu hikâyeyi desteklemektedir. Harold'un William adına giriştiği misyonu betimleyen, kutsal emanetler üzerine içtiği



79

Hastings Savaşı sırasında Kral Harold'ın ölümünden ayrıntı, Bayeux Duvar Halısı, yak. 1100, Musée de la Tapisserie, Bayeux.

meşhur sadakat yemini ile doruk noktasına erişen sahnelerin, William'ın gücünü ve Harold'un ona karşı sorumluluklarını sergilemek üzere "özel olarak çerçevelendiği" belirtilmiştir. Burada içinde ahlaki bir ders barındıran bir öyküyü, "Harold'un yeminini bozması karşısında adil bir cezanın öyküsü"nü görüyoruz. Başka bir deyişle, halı İngiliz iğneleriyle işlenmiş gibi dursa da, galipler tarafından yazılan tarihe muhteşem bir örnektir.[24]

Kanıt Olarak Sinema

Daha akıcı bir anlatım ve daha da büyük bir "gerçeklik etkisi" ya da "gerçeklik yanılsaması" için sinemaya, örneğin Boer Savaşları'nın ya da Birinci Dünya Savaşı'nın çağdaş filmlerine ve sinemaların, yaklaşık 1910'dan 1950'lerde işlevini gündelik bazda televizyona devredene kadar devam eden haftalık haber seanslarına bakabiliriz. Sinemanın tarihsel bir kaynak olarak taşıdığı potansiyel, tıpkı sabit fotoğraflar gibi, çok uzun süre önce fark edilmiş bulunuyor. Örneğin 1920'de, Hollanda Akademisi, Johan

Huizinga'dan kendilerine bir belgesel film arşivi projesinin değeri hakkında görüşlerini bildirmesini istemişti. Huizinga ise tarihe görsel açıdan yaklaşmasına rağmen (Giriş), bu görüntüler ya önemsiz ya da zaten bilinen şeyleri sergilediğinden, filmlerin tarih bilgisine ciddi bir katkıda bulunmayacağı gerekçesiyle projenin karşısında durmuştu.[25]

Huizinga'nın itirazını geçersiz kılmanın en iyi yolu somut örnekler sunmaktır. Imperial War Museum arşiv görevlilerinden biri, Nisan 1916'da Dublin'de meydana gelen Paskalya Ayaklanması üzerine yapılmış bir film için "insan hasarın boyutunu, işin içindeki birliklerin tavırlarını ve donanımlarını, hatta Dublin halkının tutumunu bile görebiliyor" yorumunu yapmıştı. İspanya İç Savaşı'nın tarihi için İngiliz haber bültenleri kaynaklık etmiş, İngiliz ordusunun Nisan 1945'te Belsen'de çekmiş olduğu film, Nürnberg davalarında kanıt olarak kullanılmıştır. Nazilerin Yahudilere uyguladığı soykırımın bazı çevrelerce inkâr edildiği bir dönemde, sinemanın tanıklığı da anımsanmaya değer.

Aynı şekilde, eğer kasete alınan sözlü tarih kaynak olarak ciddiye alınıyorsa, video kayıtlarını ciddiye almamak da bir o kadar tuhaf kaçar. Toplumsal tarih söz konusu olduğunda, antropolojik sinema örneği, bu yeni medyanın 20. yüzyıl başlarından itibaren toplumun âdetlerini kaydetmek üzere nasıl kullanıldığını ortaya koyuyor. Örneğin, Franz Boas 1930'larda Kwakiutl halkının danslarını, bundan birkaç yıl sonra da Gregory Bateson ve Margaret Mead Bali halkını filme almışlardı. Etnografik filmlerin öncülerinden olan Robert Gardner bu filmlerin "gerçeği anında yakaladıkları ve görüş, bellek ya da anlamsal yorum hatalarına bağlı çarpıtmalara maruz kalmadıkları için dolaysız ve bulanıklıktan uzak" kanıtlar sunduğunu öne sürmüştü.[26]

Sorun yine bu tür bir kanıtı değerlendirmekte, medyanın kendine özgü niteliklerini ve hareketli görüntülerin lisanını göz önünde bulunduran bir çeşit kaynak eleştirisi geliştirmekte. Diğer belge türlerinde olduğu gibi, burada da tarihçi özgünlük sorunu ile yüzleşmek zorunda bulunuyor. Belli bir film ya da filmin bir sahnesi gerçek hayatta mı çekilmiş, yoksa stüdyoda aktörler ve maketler (mesela yanan bina maketleri) yardımıyla mı imal edilmiş? Yerinde çekilen bir film bile kayıt olarak tam anlamıy-

la güvenilir olmayabilir. Örneğin Franz Boas Kwakiutl'daki gece danslarını teknik nedenlerden dolayı gündüz çekmek zorunda kalmıştı; bu yüzden bizim şimdi izlediğimiz şey tipik bir dansın kaydı değil, özel olarak talep edilmiş bir gösteri.

Sinema söz konusu olduğunda, montaj uygulaması ve farklı mekânların ya da olayların görüntülerinin akışa uydurulmasındaki kolaylık göz önüne alınırsa, eklemelerin saptanması özellikle ciddi bir sorun. İzleyicileri yanlış yönlendirmek, mesela Krupp silah şirketinin sahibinin Kayzer'in arkadaşı olduğu izlenimini uyandırmak için bu yola başvurulabilir. Öte yandan, eklemeler iyi niyetle de yapılabilir. Robert Gardner'ın Yeni Gine'de Dani'lerin savaş ritüelleri üzerine yaptığı filmler, belli kavgaları kaydettiği izlenimi verir, ancak –kendisinin gururla dile getirdiği "gerçeği anında yakalama" yorumuna rağmen– bunlar aslında tek bir karma savaş halinde bir araya getirilmiş farklı dövüşlerin çekimleridir. Film yerinde çekilmiş fotoğraflardan oluşması anlamında özgün olsa bile, sorunlar ortadan kalkmaz. Örneğin, 20. yüzyıl başlarında süratli hareketlerin fotoğraflanması güçtü, bu yüzden İngiliz Savaş Dairesi Somme Muharebesi Filmi'nde asıl eylem yerine "öncesi" ve "sonrası" kullanılmıştı.[47]

Savaş filmleri söz konusu olduğunda, mekânın konumu büyük önem taşır. İzleyiciye gösterilen cephe midir, yoksa hattın arkasında bir alan mıdır? Çekim ekibinin hareketleri üzerinde kısıtlama olmuş mudur? Görüntülere gelince, odak, ışıklandırma ve çerçeveleme, bazı unsurlardan fedakârlık ederek bazılarının vurgulanmasını sağlayan önemli araçlardır.

Eleme ve ayrıntılandırma yolunda diğer bir süreç de stüdyoda yaşanır. Tıpkı gazeteciler –ve tarihçiler– gibi film yönetmenleri de bazı görüntüleri seçip bazılarını eleyerek ellerindeki "metni" hazırlarlar. Bayeux Duvar Halısı'nı ele alırsak, formüle uyan unsurlar seçilebilir, çünkü bunlar izleyenlerin öyküyü takip etmesini kolaylaştırır. Yönetmen, ister sansür kurulunun siyasi baskıları, ister gişenin ekonomik baskısı şeklinde olsun, dış baskılara da maruz kalabilir.

Bir açıdan, altında yatan karar süreçlerinden çok, yüzeyde kalan olayların betimlenmesine daha uygun olması anlamında, bu medya kendi içinde taraflıdır. Her şartta, sinemacıların olaylara kendilerine göre bir yak-

laşımları vardır. Örneğin Leni Riefenstahl'ın 1934 Nürnberg Mitingini konu alan *İradenin Zaferi* filmini ele alalım. Riefenstahl bir belgesel çektiğini öne sürüyordu, ancak filmin söylemi yeterince açıktır. Kendisi de Hitler'in hayranlarından olan yönetmen önderi bir kahraman gibi sunmak için çeşitli görsel tekniklerden (Dördüncü Bölüm'de anlatılmıştır) faydalanmıştır. Önümüzdeki bölümde geçmişin yorumcuları olarak "imaj tasarımcıları" fikrini biraz daha derinlemesine inceleceğiz.

Dokuzuncu Bölüm

GÖRGÜ TANIĞINDAN TARİHÇİYE

Yapmaya çalıştığım şey, her şeyden önce sizin görmenizi sağlamak.

D.W. Griffith

Filmler tarih yazımında diğerleri kadar, belki de diğerlerinden daha değerli araçlar olmalıdır.

Roberto Rosselini

Geçen bölümde, görsel anlatıların tarihsel kanıt, tarihçiler için kitaplarını yazarken kaynak ve dayanak olarak kullanımları üzerinde durmuştuk. Bazı görsel anlatıların kendileri de geçmişi imgeler aracılığıyla yeniden kurgulayan ve farklı şekillerde yorumlayan tarihler olarak (Roberto Rosselini'nin yukarıda alıntılanan röportajda öne sürdüğü gibi) ele alınabilir. Aşağıda bu bakış açısıyla iki ayrı türü ele alacağım: tarihi tablo ve tarihi film.

Tarihçi Olarak Ressam

Tarihsel olayların imgelerle betimlenmesi geleneği çok eskilere uzansa da, görmüş olduğumuz gibi sanatçılar geçmişe ait sahnelerin doğru bir şekilde yeniden kurgulanmasına, Batı'da Fransız Devrimi ile Birinci Dünya Savaşı arasındaki dönemde özellikle kuvvetli bir ilgi göstermişlerdir.[1] Bu oldukça dar tutulmuş olan anlamdaki tarihi tablolarda izlenen gelişme, Sir Walter Scott (1771-1832) ve Alessandro Manzoni (1785-1873) tarzındaki tarihi romanın yükselişi ile aynı döneme denk gelir. Tarihi roman, yazarın yakın ya da uzak geçmişte gerçekleşmiş bir öyküyü anlatmakla kalmayıp, bir yandan da o dönemde yaşamış olan insanların yaşam tarzlarını ve zihniyetlerini canlandırmaya ve tarif etmeye çalıştığı bir edebiyat türüdür.

Bu tip tarihi tablolar ciddi boyutlarda araştırma gerektiriyordu ve birçok sanatçı da bunun farkındaydı. Örneğin, Ön-Rafaellocu ressam William Holman Hunt (1827-1910) yaptığı İncil sahnelerine doğru "yerel rengi" verebilmek için 1850'lerde Filistin'e gitmişti. 19. yüzyılda pek gözde

olan askeri sahneleri seçen ressamların, betimledikleri askerlerin üniformaları ve donanımları hakkında özenli araştırmalar yaptıkları olurdu. Bunların arasında Napoleon dönemi konusunda uzmanlaşan Fransız Ernest Meissonier (1815-91), Büyük Freedrich dönemi üzerinde yoğunlaşan Alman Adolph Menzel (1815-1905) ile Sivastopol ve Borodino muharebelerinin panoramalarını yapan Franz Roubaud (1856-1928) sayılabilir.[2]

Bu ressamlar tarihçi sayılmayı hak ederler. Onlar 19. yüzyıl üniversitelerinde sayıları hızla artan profesyonel tarihçilerin çalışmalarından bilgi ediniyor, ancak geçmişin yorumuna kendi katkılarını da koyuyorlardı. Sundukları tarih kaynağını genellikle milliyetçilikten alan milli tarih oluyordu. Meissonier Fransızların zaferlerini (ya da daha ender olmakla birlikte soylu yenilgileri) resmederken, Menzel Almanlarınkini betimliyordu. İsveçli ressamlar Gustaf Cederström (1845-1933) ve Carl Hellqvist (1851-1890) en ünlü iki İsveç hükümdarının, XII. Karl ve Gustaf Adolf'un yaşam ve ölüm sahnelerini resimlemişlerdi. Polonyalı ressam Jan Matejko (1838-1893) Polonya tarihinin en ünlü sahnelerinden bazılarını resmetmiştir. Matejko'nun eserleri arasında 16. yüzyılın saray soytarısı Stanczyk'in ünlü tasviri de bulunmaktadır, ki bu eser bir resmin sadece geçmişten sahneler sergilemekten ziyade, tarihi yorumlama yolunda gidebileceği en uç noktaya ulaşmış gibi görünmektedir. Sarayın geri kalanı, Lehistan'ın (Polonya) Moskova karşısındaki yenilgisiyle sonuçlanacak olan savaşın haberlerini neşeyle beklerken, ressamın kendi fiziksel özelliklerini yansıttığı Stanczyk bir köşede yeis içinde oturmaktadır, çünkü savaşın beraberinde getireceği sonuçları görebilmektedir ve bunu görebilen sadece odur.

Geçmişin bu resimli yorumlarının iki niteliğini vurgulamak gerekir. Öncelikle, geçmiş ile şimdiki zaman arasındaki paralellikler belirgindir. Örneğin, Fransız ressam Paul Delaroche (1797-1856) Paris 1831 Salonu'nda, Cromwell'i I. Charles'ın bedeniyle resmettiği bir tabloyu sergilemiştir; bu tablo XIV. Louis ile Charles arasında açıkça kurulan paralellik ile Fransa tarihine değinmektedir. Fransız ve İngiliz tarihleri arasındaki farklılıklar düşünülecek olursa, Cromwell daha büyük bir bilmece olarak kalır. Bazı çağcıllarının düşündüğü gibi onu Napoleon ile mi özdeşleştirmek gerekir? Yoksa, Francis Haskell'ın bir keresinde öne sürdüğü gibi, devrim

sonrasının kralı Louis Philippe midir?[3] 19. yüzyılın tarihi tablolarının ikinci niteliği ise, toplumsal tarihe veya siyasetin toplumsal yönlerine doğru yavaş bir kayıştır. Nitekim, David Wilkie en ünlü tablolarından birinde Waterloo savaşını değil, savaş haberiyle sevinen Chelsea Gazileri'ni* betimlemeyi seçmiştir. Bu yapıtın, "tarihi tablonun daha popüler bir tür olan *janr* resmine dönüştüğüne" işaret ettiği ve böylelikle tarihi resmi daha geniş bir kitlenin erişimine sunduğu söylenmiştir.[4]

Yorum Olarak Sinema

Daha 1916'da İngiltere'de *The Camera as Historian* (Tarihçi Olarak Kamera) adı altında bir kitap yayınlanmıştı.[5] Kamerayı tutan eli ve onu yöneten göz ile beyni düşünecek olursak, tarihçi olarak asıl sinemacıdan, hatta çoğul olarak "sinemacılar"dan söz etmek daha yerinde olur; zira sinema aktörler ile kameranın yönetmenin eşliğinde rollerini oynadıkları bir işbirliğinin sonucudur (senaryonun ve çoğunlukla filmin uyarlandığı romanın yazarını da unutmamalı). Böylece tarihsel olaylar, ancak hem edebi hem de sinematografik anlamda çifte süzgeçten geçirildikten sonra izleyiciye ulaşmaktadır. Ayrıca filmler, izleyicilerin görüntüleri yorumlayışına yardımcı olan ya da etki eden basılı mesajlar sunan birer "ikonotekst" durumundadır. Bu "ikonotekst"lerin en önemlilerinden biri, filmin, izleyicilerin beklentilerini henüz bir kare dahi görmeden etkileyen adıdır. Bunun en çarpıcı örneklerinden biri Amerikan İç Savaşı'nı konu olan ünlü *Birth of a Nation* (Bir Ulusun Doğuşu - 1915) filmidir. Gösterim esnasında ekranda beliren bir cümle "Bir ulusun doğabilmesi için Güney'in katlandığı acı" sözcükleriyle filmin adına güç katar.

Sinema gücünü, izleyiciye olaylara tanık olduğu hissini vermesinden alır. Bu aynı zamanda sinemanın içinde barındırdığı tehlikedir de –tıpkı enstantane fotoğraf ta olduğu gibi– çünkü bu tanıklık hissi aslında bir yanılsamadır. Yönetmen göze görünmeksizin bu deneyimi şekillendirmektedir. Ayrıca yönetmen sadece gerçekte ne olduğuna değil, artistik bir biçime sahip ve pek çok izleyiciye birden hitap edecek bir öykü anlatmaya da dikkat

* Çeşitli dönemlerde İngiliz ordusunda görev yapmış harp malulleri –ç.n.

eder. Melez bir sözcük olan "dokü-drama" terimi, drama kavramı ile doküman kavramı arasındaki, geçmişin gölgede kalmış hadiseleri ve belirsizliği ile yönetmenin tıpkı yazar ve ressam gibi biçime duyduğu gereksinim arasındaki gerilimi çarpıcı bir şekilde anımsatır.[6]

Burada en önemli nokta, filme çekilmiş tarihin, tıpkı resimlenmiş veya yazılmış tarih gibi, bir yorumlama eylemi oluşudur. Örneğin, D.W. Griffith'in (1875-1948) *Birth of a Nation* (Bir Ulusun Doğuşu) filmi ile *Gone With the Wind*'i (Rüzgâr Gibi Geçti, 1939) yan yana getirecek olursak, her ne kadar iki film de beyaz güneylilerin bakış açısından çekilmiş olsa da (Griffith Kentucky kökenliydi ve çektiği film kendisini "kara tehlike"ye karşı savaşan bir mücahit gibi gören güneyli bir Protestan din adamının *The Clansman* adlı romanından uyarlanmıştı), Amerikan İç Savaşı'nı oldukça farklı iki açıdan görürüz.[7]

Aynı şekilde, Robert Enrico ve Richard Heffron'un yönettikleri, devrimin 200. yıl kutlamalarının bir parçası olan *La Révolution française* (Fransız Devrimi - 1989) adlı filmde yansıtılan muhteşem Fransız Devrimi imajı, Carlyle'ın, Devrim'in "kendi evlatlarını yemesi" ve iktidar hırsı uğruna ideallerin feda edilmesi yolundaki düşüncelerini kötümser bir yaklaşımla yorumlayan Andrzej Wajda'nın *Danton* (1982) adlı filminin altında yatan görüş ile çarpıcı bir tezat sergilemektedir. Wajda'nın, Devrim'in daha olumlu ilk aşamaları yerine Terör dönemi ile başlaması, yönetmenin yorumunun altında yatan itici gücü yeterince belirginleştirmektedir.

E. H. Carr'ın (Giriş) görüşlerini tekrarlayacak olursak, filmi incelemeden önce yönetmeni incelemek gerektiği savunulabilir. Wajda kendi döneminin olaylarını yorumlayan, 1945'te geçen *Küller ve Elmaslar*'dan (1958), savaş sonrası Polonya'sında bir "Stahanovit" işçiyi konu alan *Mermer Adam*'a (1977) kadar pek çok film yapmış Polonyalı bir yönetmendir. Onun tarihi filmleri, tıpkı Delaroche ve yukarıda değinilmiş olan diğer sanatçıların tarihi tabloları gibi, yaşadığı dönem üzerine taraflı yorumlar olarak algılanabilir. *Danton*'da gizli polisin rolü, aklamalar ve göstermelik mahkemeler yönetmenin alegorik niyetlerini belirgin hale getirir. Hatta ressam David'in, adı geçmeyen biri haline gelen devrimci Fabre'yi Devrim

adına yaptığı freskten silerken gösterildiği sahnede, tarihin siyasi amaçlar uğruna baştan yazılmasına bir gönderme bile sezilir.

İster çoğunlukla olduğu gibi profesyonel bir yönetmen, ister Edinburgh Üniversitesi için İspanya İç Savaşı hakkında bir filmin yönetmenliğini yapan Anthony Aldagate ya da Leeds üniversitesinden *The Munich Crisis* (Münih Krizi - 1968) adlı filmi çeken, içlerinde John Grenville ve Nicholas Pronay'in de bulunduğu ekip gibi profesyonel tarihçiler tarafından çekilmiş olsun, tarihi film tarihin yorumudur.[8] Plato'nun filozof-krallar örneğinde olduğu gibi, tarihi filmler üzerinde çalışan ideal bir yapımcının, birbiriyle hiç uyuşmayan iki ayrı rolde de aynı derecede rahat olması gerekir. Bu soruna rağmen, filme çekilmiş tarih, bu kitabın başlarında değinmiş olduğumuz, görüntüyü söze dökme problemine çekici bir çözüm sunuyor. Amerikalı eleştirmen Hayden White'ın "historiophoty" adı altında "tarihin ve bizim onun hakkındaki düşüncelerimizin görsel imgeler ve sinema söylemi içinde temsili" olarak tanımladığı olgu, "tarih yazımı"nın tamamlayıcı bir unsurudur.[9]

Görmüş olduğumuz gibi, toptan göz ardı etmediklerinde, imgelere metinlerin yardımcısı olarak yaklaşan pek çok tarihçi de olmuştur elbette. Artık tarihçilerin imgelerin kendilerini kullanma olanakları bulunduğuna göre, tanıklıkları daha ciddiye alınacak mı? Böyle olduğunu gösteren işaretler kesinlikle mevcut. Tarih dergilerinde yer alan sinema eleştirileri ve içindeki bazı yazılara daha önce değindiğimiz *American Historical Review*'da 1988'de yayınlanan tarih ve sinema tartışması da bu işaretlerden biri. Örneğin, *Journal of American History* 1998'de, düzenli olarak yayınlanan "Sinema Eleştirileri" köşesinde iki tane Stephen Spielberg filmi, *Amistad* ve *Saving Private Ryan* (Er Ryan'ı Kurtarmak) üzerine birer değerlendirme yayınladı. Eleştirmenlerin ikisi de Spielberg'in görüntülerinin gücünden hayli etkilenmişti, ancak birisi tarihi kişilikler, diğeri ise "disiplinsiz" ve "korkak" olarak gösterilen Amerikan birlikleri konusunda olmak üzere, her ikisi de yanlış yansımalara dikkat çekiyordu.[10]

Sinemanın, geçmişi şimdiki zaman gibi gösterme ve yüzeyler ile mekânlar aracılığıyla mazide kalan bir çağın ruhunu hissettirme potansiyeli yeterince açık. Tıpkı tarihi romanda olduğu gibi burada da asıl sorun,

potansiyelden yararlanılıp yararlanılmadığı ve bunun başarı oranı. Bu bağlamda, örneğin Sir Walter Scott'un *Ivanhoe*'su gibi nispeten uzakta kalan dönemlerde geçen filmler ile yine aynı yazarın *Waverley*'si gibi daha yakın dönemleri yansıtan filmleri karşılaştırmak aydınlatıcı olacaktır. Nispeten yakın geçmişi konu alan filmler tarih anlamında bakıldığında genellikle doğruya daha yakındır, özellikle de dönemin tarzı konusunda. Luchino Visconti'nin *Leopar* (1963) adlı filmindeki şık Palermo sahnelerinin baş döndürücü modaları veya Martin Scorcese'nin *The Age of Innocence* (Masumiyet Çağı, 1993) filminde yer alan kibar New York sahneleri, 19. yüzyıl üst sınıflarının maddi kültürünü canlandırırken, BBC'nin *Pride and Prejudice*'i (Gurur ve Önyargı, 1995) taşralı üst sınıfın ve Federico Fellini'nin *Roma*'sı (1972) restoran sahnesiyle 1930'lar işçi sınıfının maddi kültürünü yansıtır.

Öte yandan, 18. yüzyıldan öncesiyle ilgilenip de geçmişte kalan bir çağı canlandırmak, maziyi bizimkinden çok farklı bir maddi kültüre, toplumsal düzene ve zihniyete (ya da zihniyetlere) sahip yabancı bir ülke olarak göstermek yolunda ciddi bir girişimde bulunan bir film bulmak nispeten daha güçtür. Benim kendi deneyimlerime göre bir tarihçinin, 1700'den önceki bir dönemde geçen bir filmi, mekân ve hareketlerin yanı sıra dil ya da düşüncelerdeki dönem tutarsızlıklarını rahatsız olmadan seyretmesi gerçekten de zor.

Bu tutarsızlıkların bazıları, geçmişi bugün için bir an önce okunur hale getirmek nedeniyle yapılmış olabilir. Bazıları ise, yukarıda değindiğimiz tarihi tablo ressamlarının tarzında, daha eski olaylar ile daha yeniler arasındaki paralelliği vurgulamak amacıyla, tıpkı Sergey Ayzenştayn'ın *Korkunç Ivan* filminin ikinci bölümünde olduğu gibi, bilinçli olarak yapılmış olabilir. Her halükârda, en iyi tarihi filmlerde bile bulunabilecek dönem tutarsızlıklarının bir bölümü ya dikkatsizlikten ya da tavırların ve değerlerin zaman içinde ne kadar çok değiştiğini anlayamamaktan kaynaklanıyormuş gibi durmaktadır.

Yüzyıllar öncesinde geçen birkaç film bu eleştirilerin nispeten dışında tutulabilir. Örneğin, Kevin Brownlow'un *Winstanley* (1975) adlı filmi, İç Savaş sırasında İngiltere'deki Diggers* camiasının dünyasını yansıtır.

* Reform döneminde kurulan, ortak bir araziyi işleyerek komün hayatı öngören bir tarikat. –ç.n.

Brownlow filmin konusunu tarihçi David Caute'un *Comrade Jacob* (Yurttaş Jacob) adlı romanından almıştı, ancak kendi deyişiyle "gerçeklere bağlı kalan" bir film yapmak istiyordu, bu yüzden o dönemin bültenlerini okumuş, tarih ile ilgili noktalarda Christopher Hill'e danışmış ve askeri donanımı Tower of London'dan ödünç almıştı.[11]

Japon yönetmen Akira Kurosava'nın, Japonya'nın 19. yüzyılın sonlarına doğru modernleşme sürecine girmeden önceki dönemlerinde geçen birçok filmi de, geçmişe ciddi yorumlar getirmektedir. Bir eleştirmen Kurosava'nın "modernizm öncesi Japonya'ya karşı duyduğu yoğun hislere" ve onun "samuray dünyasına olan özel bağına" dikkat çekmişti –yönetmen gençliğinde geleneksel silahşorluk eğitimi almıştı. Samuray filmlerinin çoğu, samurayın işlevinin askeri olmaktan çok idari olduğu, nispeten barış içinde bir dönem sayılabilecek Tokugava dönemini (1600-1868) ele alır, ancak Kurosava aksiyonu tercih etmişti. "16. yüzyılın iç savaşları hakkında film yapan tek kişi benim galiba" diyordu.

Örneğin *Yedi Samuray* (1954) ve *Saklı Kale* (1958) adlı filmlerde, Kurosava, Japonya'nın henüz Tokugava hanedanı tarafından birleştirilmeden önceki döneminde içinde bulunduğu güvensizlik ve kargaşa ortamı hakkında çarpıcı bir izlenim aktarıyor. Yönetmen soğukkanlı konsantrasyonunu büyük ölçüde Zen Budizmi'ne borçlu olan ideal samurayın becerileri ve ahlak anlayışı hakkında canlı ve olumlu bir resim çiziyor. Buna rağmen Kurosava bir yandan da yeni gelişen barut teknolojisinin geleneksel savaşçı sınıfın sonuna nasıl işaret ettiğini ve feodalizmden moderniteye geçişte ne gibi bir rol oynadığını ortaya koyuyor. Yapıtlarının tümünde olduğu gibi burada da yönetmen, izleyicilerine Japon tarihi konusunda bilinçli bir yorum sunuyor.[12]

Rossellini'den XIV. Louis

Çok gerilerde kalmış bir çağın ruhunu canlandırma yolunda bir diğer ciddi girişim de, Roberto Rossellini'nin *La prise de pouvoir de Louis XIV* (XIV Louis İktidarda - 1966) adlı filmidir. Rossellini, filmine dayanak olarak Fransız tarihçi Philippe Erlanger'in 1965'te yayımladığı Louis biyografisini almış ve tarih danışmanı olarak Erlanger ile birlikte çalışmıştı. Yönet-

men aynı zamanda, örneğin filmde Louis'nin okuduğunu gördüğümüz La Rochefoucauld özdeyişleri ve Saint-Simon Dükü'nün bütün canlılığı ile izlediğimiz saray ritüellerini anlatan anıları gibi, döneme ait metinlerden de faydalanmıştı. *XIV. Louis*'nin mesela montajı reddederek ve başrolü amatör bir aktöre vererek "görgü tanıklığı tarzı"nda çekilmiş olduğu söylenebilir. Yönetmen her ne kadar Kardinal Mazarin'in ölüm döşeği sahnesini Paul Delaroche'un 19. yüzyılda yaptığı bir tabloya dayandırmış gibi görünse de, filmde özellikle baş kahramanların çağdaş portreleri olmak üzere, 17. yüzyıl tasvirlerinin tanıklığına da etkin bir şekilde başvurulmuştur.[13]

Rossellini kariyerinin bu aşamasında, insanların geçmiş aracılığıyla şimdiki zamanı anlamalarını sağlamak amacıyla, bir kitlesel eğitim biçimi olarak tarihi filmler yapmaya henüz karar vermişti. Bu arada *The Age of Iron*'ı (Demir Çağı) çekmiş bulunuyordu ve Descartes, Pascal, Socrates, Havariler, Augustinus hakkında filmler ve *The Age of Cosimo de' Medici*'yi (Cosimo de' Medici Çağı) çekmek üzere yoluna devam edecekti. *XIV. Louis* söz konusu olduğunda, saraya gelen bir yabancının gördüklerinin anlamı hakkında sorular sorması ve mesela kraliçenin yatak odasında ellerini çırpmasının, kralın kocalık görevlerini yerine getirmiş olduğu anlamına geldiğini öğrenmesi şeklindeki geleneksel yöntemden faydalanması, yönetmenin öğretici niyetini özellikle açığa çıkmaktadır.

XIV. Louis tarih bağlamında özellikle iki açıdan dikkate değerdir. Öncelikle film, profesyonel tarihçilerin "gündelik yaşamın tarihi"ni henüz pek ciddiye almadıkları altmışlar gibi bir dönemde gündelik yaşamı ele alır. Film, Siegfried Kracauer'in "Gündelik yaşamın tüm boyutları, içerdiği sayısız hareket ve karşılıklı eylemler çeşitliği ile sadece perdede ortaya konabilir... filmler ıvır zıvırın, ufak tefek olayların dünyasını aydınlatır" yolundaki görüşünü çok iyi yansıtmaktadır.[14]

Örneğin, film sıradan insanların nehir kıyısında siyasi olaylar hakkında konuştukları kurmaca bir sahne ile başlar. Filmde aynı zamanda Versailles gibi yapılar düzenli olarak hem yapılışları sırasında, hem de bittikten sonra gösterilir. Sadece büyük kraliyet ziyafetlerini seyretmekle kalmaz, bu yemeklerin hazırlandığı mutfaklara da göz gezdiririz. Filmde ve tarihte kralların ve saraylıların yanı sıra kayıkçılar, aşçılar, duvar ustaları ve uşaklar da

rol oynar. Hem iç hem dış mekân sahnelerindeki hayvanlar, özellikle köpekler de öyle (bu kitabın başlarında, Birinci Bölüm'de, 17. yüzyılda Oxford ve Cambridge üniversitelerinde gözlenen köpekler ile karşılaştırın). Küvet ya da kapaklı çanak gibi nesnelerin de ilgi odağı haline geldiği olur.

İkinci olarak, yönetmen Louis'nin iktidarı nasıl ele geçirdiği ve nasıl elinde tuttuğu konusu üzerinde yoğunlaşmış, Versailles'daki saray tiyatrosuna ve kralın soyluları terbiye etmek için bunu nasıl kullandığına odaklanmıştır. Saraylıların kral tarafından tasarlanan pelerinleri konusunda Venedik elçisinin yaptığı, Erlanger'ın biyografisinde alıntılanmış olan kısa bir yorum, Louis ile terzisi arasında geçen, kralın terzisine saraylıların bundan böyle giyecekleri pahalı ve gösterişli kıyafetler hakkında talimatlar verdiği ünlü sahnenin temelini oluşturmuştur. Filmin son sahnesi ise belki de roman yazarı William Thackeray'in, Louis'yi çalışma odasında şatafatlı kıyafetlerini ve peruğunu çıkararak kendi ölümlülüğü üzerinde düşünen sıradan bir insana dönüştüğü sırada resmeden, ünlü XIV. Louis çiziminden esinlenmiştir. Başka bir deyişle, Rossellini gösterinin, siyasi kullanımlarının ve etkilerinin analizi için yine gösteriden faydalanmıştır.[15]

Ciddi tarihi filmlerin bir diğer örneği de, Daniel Vigne'nin 16. yüzyılda Fransa'nın güneyinde, asker olmak uğruna eşini ve çiftliğini terk eden bir köylünün gerçek öyküsünü anlatan *Martin Guerre* (1982) adlı filmidir. Yıllar sonra Martin olduğunu iddia eden bir adam geri döner. Martin'in eşi Bertrande başlarda bu adamın kendi kocası olduğunu kabul eder, ancak adamın anlattığı hikâye ailedeki herkesi ikna etmemiştir. Daha sonra, aynı iddiada bulunan biri daha gelir ve ilk adam, maskesi düşüp Arnaud du Tilh diye biri olduğu ortaya çıktıktan sonra idam edilir. Film çekilirken, Amerikalı tarihçi Natalie Davis yönetmene tarih danışmanlığı yapmış, bunun karşılığında bir filmin çekim sürecini gözlemleme olanağı kazanmıştı. Oyunculardan bazıları dönem hakkında kitaplar okumuş, canlandırdıkları karakterler hakkında Davis'e sorular sormuşlardı. Birisi, "Bertrande'ın dava sırasında sahtekâra yüz çevirmek için neden bu kadar beklediğini anlayamıyorum. Bir köylü kadın neden bu kadar riske girsin ki?" demişti. Tarihçinin yanıtı şöyle olmuştu: "Gerçek Bertrande bu kadar beklememişti."

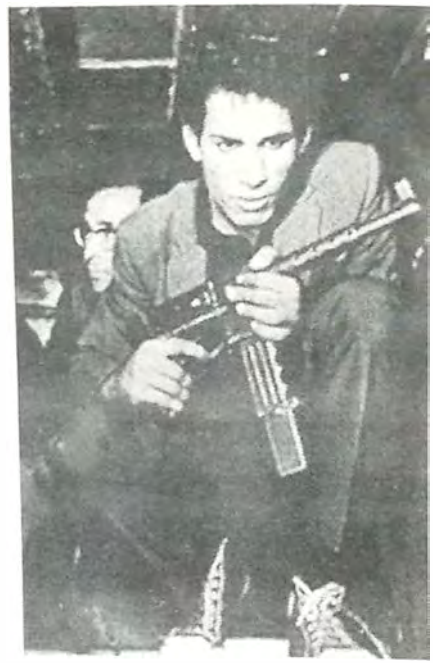
Davis, kimi zaman filmin "tarihsel kayıtlar"dan uzaklaşmasından endişe duymuş olmasına rağmen, "Gérard Depardieu'nun sezgileri doğrultusunda sahtekâr Martin Guerre rolüne bürünmesini izlemek, gerçek sahtekâr Arnaud du Tilh'in başarısına yeni açılardan yaklaşmamı sağladı" diyerek, bunun kendi çalışmasına, *The Return of Martin Guerre* (Martin Guerre'in Dönüşü - 1983) adlı kitabına da katkıda bulunduğunu söylüyor.[16] Sıradan bir izleyici olarak ben de Depardieu'ye benzer takdirlerimi belirtmek ve Andrzej Wanda'nın filminde onu Danton rolünde izlemenin bu büyük devrimcinin karakterini –cömertliği, sıcaklığı, hırsı ve bencilliği– algılamamı ve böylelikle Fransız tarihinde oynamış olduğu rolü daha iyi anlamamı sağladığını itiraf etmek isterim.

Çağdaş Tarih

İyi tarihi filmlerin çoğu nispeten yakın geçmişi ele almaktadır. O halde, aşağıdaki satırlarda 20. yüzyıl tarihi ve sinema yönetmenlerinin, kendi çağdaşlarının hep beraber yaşamış oldukları olayları yorumlamasına yardımcı olmaktaki rolleri üzerinde duracağım; bu olayların arasında 1917, 1933, 1945, 1946 gibi tarihler olacak ve sırasıyla Gillo Pontecorvo ve Miklós Jancsó tarafından yönetilen iki filme odaklanacağız.

Gillo Pontecorvo'nun *The Battle of Algiers* (Cezayir Muharebesi) adlı filmi, tarihini anlattığı olayların üzerinden fazla geçmeden, 1966'da gösterime girmişti. Filmde herhangi bir haber kurgusu kullanılmamasına rağmen, profesyonel olmayan pek çok oyuncudan yararlanılması ve fotoğraf tarzı sayesinde, bir haber bülteni –başka bir deyişle bir görgü tanıklığı– izlenimi uyanır (resim 80). Fransızların şüpheli teröristlere işkence ettiği ve onları öldürdüğü sahneler, Cezayir hükümetinin işbirliği ile polis arşivlerinde yapılmış araştırmaya dayanıyordu. Aynı yönetmenin 19. yüzyıl başlarında Karayipler'de geçen *Queimada* (1969) adlı filmi gibi, bu film de tarihsel bir süreç olarak baskıcılar ile baskı altında kalanlar arasındaki, ikinci grubun zaferiyle sonuçlanacağı kesin olan mücadelenin Marksist yorumu üzerine kuvvetli bir tablo çizer. Pontecorvo, aynı zamanda, bütün asileri iyi, sömürgeci rejimin bütün taraftarlarını ise kötü olarak sunmanın cazibesine karşı da direnir. Mücadele esnasında her iki tarafın da yaptığı zulüm perdeye açıkça yansımaktadır.

Pontecorvo, "yanlış" tarafta yer alan sempatik bir karaktere, kahraman bir adam ve iyi bir asker olan Albay Mathieu'ya (kısmen gerçek bir tarihsel kişilik olan General Massu'dan esinlenen bir karakter) büyük bir rol vererek, öyküsünü daha da karmaşık bir hale getiriyor. Yönetmenin başvurduğu araçlardan biri de final seçimi olmuştu ve final bir zaferden çok belirsizlik durumundaydı. Filmin sonunda izleyiciler, asilerin Fransızlara karşı galip geldikleri anda, her biri gücü diğerinin elinden almak niyetinde olan karşıt gruplara bölündüğünü görür.[17]



Gillo Pontecorvo'nun *Cezayir Muharebesi* adlı filminden, 1966.

The Battle of Algiers (Cezayir Muharebesi) gibi Macar yönetmen Miklós Jancsó'nun *Csillagosok katonák* (Yıldızlar ve Askerler; *The Red and the White,* 1967) adlı filmi de, Rus Devrimi'nin 50. yılı şerefine Sovyet hükümeti tarafından ısmarlanmış olmasına rağmen, Rus İç Savaşı'nı tek taraflı bir şekilde sunmaktan kaçınmayı başarmıştır. Bu kez kullanılan yöntem yerel bir bakış açısını, Kızıllar'ın (aralarında bir grup Macar gönüllü de bulunuyordu) eline geçtikten sonra, karşı saftaki Beyazlar tarafından geri alınan bir köyü seçmek olmuştu. Bu gelgitin art arda gelen dalgaları içinde, mekânın kendisi –köy, çevredeki ormanlık arazi ve yöredeki manastır ile sahra hastanesi– sabit olan tek unsurdur. Bu merkezden bakıldığında, önemli ayrıntılarda farklı tarzları olmasına rağmen, iki tarafın yaptığı zulüm de aynı derecede korkunçtur. Bu ayrıntılara örnek verecek olursak, genelde profesyonel asker olan Beyazların vahşeti, böyle olmayan Kızıllarınkinden daha disiplinli ve daha planlı görünür.

Jancsó'nun daha önce çekmiş olduğu, 1848 devrimine katılmış kanun kaçaklarından oluşan bir çetenin bastırılmasını (böylelikle hâlâ insanların belleklerinde hayli taze olan 1956 Macar ayaklanmasına açık bir gönderme yapar) konu alan *Szegénylegények* (Zavallı Genç Adamlar; *The Round-Up,*

1965) adlı filmde olduğu gibi, burada da görülen geniş ekran ve uzun çekimler, bireylerin nispeten önemsiz görünmesini sağlayarak, izleyicileri dikkatlerini tarihsel süreç üzerinde toplamaya yönlendirmektedir. Film, yine de, bir köyde veya yakınında yer alan mekân sayesinde "mikro-tarih"e de katkıda bulunur –"mikro-tarih" terimi tarihçiler tarafından 1970'lerden itibaren sıkça kullanılmaya başlamakla birlikte, sinema tarihçisi ve eleştirmeni Siegfried Kracauer tarafından daha 1960'larda telaffuz edilmekteydi.

Mikro-tarihi yansıtan bir diğer film ise Bo Widerberg'in *Ådalen 31* (1969) adlı filmi olmuştu. Film, 1931'de İsveç'in küçük bir kentindeki kâğıt fabrikasında gerçekleşen grevi konu alıyordu; grev 25 hafta sürmüş, askeri birliklerin fabrikayı koruma altına almak üzere içeri girip olaysız süren bir gösteriye ateş açarak beş grevciyi vurması ile trajik bir şekilde sonuçlanmıştı. Widerberger, filmini, özele inerek çarpıcı bir odak yakalamak suretiyle geneli ortaya serecek şekilde tasarlamış, bağlantıların yanı sıra ihtilafın iki tarafı arasındaki çatışmayı, fabrika müdürünün kızı Anna ile ilişkisi olan işçi Kjell gibi bireyler üzerinde bütünleştirmişti. Yerel bakış açıları, Almanya'nın Ren yöresinde geçen uzun bir film olan, Edgar Reitz'ın *Heimat* (Vatan - 1984) adlı filminde (Alman televizyonu için çekilmişti) de öne çıkar. Filmde Hitler zamanına ve Nazi rejimi ile İkinci Dünya Savaşı'nın yerel düzeyde nasıl algılandığına geniş yer verilmiştir. 1919-1982 dönemini ele alan film, aynı zamanda, toplumsal değişim, modernleşmenin gelişi ve beraberinde getirdiği toplumsal kayıp hakkında hem bir izlenim, hem de bir yorum sunar.[18]

Yazılı tarihte olduğu gibi sinemada da, yerel üzerine odaklanmak bazı kazançlar sağlamakla birlikte kayıplara da neden olur. Her iki türde de, mikro-düzey ile makro-düzey arasında bir köprünün gerektiği savunulabilir. İşte, Bernardo Bertolucci'nin, yönetmenin tarihi yorumlama arzusuna adı ile ipucu veren filmi *Novecento* (Bin Dokuz Yüz - 1976) böyle bir köprü sunuyor. Bertolucci de, tıpkı Rossellini gibi, 1965'te İtalyan yönetmenler tarafından yayınlanan, insanlığa kendi tarihinin önemli eğilimlerini gösteren filmler yapma arzularını dile getiren bildirgeyi imzalamıştı. Bertollucci, *Novecento*'da, bir yandan memleketi Emilia'daki bir malikânede geçen, iki aile arasındaki çatışmaya odaklanarak toprak sahip-

leri ile tarım işçileri arasındaki ilişkiyi incelerken, bir yandan da 20. yüzyılın ilk yarısındaki İtalyan tarihi üzerine giderek daha geniş bir açıyı kapsayan bir bakışı bir araya getirir.

Bütün bu filmler, kendilerine özgü yöntemlerle, görsel anlatıda bakış açısının önemini ortaya koyar. En çarpıcı ve unutulmaz etkilerini de, yakın plan çekimler ile uzak çekimleri, alttan çekimler ile üstten çekimleri, belli bir karakterin düşünceleri ile bağlantılı olan görüntüler ile olmayanları dönüşümlü kullanmak suretiyle yakalarlar. Bütün bu filmlerden çıkarılacak bir ders varsa, o da farklı bireylerin ya da grupların aynı olaylara yaklaşımları arasındaki farktır. Yönetmen Timothy Asch, Yanomamo halkı üzerine yaptığı bir belgesel olan *The Ax Fight* (Balta Dalaşı - 1971) adlı filmde, olayın farklı yorumlarını filmin içinde ele alarak bu noktaya parmak basıyordu. Buradan çıkarılan derse kimi zaman, Akira Kurosava'nın, Ryunosuke Akutagava'nın iki kısa hikâyesine belleklerden kolay kolay silinmeyecek bir görsel anlatım kazandıran, bir samurayın ölümünün ve karısının tecavüze uğrayışının, değişik katılımcılar tarafından farklı bakış açılarıyla baştan anlatıldığı *Raşomon* (1950) adlı filmine gönderme olarak "Raşomon etkisi" dendiği de olur.[19]

Geçmişe yönelik farklı bakış açılarının çeşitliliği üzerine diğer bir görüş te, Luis Penzo'nun *La historia oficial* (Resmi Tarih - 1984) adlı filminde, Arjantin'in yakın tarihi bağlamında ortaya konmaktadır. Filmin kahramanı, Buenos Aires'te bir okulda, kimilerinin kafasında soru işareti olan öğrencilerine ulusun şanlı tarihinin resmî versiyonunu öğreten tarih öğretmeni Alicia'dır. Puenzo'nun naklettiği öykü, öğretmenin, rejim tarafından işlenen cinayetlerin ve yapılan işkencelerin ve dolaylı olarak Arjantin tarihinin gayri resmî versiyonunun yavaş yavaş farkına varışının öyküsüdür. Film böylelikle izleyicilerini alternatif tarih bilincine yönlendirir ve bu arada sinemanın esrar perdesini aralama ve bilinç yaratma konusundaki gücünü de ortaya koyar.

Filmin esrarını çözme problemi, filmlerde enstantane fotoğraflardan ya da gerçekçi tablolardan daha yoğun biçimde ortaya çıkan "gerçeklik etkisi"ne direnme sorunu ortadan kalkmış değildir. Oyun yazarı Brian Friel, şimdiki zamanı ve geleceği şekillendirenin, geçmişin kendisinden

ziyade "geçmişin dilde saklı imgeleri" olduğunu gözlemlemişti. Filmde saklı imgeler daha da kudretlidir. Bu kudretten kurtulmanın bir yöntemi tarih araştırmacılarını, kontrolü ele alıp, geçmişi anlamanın bir yolu olarak kendi filmlerini yapmaya cesaretlendirmektir. Örneğin, 1970'lerde tarih hocaları, Portsmouth Polytechnic'ten bazı öğrencileri, Alman Reformu konusunda filmler çekmeye teşvik etmişti. Tarih dergilerinde giderek yaygınlaşan sinema eleştirileri de aynı yönde atılmış bir adımdır. Bazı etnografik filmlerde antropolog ile yönetmen arasında olduğu gibi, tarihçi ile yönetmenin eşit şartlarda bir işbirliğine girmesi, sinemanın geçmiş hakkında düşünmeyi teşvik edecek itici bir güç olarak kullanılmasını sağlayacak bir yol olabilir.

Panofsky'nin "Hareketli Resimlerde Üslup ve Ortam" (1937) üzerine yazdığı makalesinde de açığa çıkan sinemaya duyduğu ilgisine rağmen, sinemanın yorumlanması konusundaki sorunlar bizi ona atfedilen ikonografik yöntemden, İkinci Bölüm'de ele aldığımız yöntemden uzaklaştırmış gibi duruyor. İmgeleri kanıt olarak kullanan tarihçilerin ikonografinin ne kadar –ve ne yönde– ötesine geçmeleri gerektiği, bu kitabın son bölümlerinin konusu olacak.

Onuncu Bölüm

İKONOGRAFİNİN ÖTESİ Mİ?

Metinleri, resimleri, kentleri, yüzleri, hareketleri, manzaraları vs okuyorum.
Roland Barthes

Farklı türde imgeleri –kutsal olanın, iktidarın, toplumun, olayların tasvirleri gibi– sırayla inceledikten sonra, artık sıra ikonografi bölümünde ortaya koymuş olduğumuz yöntem sorunlarına dönmeye geldi. Erwin Panofsky "Herkül Yol Ayrımında" temasının ikonografisi üzerine ünlü makalesini yayınladığında, kariyerinin alacağı yol hakkında bir karar vermek durumunda kalmıştı. Yakınlarda yapılan bir sempozyumda, onun bu başlığı, "İkonografi Yol Ayrımında" tartışmasına uyarlandı, burada tartışılan sorun imgeler üzerinde çalışan tarihçilerin, Panofsky'nin yolunu izlemeyi sürdürüp sürdürmeyecekleriydi.[1]

Panofsky'nin yöntemine yönelik eleştirilerden bazılarına İkinci Bölüm'de değinmiştik. Burada ve On Birinci Bölüm'de üzerinde duracağımız soru, ikonografi ve ikonolojinin bir alternatifi olup olmadığı. Görünürde üç olasılık var: psikanalizden yola çıkan bir yaklaşım, yapısalcılıktan veya göstergebilimden yola çıkan bir yaklaşım ve sanatın toplumsal tarihinden yola çıkan bir yaklaşım (daha doğrusu çoğul olarak yaklaşımlar). Bu yaklaşımların her biri, daha önceki bölümlerde birkaç kez karşımıza çıktı ve hepsinin edebiyat eleştirisi tarihinde de karşılıkları bulunuyor. Yeni inceleme süreçlerinden çok, yeni ilgi alanlarını ve yeni bakış açılarını içermeleri nedeniyle, ben bunları "yöntem" olmaktan ziyade "yaklaşım" olarak değerlendiriyorum.

Psikanaliz

İmgelere psikanalitik yaklaşım, Panofsky'nin öncelik verdiği bilinçli anlamlar değil, Freud'un *Düşlerin Yorumu* (1899) adlı eserinde tanımlamış olduğu türden bilinçaltı sembolleri ve bilinçaltı çağrışımları üzerinde odaklanır. Bu yaklaşım gerçekten de çok caziptir. Bilinçaltının imgelerin veya metinlerin yaratılışında rol oynadığını inkâr etmek güçtür. Freud tek

tek tasvirler için çoğu kez bir yorum sunmamış olmakla birlikte –Leonardo da Vinci üzerine yazdığı tartışma yaratan ünlü makale dışında– ufak ayrıntılara duyduğu, özellikle de *Günlük Yaşamın Pisikopatolojisi* adlı kitabında ortaya çıkan ilgi, Carlo Ginzburg'un belirttiği üzere Giovanni Morelli'ninkini (Birinci Bölüm) akla getirir.[2] Freud'un rüyalar üzerine yaptığı bazı yorumlar, tabloların yorumlanması için de ipuçları sunar. Örneğin, Freud'un "düşlem" analizi sırasında geliştirmiş olduğu "yer değiştirme" ve "yoğunlaştırma" kavramları görsel anlatılar için de geçerlidir.[3] Bazı tasvirlerde fallik semboller savı açık bir önem taşımaktadır. Örneğin, Eddy de Jongh 16. ve 17. yüzyıl Flaman ve Felemenk gündelik yaşam sahnelerinde, kuşların, havuçların ve yabani havuçların böylesine sık görülmesinin, bütünüyle bu şekilde yorumlanması gerektiğini öne sürmüştür.[4]

Özellikle Yedinci Bölüm'de ele aldığımız örnekler karşısında, bir psikanalist harem gibi bazı klişeleşmiş tasvirlerin cinsel fantezilerin görselleştirilmesi iken, örneğin yamyam ya da cadı tasvirlerinin ise bireyin bastırdığı arzuların "öteki"ne yansıtılması olduğunu pekâlâ söyleyebilir. İmgelere bu şekilde yaklaşmak için ateşli bir Freud takipçisi olmak ta pek gerekli değildir. Görmüş olduğumuz gibi (İkinci Bölüm), tavırlar ve değerler kimi zaman peyzaja (arazinin kendisine ya da resme dökülmüş imgesine), kimi zaman da meşhur Rorscach testinin lekelerine yansımış olabilir. Dinsel tasvirler, bilinçaltı fantezileri ve bilinçaltı ikna konusunda da sorulara neden olmuştur. Maddi kültürü ele alan bölümde değinilen reklamcılık tartışmasında, "yüceltme" yaklaşımına, başka bir deyişle izleyicinin az çok bilinçdışı olan seks ve güç hayalleri ile ürünler arasında çağrışım yaratma çabasına dikkat çekilmişti.

Yine de psikanalizin bilimsel durumunu ve Carl Gustav Jung'dan Jacques Lacan'a kadar farklı analiz ekolleri arasındaki anlaşmazlıkları bir kenara bırakacak olsak bile, tasvirlere bu şekilde yaklaşmak isteyen tarihçilerin önünde hâlâ ciddi engeller bulunuyor. İnsan bir nesnenin fallik sembol olup olmadığına hangi ölçütlere göre karar verecek? Yeri geldiğinde erkeklik uzvu başka bir şeyin simgesi olarak kullanılmış olamaz mı? 19. yüzyılın İsviçreli dilbilimcisi Johann Jakob Bachofen buna, en azından klasik dönem sanatı söz konusu olduğunda, kutsal olanın sembolü olarak yaklaşmıştı.

Bu tip tarihsel psikanalizin önünde özellikle iki engel bulunuyor; bu sorunlar sadece tasvirlerle sınırlı kalmayıp "psiko-tarih" olarak tanınan alanda çalışmanın genel zorluklarına da örnek oluşturuyor. Öncelikle, psikanalistler canlı insanlar ile çalışıyorlar, oysa tarihçiler çoktan ölmüş olan sanatçıları kanepeye yatırıp onların serbest çağrışımlarını dinleme olanağına sahip değiller. İspanyol yönetmen Luis Buñuel'in yaptığı gibi, biz de Bernini'nin *Azize Theresa*'sını (Üçüncü Bölüm) cinsel bağlamda dinsel bir kendinden geçiş olarak görebiliriz, ancak elimizdeki tek kanıt mermerin içinde saklı. Jongh'un Hollanda sanatında cinsel sembolizma üzerine yazdığı ünlü makalenin kaynakları ağırlıklı olarak özdeyişler ve şiirler, başka bir deyişle bilinçli olarak dile getirilmiş tavırlar olmuştu. Çıkardığı sonuçlar ne kadar farklı olursa olsun, Jongh kullandığı yöntemler açısından Panofsky'nin yolundan ayrılmamıştı.

İkinci olarak, tarihçilerin öncelikli ilgisi kültürler ve toplumlar, bireysel arzulardan ziyade kolektif arzular üzerindedir; oysa Freud'dan itibaren psikanalistler ve diğer psikologlar bu alanda pek başarılı olamamış, en azından daha spekülatif davranmışlardır. Mesela Freud, Leonardo üzerine yazdığı makaleyi 15. yüzyıl kültürünün doğasını göz önünde bulundurmaksızın, sanatçının yaptığı gülümseyen kadın tabloları ile "anne saplantısı" arasındaki bağlantıya hasretmiştir. Yine örneğin, Leonardo'nun kişiliği konusundaki çıkarımlarını, sanatçının Bakire Meryem'in, kızıyla aşağı yukarı aynı yaşta olan annesi Azize Anna tasvirine dayandırmış, bunu yaparken de bunun o dönemin kültürel bir kalıbı olduğunu anlayamamıştır. Antropolog Hortense Powdermaker, 1950'de Holywood'u bir "hayal fabrikası" olarak tanımlamıştı, ancak bu hayallerin üretilme ve algılanma süreçleri hâlâ çözümlenmeyi bekler durumda. İmgelerin kitlesel arzuların ve korkuların ifadesi olarak tarihi hakkında pek az şey yazılmış bulunuyor, oysa görmüş olduğumuz üzere (Üçüncü Bölüm) cennet ve cehennemin değişen tasvirlerini bu açıdan incelemek aydınlatıcı olabilir.[5]

Buradan, imgeleri kullanan tarihçiler söz konusu olduğu sürece, psikanalitik yaklaşımın hem gerekli hem de imkânsız olduğu sonucuna varılabilir. Bu yaklaşım gerekli çünkü insanlar bilinçaltı fantezilerini gerçekten de tasvirlere yansıtıyorlar; ancak bu yaklaşımı normal bilimsel ölçüt-

lere göre geçmişe uygulamak imkânsız, çünkü en gerekli kanıt yitirilmiş durumda. İmgeleri bu bakış açısıyla yorumlamak, kaçınılmaz bir şekilde tahmin yürütmek olacaktır. İkonolojik çözümleme yolundaki bütün çabalarda –ikonografik çözümlemenin de büyük bölümünde– küçümsenemez bir tahmin unsuru vardır elbette, ancak imgelerin bilinçdışı anlamları mercek altına alındığında, bu tahmin unsuru daha da ciddi boyutlara varır. Yapılacak en iyi şey belki de durmayıp tahmin yürütmeyi sürdürmektir, yaptığımızın da bundan ibaret olduğunu unutmamak gerek.

Yapısalcı ve Post-Yapısalcı Yaklaşımlar

Sözcüğün nispeten dar anlamıyla "yöntem" olarak adlandırılmayı en çok hak eden yaklaşım yapısalcılık, ya da diğer adıyla "semiyoloji" veya "semiyotik"tir. Bu iki terim, 20. yüzyılın başında bazı dilbilimcilerin, hayallerindeki genel "gösterge bilimi"ni tanımlamak için buldukları terimlerdi. Yapısalcılık akımı, her ikisi de imgelerle çok ilgilenen antropolog Claude Lévi-Strauss ve eleştirmen Roland Barthes sayesinde, 1950'lerde ve 1960'larda daha geniş bir tanınırlığa erişti. Örneğin Lévi-Strauss, Kanada'nın Tsimşian kabilesi gibi Amerika yerlilerinin sanatı üzerine yazmış, özellikle de, mesela resmin bir tarafındaki hayvan imgesinin, öte taraftakinin aynadaki aksi olduğu "çift taraflılık" olgusu üzerinde durmuştu.

Barthes'a gelince, *Mitolojiler* (1957) kitabında toplanan makaleleri içlerinde eski Roma ile ilgili filmler, sabun tozlarının reklamları, sarsıcı olaylar ve çağdaş dergilerden *Paris-Match* dergisinin bir sayısının (25 Haziran - 2 Temmuz 1955) kapağında yer alan, devrim bayrağını saygıyla selamlayan siyahî bir askerin "görsel efsane"si olarak adlandırdığı da dahil olmak üzere resimler bulunan geniş bir imge yelpazesini yorumluyordu. "Berberdeydim," diye anlatıyor Barthes, "bana *Paris-Match*'in bir sayısını verdiler" (o dönemde kendine saygısı olan bir Fransız aydını, muhtemelen bu popüler dergiyi satın alırken görülmeyi göze alamazdı). "Kapakta üzerinde Fransız üniforması olan genç bir zenci, gözlerini kaldırıp muhtemelen bayrağın bir kıvrımına dikmiş, onu saygıyla selamlıyordu". Barthes kopyasını almadığı bu imgeyi şu şekilde okumuştu: "Fransa büyük bir İmparatorluktur, renk ayrımı olmaksızın bütün evlatları onun bayrağı altında sadakatle hizmet eder".[6]

Bu bölümün bakış açısından, yapısalcıların iddiaları ya da tezlerinden özellikle ikisi önem taşımaktadır. Öncelikle, bir metin veya imge, onların en sevdiği terimle bir "göstergeler sistemi" olarak algılanabilir; bu durum Amerikalı sanat tarihçisi Meyer Schapiro'nun "taklit dışı unsurlar" olarak adlandırdığı olguyu vurgular.[7] Böyle bir kaygı, dikkatin hem ikonografların deşifre ettiklerini ya da yorumladıklarını iddia ettikleri unsurların, hem de söz konusu eserin temsil ediyor gibi göründüğü dış gerçeklik ile olan ilişkisinin ve toplumsal bağlamının dışına kaymasına neden olur. Olumlu tarafına bakacak olursak, bir imgeyi ya da metni bu şekilde ele almak, eserin iç yapısına, özellikle de parçaları arasındaki ikili karşıtlıklara veya unsurların birbirine yansıma ya da ters yansıma yaptığı değişik şekiller üzerine daha fazla odaklanmak anlamına gelir.

İkinci olarak, göstergeler sistemi daha geniş bir bütüne bağlı bir altsistem olarak algılanır. Dilbilimcilerin "langue" (lisan) adını verdikleri bu bütün, konuşanın arasından seçim yaptığı sözcükler ("parole") repertuvarıdır. Bu şekilde, Rus halkbilimci Vladimir Prop (1895-1970) Rus halk öykülerinin, "Kahraman sihirli bir aracın kullanımını eline geçirir" gibi 31 temel unsurun permutasyonundan ve bileşiminden oluştuğu sonucuna varmıştır. Prop'a göre, prensesin kahramana yüzük ya da kralın at vermesi yapısal olarak aynı işlevi görmektedir.

Resimlere "figüratif metinler" ya da "göstergeler sistemi" olarak yaklaşmak ne gibi sonuçlar getirir? Birçok başka şeyin yanı sıra, yapısalcı yaklaşım karşıtlıklara ya da ters akislere karşı duyarlılığı teşvik eder. Örneğin, "öteki"ne dair tasvirler çoğu kez gözlemcinin ya da ressamın kendine biçtiği imajın tam tersi olarak okunabilir. Yapısalcılık gözlüğüyle bakıldığında, Cranach'ın İsa ile Papa arasında çizdiği "antitez" gibi imge çiftlerinde ya da Hogarth'ın daha önce değindiğimiz *Calais Kapısı* (s.134) veya Pieter Brueghel'in *Karnaval ve Büyük Perhiz* tablosu gibi tek tasvirler içinde bulunan ikili karşıtlıklar yeni bir önem kazanır.

Duvar halısı, gravür ya da film olsun, görsel anlatıları yapısalcılık bağlamında çözümlemek özellikle aydınlatıcı olacaktır. Bertollucci'nin *Novecento*'suna dönecek olursak (Dokuzuncu Bölüm; resim 81), biri toprak sahibi diğeri tarım işçisi olan iki aileyi yansıtma biçimi, benzerlikler ve kar-

şıtlıkların karmaşık bir bileşimidir. Filmin kahramanları Alfredo ve Olmo aynı gün doğmuş, birlikte büyümüş ve birbirlerine son derece bağlanmış olmalarına rağmen, aralarında çatışma çıkacağı kesindir. Aralarındaki ilişki bazı açılardan büyükbabaları büyük Alfredo ve Leone'nin arasındakinin bir tekrarı olmasına rağmen, bazı açılardan tam aksini yansıtır.

Yapısalcı yaklaşım, iki unsurun sık sık yan yana getirilmesi suretiyle izleyicinin kafasında oluşturulan bir gösterge ile diğeri –mesela bir araba ile güzel bir kız– arasındaki çağrışımları da dikkate alır. Sistem üzerindeki yapısalcı vurguya gelince, daha önce görmüş olduğumuz gibi (Beşinci Bölüm), reklamlar, her yeni örneğin nasıl daha öncekilere gönderme yaparak ortak hazineye bir şeyler eklediğini göstermek üzere analize tabi tutulmuştur. Diğer imge toplulukları için de aynı şey söylenebilir. Örneğin 17. yüzyılda XIV. Louis'yi yüceltmek üzere üretilen tablolar, heykeller, gravürler, madalyonlar ve diğer imgeler, kendine gönderme yapan bir sistem oluşturuyordu. Kralın heykelinin dikilmesi şerefine bir madalyon basılıyor, bu madalyonun resmi bir gravür kitabında yayınlanıyor ve bu böylece sürüp gidiyordu.[8]

Tek bir somut örnek olarak, Umberto Eco'nun daha önce Beşinci Bölüm'de üzerinde durmuş olduğumuz Camay reklamı (resim 46) üzerine yaptığı yapısalcı analizi ele alabiliriz. Eco kadını güzel ("mevcut kodlara göre"), kuzeyli ("bir statü sembolü", zira bu bir İtalyan reklamı), zengin ve kültürlü (çünkü Sothebys'e gidiyor) olarak tarif ediyor; "eğer İngiliz değilse, yüksek tabakadan bir turist olmalı". Adam ise erkeksi ve kendine güveni tam ama "İngiliz'e benzemiyor". O yurtdışından gelmiş, zengin, kültürlü ve zevk sahibi biri. Adam kadını baş döndürücü buluyor ve reklam spotu bu baş döndürücülüğün reklamı yapılan sabun markasından kaynaklandığını öne sürüyor.[9]

Lévi-Strauss'un çizdiği yolu izlememekle birlikte, Michel Foucault da bir tür yapısalcıydı. Foucault düşünce sistemleriyle olduğu kadar "tasvir" sistemleri ile de ilgileniyordu. Foucault için "tasvir" sözcüğü, bir nesnenin belli bir kalıplar dizisine göre yapılmış sözel ya da resimli imgesi anlamına geliyordu, ki bu kalıp dizileri, onu, nesnenin ne kadar özüne sadık kalınarak betimlendiği veya resmedildiğinden daha çok ilgilendiriyordu.



81 Bernardo Bertollucci'nin *1900* (*Novecento*) filminin afişi (1976).

Foucault, Velazquez'in *Las Meninas* (Nedimeler) tablosu üzerine yaptığı meşhur analizde de bu çizgiyi korumuş, göstergeler ile simgeledikleri nesneler arasındaki geleneksel bağlantıların kopmuş olduğu bir dönemde, resmi "klasik tasvirin... tasviri" olarak tanımlamıştı. Foucault'nun çalışmalarının başlangıç aşamalarında olduğu altmışlarda ve yetmişlerde, sanat tarihçileri, edebiyat eleştirmenleri, düşünürler, sosyologlar, antropologlar ve tarihçiler tasvir fikrini ele almaya başlamışlardı. Terimin kazandığı başarı, disiplinler arası bir dergi olan *Representations*'ın (yayın hayatına 1983 yılında atılmıştı) başarısını da etkilemişti kuşkusuz; bunun tam tersi de doğruydu.[10]

Burada yapısalcı yaklaşımın bir yönünü daha belirtmemiz gerek. Bir repertuvar içinden seçme eylemine yönelen dikkat, sadece görsel formüllerin ve temaların öneminin (Sekizinci Bölüm) altını çizmekle kalmaz, aynı zamanda dikkatin seçilmemiş olan, dışarıda bırakılmış olan üzerinde odaklanmasını da sağlar –bu konu Foucault'nun özellikle en sevdiklerinden biriydi. Bu çalışma boyunca, yer yer sözlü söylemdeki suskunluklara denk düşen bu kör noktaların önemi üzerinde durma fırsatı bulduk; örneğin Ortaçağ tasvirlerinde çocukların bulunmaması (Altıncı Bölüm), McCahon'ın manzara resimlerinde Yeni Zelanda yerlilerinin görülmemesi

(İkinci Bölüm) ve Louis Philippe'in portresinde geleneksel kraliyet sembolleri olan taç ve asanın yer almayışı (Birinci Bölüm) birkaç örnek. Bu kör noktaları, tasviri yapanın izleyicinin doldurması için bilerek bıraktığı "boşluklar"dan ayırt etmek gerekir; Barthes'in analizini yaptığı *Paris-Match* kapak fotoğrafında, izleyicinin, saygıyla selamlamadan çıkardığı görünmeyen devrim bayrağı örneğinde olduğu gibi. İmgeleri yorumlayanlar birden fazla yokluk türüne duyarlı olmak durumundadır.[11]

Yapısalcı yaklaşımın en saygın uygulamacılarından bazılarının da kabul ettiği gibi, sorunlar da yok değildir. İmgelerin "lisanı" ya da tabloların "metin olması" düşüncesi, yoksa yalnızca çarpıcı bir metafordan mı ibarettir? Sanat ve dil arasında benzerlikler kadar "benzemezlikler" de yok mudur? İmgelerin tek bir tane mi yoksa, mesela İngilizce, Arapça ya da Çince karşılığı, birçok farklı dili ya da "kodu" mu vardır? Kod bilinçli midir, bilinçdışı mıdır? Bilinçdışı ise, bu Freud'cu anlamıyla bastırılmış olanı mı, yoksa günlük dildeki anlamıyla zaten öyle olduğu varsayılanı mı ifade eder? Bazı eleştirmenlere göre yapısalcılık yaklaşımı, belirsizliklere ve insan faktörüne hiç yer bırakmayan son derece indirgemeci bir tutum sergilemektedir. Bu eleştirilerin en çok tanınan ve en şiddetlilerinden birinde, Amerikalı antropolog Clifford Geetz şu sonuca varmaktadır: "Göstergebilimin sanat araştırmalarında etkin fayda sağlayabilmesi için, göstergelerin bir iletişim yöntemi, deşifre edilecek birer kod olarak düşünülmekten çıkarılıp, düşünce modelleri, yorumlanması gereken ifadeler olarak algılanması gerekir."[12]

Benim bu tartışmalı konu hakkında şahsi fikrim, imgelerin sanki ikonografiye bir alternatifmiş gibi yapısal çözümlemeden geçirilmesi uygulamasının, gerçekten de yukarıda özetlenen eleştirilere açık olduğu yolunda; ancak yapısalcıların, yapısal paralelliklere ve karşıtlıklara getirdikleri vurgu ile ortak yorum hazinesine önemli bir katkıda bulunmuş olduklarını düşünüyorum. İşte bu nokta, bizi bu yaklaşımın yenilik iddiasına getiriyor. Edebi anlatılar söz konusu olduğunda, yapısalcılık yaklaşımının imgeler konusunda olduğundan daha yenilikçi –ve sarsıcı– olduğu kuşkusuz. Alman eleştirmen Gottfried Ephraim Lessing'in *Laokoön* (1766) adlı eserinde açıkladığı gibi, edebiyat bir dönem sanatıdır, ancak yapısalcılar bu noktayı bilinçli olarak görmezden gelerek, tıpkı Lévi-Strauss'un Oidipus

mitini tekrar tekrar yinelenen tek bir noktaya indirgeyen analizinde olduğu gibi, okumalarını işin tabiatına aykırı bir şekilde yapmaktadırlar.

Öte yandan, bir mekân sanatı olan tablolar söz konusu olduğunda, sanatçıların ve eleştirmenlerin "kompozisyon" olarak adlandırdığı iç ilişkilere eskiden beri ilgi duyulmaktadır, bu yönde yapılacak bir okuma işin tabiatına aykırı olmadığı gibi buna uygundur. Kelime kelime okuduğumuz veya dinlediğimiz edebi eserlerde yapının yüzeyin altında yattığını düşünürsek, imgeler söz konusu olduğunda yapı yüzeydedir, en azından biraz uzaktan bakıldığında böyledir. İç ilişkilere duyulan ilgi gerçekten de 1900 yılı civarlarında moda olan "biçimci" ve "biçimselci" analiz bağlamındaydı, ki Panofsky'nin anlamı vurgulayarak tepki verdiği yaklaşım da buydu (makalelerini topladığı bir çalışmaya "Görsel Sanatlarda Anlam" adını vermişti). Tıpkı biçimselciler gibi yapısalcılar da tasvirde yer alan belli unsurları deşifre etmekten çok, aralarındaki ilişki ile ilgilenmeleri bağlamında Panofsky'den ayrılırlar. Onlar, eleştirmen Hayden White'ın "biçimin içeriği" olarak tanımlandırdığı olguyu vurgularlar.

Her halükârda, imgelerin belli unsurlarını gerçekten de çözümledikleri göz önüne alınırsa, Lévi-Strauss, Barthes ve Eco'nun ikonografiden ayrılmaktan ziyade bu yönde çalışmalar yaptığı söylenebilir. Bernardette Bucher'in Yeni Dünya konulu bir dizi gravür üzerinde yaptığı yapısal analiz, Lévi-Strauss'tan da Panofsky'den de aynı ölçüde esinlenmişti. Lévi-Strauss bizzat Panofsky'i "büyük bir yapısalcı" olarak nitelemişti. Aynı şekilde, Panofsky'nin Camay reklamı hakkında neler söyleyeceğini düşünün. Onun ikonografisi ve ikonolojisi Eco'nun göstergebiliminden ne kadar farklı olurdu? Barthes'ın *Mitolojiler* kitabında yer alan, güreşi bir cefa ve adalet gösterisi olarak ele alan ünlü makalede çok güzel örneklediği kültürü okuma konusundaki görüşleri, Cliffors Geetz'in aynı derecede ünlü Bali horoz dövüşleri yorumunda da görülüyor. Her iki yorumcu da spor etkinliklerine birer metin gibi yaklaşarak onları drama ile karşılaştırıyor, ancak birinin yapısalcı diğerinin ise tefsire yönelik bir yaklaşım sergilediği varsayılıyor.[13]

Görmüş olduğumuz gibi, yapısalcılar tek tek imgelere ilgi göstermemek (bunları basit şablonlara indirgemişlerdi) ve değişime ilgisiz kalmak ile eleştirilmişlerdi. Onların yaklaşımına tepki olarak "post-yapısal-

cılık" olarak bilinen akım oluştu. İkonograflar nasıl anlamın bilinçli üretimini vurgular ve yapısalcılar da tıpkı Freudcular gibi bilinçdışı anlamların altını çizerlerse, post-yapısalcılar meçhullük, "çokanlamlılık" ya da Jacques Derrida'nın deyişiyle "sonsuz anlam oyunları" üzerine odaklanırlar. Post-yapısalcılar anlamların tutarsızlığı ya da çokluğu ile tasvirleri yapanların, mesela tanımlar ve diğer "ikonotekst"ler (İkinci Bölüm) aracılığıyla bu çokluğu kontrol altına alma girişimleri ile ilgilidir.[14]

Tıpkı despotizm ve anarşi gibi, yapısalcılık ve post-yapısalcılık yaklaşımlarının da birbirine zıt, güçlü ve zayıf yönleri olduğu söylenebilir. Yapısalcılık yaklaşımının zayıf yönünü imgelerin "tek bir" anlamı olduğunu, hiçbir belirsizlik bulunmadığını, bulmacanın tek bir çözümü olduğunu, kırılacak tek bir kalıp bulunduğunu varsayma eğilimi oluşturur. Post-yapısalcılık yaklaşımının zayıf yönü ise bunun tam tersi, yani bir imgeye atfedilen herhangi bir anlamın en az bir diğeri kadar geçerli olduğu varsayımıdır.

Post-yapısalcı yaklaşımın belirsizlik üzerindeki vurgusu hakkında sorulacak bir diğer soru ise bu vurgunun gerçekten yeni olup olmadığı ya da daha doğrusu, daha önceki akımlardan ne ölçüde ve ne yönde ayrıldığıdır. "Klasik" ikonografik yaklaşımın uygulayıcılarının en azından bir bölümü "çokanlamlılık" ya da "çokseslilik" sorununun uzun zamandır farkındadır.[15] Çokanlamlılığı kabul etmenin, imgelerin yapısalcı bir yaklaşım ile çözülmesi düşüncesini -en azından bu yaklaşımın daha büyük iddialarını- zayıflatacağı gerçeğine rağmen, aslında Roland Barthes da bu sorunun farkındaydı. Yine, propaganda üzerine yapılan çalışmalarda, uzun zamandır, okuyucuları tasviri doğru "okumaya" yönlendiren bir araç olarak metinlerin kullanılması –örneğin Roma sikkeleri ya da Rönesans madalyonları– üzerinde durulmaktadır.

Günümüzde yeni olan, aslında, belirsizlik üzerindeki vurgu ve tasvirleri yaratanların ne kadar uğraşırlarsa uğraşsınlar, ne yazılarla ne de başka yollarla anlamı tespit edemeyecekleri ya da kontrol altına alamayacakları iddiası. Bu vurgu genelde post-modern akıma, özelde ise imgelerin "alımı"nın çözümlenmesine uygun düşüyor; önümüzdeki bölümde bu yaklaşım üzerinde duracağız.

On Birinci Bölüm

İMGELERİN KÜLTÜREL TARİHİ

Televizyonun yaydığı görüntülerin analizi... kültür tüketicisinin bu imgelerden ne oluşturduğunun incelenmesiyle desteklenmelidir.

Michel De Certeau

Şu ana kadar imgelerin taşıdıkları anlam üzerine süregelen tartışma çok önemli bir soruya pek yanıt vermiş değil: Kimin için taşıdıkları anlam? Görmüş olduğumuz üzere, Erwin Panofsky sanatın toplumsal tarihine pek zaman ayırmamıştı, onun döneminde bu konu üzerinde Frederick Antal ve Arnold Hauser gibi Marksistler araştırma yapıyor ve atölyeden sanat piyasasına uzanan yolda üretim ve tüketim koşulları üzerinde odaklanıyorlardı. Yine de, hem klasik ikonograflara hem de post-yapısalcılara karşı, imgelerin anlamının içinde bulundukları "toplumsal bağlama" dayandığı pekâlâ savunulabilir. Bu terimi geniş anlamıyla, tasvirin sipariş edildiği özel durumun ve maddi bağlamın, başka bir deyişle görülmesi planlanan fiziksel mekânın yanı sıra, genel kültürel ve siyasal "fon"u da içine alacak şekilde kullanıyorum. İmgelere yönelik az çok yeni yaklaşımları ele alan bu çalışmada, toplumsal ya da kültürel tarihin de yeri var.

Sanatın Toplumsal Tarihleri

"Sanatın toplumsal tarihi" deyişi aslında çeşitli rakip ya da birbirini tamamlayan yaklaşımların üzerine gerilen bir şemsiyeye benziyor. Örneğin Arnold Hauser gibi bazı araştırmacılar, sanatı bütün toplumun bir yansıması olarak görürken, Francis Haskell gibi bazıları ise ilgilerini sanatın küçük dünyasına, özellikle de sanatçılar ile koruyucuları arasındaki ilişkiye yöneltiyordu. Feminist kuram ile alımlama kuramından esinlenen daha yakın tarihli iki yaklaşım da bu şemsiyenin altına konabilir.

"Feminist yaklaşım" derken, sanatın toplumsal tarihinin sosyal sınıf değil toplumsal cinsiyet bağlamında çözümlenmesini ifade etmek istiyorum; bu durumda odak noktası sanatçının, koruyucusunun, eserin içinde yer alan karakterlerin ya da tasviri görmesi beklenen veya gören iz-

leyicilerin cinsiyetleri olabilir. Giderek genişleyen bu alanın öncüleri arasında Linda Nochlin ve Griselda Pollock'u sayabiliriz. "Hayali olan" ya da fantezi üzerinde çalışan diğer toplumsal tarihçiler gibi, onlar da "Kimin hayalinde olan?" ya da "Kimin fantezisi?" sorularını yöneltiyorlar. Bu soruları yanıtlarken de kendilerini, "fallus-merkezli kültür" ile bağdaştırdıkları saldırgan veya "buyurgan" erkek bakışını ortaya serip içyüzünü çıkarmaya vermiş durumdalar.

İmgeleri çözümlerken bir zamanlar sınıf konusunu görmezden gelmenin güç olduğu gibi, feministler de toplumsal cinsiyet konusunu yok saymayı düşünülemez hale getirmiş olmaları bağlamında, ortak yorum hazinesine tıpkı yapısalcılar gibi katkıda bulunmuşlardır. İmgelere toplumsal cinsiyet bağlamındaki yaklaşım ya da yaklaşımlar dizisini daha önce, örneğin kitap okuyan kadınları, kadınların yaptığı işleri, cadıları ve haremleri konu alan tasvirler ile görmüştük (Altıncı ve Yedinci Bölümler).[1]

Son zamanlarda sanatın toplumsal tarihine yönelik olarak, edebiyat araştırmalarında "alımlama kuramı" ve "okur-tepkisi" olarak bilinen akımlara paralel gelişen diğer bir yaklaşım ise, tasvirlere gösterilen tepkilerin ya da sanat eserlerinin algılanışının tarihi üzerinde odaklanmaktadır. Örneğin David Freedberg'in *İmgelerin Gücü* (1989) adlı kitabının ana teması tepkidir. Bu tarz toplumsal tarih çalışmalarında, bir bakıma Marx tepetaklak edilmektedir. İmgelerin toplum üzerindeki etkileri konusunda yapılan çalışmalar, neredeyse toplumun imge üzerindeki etkisini çözümleyen incelemelerin yerini almış durumdadır. İzleyici ve imge arasındaki fiziksel ilişkinin tarihi de, özellikle Michael Fried tarafından, *Absorbtion and Theatricality* (1981) adlı eserde incelenmiş bulunmaktadır.

Bu grupta ya da ekolde yer alan bazı tarihçiler ve eleştirmenler, sanatçının izleyiciyi nasıl gördüğüyle, yani edebiyat eleştirmenlerinin "farz edilen okur" olarak adlandırdıkları olgunun görsel paraleli ile ilgileniyorlar. Bu araştırmacılar, imgenin izleyicileri, kendilerini örneğin galip olan veya kurban ile özdeşleştirmeye iterek ya da 19. yüzyıl tarih tablolarından bazıları için söylendiği gibi, betimlenen olayın görgü tanığı konumuna getirerek, onları belli bir yoruma doğru yönlendirme veya zorlama biçimlerini, Barthes'in deyişiyle "imgenin söylemi"ni inceliyorlar.[2]

Bazıları ise, Freedberg'in kendisinin de yaptığı gibi, metinleri incelemek suretiyle imgelere verilmesi beklenen tepkilerden ziyade, gerçek tepkileri araştırıyorlar: örneğin ibadete yönelik rehber kitaplar, gezginlerin günlükleri ya da filmleri veya siyasi karikatürleri gören hacıların ya da grupların davranışlarının tanımları. Benim görüşüme göre, önümüzdeki birkaç yıl içinde en çok rağbet görme umudu vaat eden yaklaşım bu. Bu yaklaşım "imgelerin kültürel tarihi" ve hatta "imgelerin tarihsel antropolojisi" olarak bile tanımlanabilir, çünkü belli bir kültür dahilinde imgelerin algılanışını ve yorumlanışını yönlendiren bilinçli ya da bilinçdışı kuralları veya kalıpları yeniden kurgulamaya çabalıyor. Burada en önemli nokta, İngiliz sanat tarihçisi Michael Baxandall'ın deyişiyle "dönemin gözü"nü yeniden kurgulamak. Baxandall, 15. yüzyıl İtalyan tabloları ve 16. yüzyıl Alman heykelleri konusunda yaptığı çalışmalarda, fıçıların tartılması, dans ve kaligrafi gibi dönemin kültürel etkinliklerinin, tasvirlerin algılanışı üzerindeki etkisini araştırmıştır.[3]

Baxandall'ın incelediği uygulamalar, tasvirlerin biçimlerinin nasıl algılandığını şekillendiren uygulamalardı. İzleyicilerin imgelerin içeriğini ve verdikleri mesajları nasıl gördükleri konusunda daha etkili olmuş başka kültürel âdetler de vardı. Bu kitabın en önemli konusuna daha yakın bir örneği, bilinçli görgü tanıklığı yolundaki kültürel âdeti ele alalım. Canterbury Kilisesi özel heyetinin üyelerinden John Bargrave (1610-1680) bir ilim adamı, bir gezgin ve bir koleksiyoncu idi. 1655'te Innsbruck'ta İsveç Kraliçesi Kristina'nın Katolik Kilisesi'ne kabulüne şahit olmuş, bu anı daha sonra gravür haline dönüştürdüğü bir çizim ile kaydetmişti. 1660'ta Roma'da Papa VII. Alexander ve kardinalleri konulu bir dizi gravür satın almış ve bunları, üzerlerine çoğunlukla "bu resim ona çok benziyor", "kişilere olağanüstü benziyor" gibi notlar düşerek bir kitaba yapıştırmıştı. 1647'deki Napoli ayaklanmasına dair bir gönderme onu, "Napoli ile ilgili bu son pasajın yazarı olan ben bizzat şahit olmuştum" cümlesini yazmaya itmişti. Bargrave'in kendi döneminin olaylarına duyduğu ilgi ile gravür koleksiyonculuğu merakı birbirine yakından bağlıydı. O, bu tasvirleri yakın geçmiş ile ilgili kanıtlar olarak ciddiye alıyordu.[4]

Tasvirlere verilen olumsuz tepkiler de en az olumlu tepkiler kadar değerli kanıtlar sunar. Daha önce görmüş olduğumuz gibi, hükümet Ayzenştayn'ın *Korkunç Ivan* filminin ikinci bölümünün Stalin'in ölümüne dek halka gösterilmesine izin vermemişti. Goya'nın 3 Mayıs 1808 idamlarını konu alan ünlü tablosu, siyasi sebeplerden dolayı yıllarca Prado'nun mahzenlerinde saklanmıştı. Örneğin Delacroix'nın *Liberty Leading People* (Dördüncü Bölüm) adlı tablosu da aynı şekilde, siyasi harareti ölçen bir çeşit termometre olmuştu. Tablo 1831'de devlet tarafından satın alınmış, 1833'te mahzene kaldırılmış, 1849'da kısa bir süre için dışarı çıkarıldıktan sonra, Louis Napoleon'un iktidarı ele geçirmesinin ardından bir kez daha yasaklanmıştı. Tablonun, dönemin izleyicilerinden bazılarının zihninde, 1792'de Kral XVI. Louis'nin idamının ardından kurulmuş olan cumhuriyeti canlandırması sorun yaratmış, bu yüzden de tablo kraliyet rejimleri için bir utanç kaynağı haline gelmişti. Daumier'in Kral Louis Philippe'nin karikatürünü yaptığı için 1832'de yargılanması ve altı ay hapis hükmü giymesi de, tıpkı Flaubert'in *Madame Bovary* (1857) yüzünden yargılanması gibi, dönemin ahlaki ve siyasi tutumlarına ışık tutuyor.[5]

Bazı filmlerin ilk olarak nasıl karşılandığını ortaya koyan çağdaş tepkilere benzer örnekleri de sinema tarihi sunuyor. ABD'nin bazı eyaletlerinde *Birth of a Nation* filminin yasaklanmış olması, Griffith'in görüntülerinin zamanında nasıl algılandığını anlama yolunda gelecek kuşaklara yardımcı oluyor. Renkli Halkın İlerlemesi Ulusal Derneği'nin, *Rüzgâr Gibi Geçti*'nin içinde yer alan, kendi deyişleri ile "ırkçı" sahneleri protesto etmeleri de öyle.[6]

Bu metinler kimi zaman da belli bir tasvirin "yanlış anlaşıldığını" ortaya koyarlar. Tıpkı metinler gibi imgelerin algılanışının tarihi de, genel yanlış anlama olgusunu irdelemektedir; bunu yaparken de aynı nesne ve hatta aynı olay üzerindeki farklı yorumların hatadan ziyade normal olduğunu ve bir yorumu "doğru", diğerini ise "yanlış" olarak tanımlamak için geçerli nedenler bulmanın güç olduğunu gösterir. Durum ne olursa olsun, yanlış anlama kavramı yine de niyetler ile etkiler arasındaki, (devletler, misyonerler, sanatçılar ve diğerleri tarafından) verilen mesaj ile farklı izleyici, okuyucu ya da dinleyici grupları tarafından algılandığı şekil arasın-

daki, kimi zaman pek çarpıcı olan farklılıkları tanımlamanın bir yolu olarak fayda sağlayabilir. Bu anlamda, örneğin Vasco da Gama bir Hint tapınağını Hıristiyan kilisesi "sanmıştı" (Yedinci Bölüm).

İkinci Bölüm'de gördüğümüz gibi, kraliyet maiyetlerinin kentlere girişi gibi kamuya açık gösterileri izleyen vakanüvisler ve elçiler, bu olayları her zaman gösteriyi düzenleyenlerin istediği şekilde yorumlamamışlardır. Göndermeleri atladıkları ya da bir tanrıçayı bir diğeri ile karıştırdıkları da olmuştur. Bu sorunu hâlâ aşmış değiliz. Yukarıda değinmiş olduğumuz gibi (Dördüncü Bölüm; resim 23), Tian-an-Men Meydanı'ndaki "Demokrasi Tanrıçası" 1989'da yabancılar ve Çinliler tarafından, resmî ve gayri resmî olarak birçok farklı biçimde algılanmıştı.

İmgelere yönelik tepkilerin sunduğu kanıtlar sadece edebi değil, aynı zamanda resimseldir de. Resimlerde betimlenen resimler, çizim odalarındaki tablolar ya da meyhane duvarlarındaki gravürler olsun, bize tasvirlerin kullanımları ve zevkin tarihi hakkında bir şeyler söyler. Sonradan silinmiş olanların da anlatacak öyküleri vardır. Bu tip öykülerin en ünlü örneklerden biri, Velazquez'in tahtın varisi Prens Baltasar Carlos'u biniş okulunda resmettiği tablodur. Tablonun ilk yapılışında, resmin sağ tarafında, orta mesafede başbakan Olivares Dükü görülebiliyor, ancak Olivares 1643'te gözden düşüp sürgüne gönderildikten sonra yok sayılmış ve tablodan silinmişti. Daha kesin konuşmak gerekirse, tablonun halen Wallace Koleksiyonu'nda bulunan daha sonraki versiyonuna alınmamıştı. Aynı şekilde David de *Napoleon'un Taç Giyişi*'ni baştan yapmak zorunda kalmıştı, zira "Napoleon'un kendi kendisine taç takarken gösterilmesi pek akıllıca bulunmamıştı". 1815'te Burbonların geri gelişiyle birlikte, Napoleon'un Pantheon'un kubbesindeki resmi yerini kral XVIII. Louis'ye bırakmıştı. 1848 devriminde de Hersent'in yaptığı *Louis Philippe'in Resmi Portresi* imha edildi (resim 9).[7]

İzleyici tepkilerinin sunduğu tanıklıklar, gelecek kuşakları, böylesine şiddetli tepkilere yol açan tasvirlerin nitelikleri hakkında düşünmeye iten muhtelif ikonakırıcılık ve vandallık eylemlerini de içeriyor. Örneğin Son Yemek konulu Ortaçağ tasvirlerinde Yahuda'nın gözlerini oyan isimsiz izleyiciler gibi dindar vandallıktan söz edilebilir. Hıristiyanlar ile Tanrı

arasında bir iletişim aracından ziyade, bir engel oluşturduğu gerekçesiyle dinsel tasvirleri yerle bir eden Bizanslıların ya da Protestanların teolojik vandallıkları da sayılabilir (Üçüncü Bölüm). 1792'de XIV. Louis heykellerine veya 1960'larda Prag'daki heykeli parçalanan Stalin'e ya da Dublin'de bir sütun üzerinde duran heykeli, onu İngiliz hegemonyasının bir simgesi olarak gören IRA tarafından 1966'da havaya uçurulan amiral Nelson'a yönelik örneklerde olduğu gibi siyasi vandallık da mevcut.

1914'te kadınlara oy hakkı verilmesini savunanlardan birinin davasına dikkat çekmek amacıyla Velazquez'in Londra'daki National Gallery'de bulunan "Rokeby Venüsü"ne yapılan saldırı ile örneklenebilecek feminist ikonakırıcılık ve Rodin'in *Düşünen Adam* heykelinden Reg Butler'ın *Meçhul Siyasi Tutuklu*'suna kadar bazı modern heykellere yönelik saldırılarda olduğu gibi estetik ikonakırıcılıktan da söz edilebiliriz. Ayrıca, heykellerin kamuya açık meydanlardan kaldırılıp bir müzeye ya da heykel parkına yerleştirildikleri daha ılımlı ikonakırıcılık versiyonları da mevcut. 1989'da Macaristan'da rejim değiştikten sonra, Budapeşte'deki komünist kahramanların imgelerinin başına gelen bu olmuştu (Budapeşte'deki heykel parkı 1993'te açıldı). 1947'de Hindistan bağımsızlığını ilan ettiğinde Kraliçe Viktorya'nın heykelleri de bu akıbete uğramıştı.[8]

Tıpkı duvar yazıları gibi bu ikonakırıcılık hareketleri de, imgelere yönelik tepkilerin tarihi açısından zengin bir kaynak oluşturuyor. Heykeltıraşlar Hamburg'da "karşı-anıt"ı (Dördüncü Bölüm) diktikten sonra, halkı sütunun üzerine yazı yazarak tepki vermeye çağırmışlardı; bekledikleri dayanışma imzalarıydı ama gelen tepkiler "Faşizm, Bir Daha Asla" gibi ifadelerden "Yabancılar Dışarı" ve "Bütün kızları seviyorum" gibi yorumlara kadar geniş bir yelpazeye yayılmıştı.[9]

O halde, imgeleri tasarlayanların, kamuoyunun farklı ipuçları vererek onların eserlerine getirdiği yorumu kontrol altına almaya çalışmalarına şaşmamalı. Bu kontrol çabalarının bazıları resimsel nitelik taşıyor, mesela çerçeveleme araçları kullanılıyor ya da boyut ve renk arasındaki farklar aracılığıyla bir insana diğerinden fazla önem yükleniyor. Bir başka araçta, Hogarth'ın aynı gravür içinde vaiz Sacheverell ile eşkıya MacHeath'i yan

yana getirişindeki gibi, resmin içinde resim; böylelikle sanatçı izleyicileri ikisi arasında bir karşılaştırma yapmaya çağırıyor.

Bir başka alternatif, izleyicilerin tepkilerinin madalyonların üzerlerindeki yazılardan fotoğraf altlarına kadar uzanan farklı metinsel araçlar yoluyla etkilenmesi ya da yönlendirilmesi. Bu kitapta, Bayuex Duvar Halısı'nda, izleyicilerin gözüne ok saplanmış olan savaşçıyı King Harold olarak tanımlamasını sağlayan yazılardan, Diego Rivera'nın duvar resimlerinde el emeği sahnelerini betimleyen fresklerin, izleyiciyi çalışmaya teşvik etme niyeti taşıdığını ortaya koyan kadar bu türden birçok "ikonotekste" değindik. Madalyonlar söz konusu olduğunda, resimlerin çıplak gözle "okunamayacak" kadar minik olduğu düşünülürse, yazılar özellikle önem kazanıyor. XIV. Louis'nin resmi tasvirleri üzerine bir kitapta, hükümdarlığın çeşitli olayları şerefine basılan madalyonlarda yer alan yazıların, hem şekil hem de işlev açısından gazete manşetleriyle karşılaştırılabileceğini öne sürmüştüm. Bu örnekler arasında, "Veliaht Prensin Bir Ay İçinde Ren Bölgesi'nde Ele Geçirdiği Yirmi Kent" (1686) yazısı ile Fransız eylemlerinin bir doğa gücü olarak sunulduğu, kentin 1683'te Fransızlar tarafından topa tutulmasına dair "Cezayir'i yıldırım çarptı" (*Algeria Fulminata*) yazısı sayılabilir.[10]

Son birkaç sayfada, Panofsky'nin ardından gelen araştırmacıların sadece onun ikonografik ve ikonolojik yaklaşımlarının zayıf noktalarına dikkat çekmekle kalmayıp, kendilerinin de bazı yapıcı katkılarda bulunduğunu öne sürdük. Bu araştırmacıların olumlu önerilerinin, alternatif bir yöntem ya da yöntemler olarak görülüp görülemeyeceği ise yanıtlanması güç bir soru. Bu soruya benim şahsi yanıtım, ikonografik yaklaşım ile alternatiflerinin içerdiği unsurlar arasında bir senteze ulaşmanın mümkün olmasına dayanarak "hayır" olacaktır. Ben bu çalışmayı kaleme alırken, imgelerin ne toplumsal gerçekliğin bir yansıması, ne de toplumsal gerçeklikten kopuk bir göstergeler sistemi olmayıp, bu iki uç noktanın arasında muhtelif konumlarda yer aldıkları bakışını benimsedim. İmgeler, kalıpyargılar kadar, hayal güçlerinin dünyası da dahil olmak üzere, bireylerin veya grupların toplumsal yaşama bakışında zaman içinde meydana gelen değişimlere de ayna tutuyor.

Kitabın imgelerin kanıt olması yolundaki mesajını toparlamanın zamanı geldi. Görmüş olduğumuz gibi, imgelerin tanıklığı çoğu kez göz ardı edilmiş ve kimi zaman da reddedilmiş bulunuyor. Daha genel bir kuşkuyu dile getiren eleştirmen Stephen Bann, yakın zamanda "görsel imge hiçbir şeyi kanıtlamaz –ya da kanıtladığı bir şey varsa o da tarihsel analizin bir öğesi sayılamayacak kadar önemsizdir" diye yazmıştı.[11] İmgelerin tanıklığı kimi zaman, ortaya koyduklarının sadece belli bir kültürde geçerli olan tasvir kalıplarından ibaret olduğu gerekçesiyle daha en başta gözden çıkarılır. İmgelerin dış dünya hakkında güvenilir bilgi sağladığına inanan "pozitivistler" ile sağlamadığına inanan kuşkucular ya da yapısalcılar arasında süregelen bir çatışma vardır. İkinciler, dikkatlerini resmin kendisine, iç yapısına, resmin parçaları arasındaki ve bu resim ile aynı türden diğer resimler arasındaki farklara odaklar, pozitivistler ise resmin arkasındaki gerçeği görmeye çabalar.

Bu tartışma bana bazen bir sağırlar diyalogu gibi geliyor ya da daha görsel bir imge kullanmak gerekirse, hem tavşan hem de ördek olarak görebileceğiniz, ama bunu aynı anda yapamayacağınız "ördek-tavşan" resmine benziyor. Yine de, isteyene açık olan bir "üçüncü yol" daha bulunduğunu düşünüyorum. Bu üçüncü yolu seçmek yolun ortasından gitmek anlamına gelmiyor, bu kitapta yapmaya çalıştığım gibi farkları dikkatli bir şekilde ayırt etmek, basit alternatiflerden kaçınmak, geleneksel tarih uygulamalarına yönelik eleştirilerin en etkili olanlarını alarak, bu eleştirileri de dikkate almak üzere tarih yönteminin kurallarını yeni baştan ifadelendirmek anlamına geliyor.

Üçüncü yolu izleyenler imgeleri güvenilir veya güvenilmez diye tanımlamak yerine, güvenilirliğin dereceleri veya biçimleri ve farklı amaçlar bağlamında güvenilirlik üzerinde dururlar. Bu yolu benimseyenler, bir yanda imgelere "ayna" ya da "ensantane" olarak bakan görüş ile diğer yandan imgeleri sadece bir göstergeler ya da kalıplar sistemi olarak gören düşünce arasındaki basit karşıtlığa karşı çıkarlar. Onlar, imgeler söz konusu olduğunda –tıpkı metinlerde olduğu gibi– kalıpların dış dünya ile ilgili bilgileri süzgeçten geçirmekle birlikte dışlamadığını savunurlar. Kalıpyargıların bilgiyi olduğu gibi dışlayacak kadar ham olmaları, mesela

"canavar ırklar" örneğindeki gibi (Yedinci Bölüm), oldukça ender rastlanan bir durumdur.

Örneğin, 19. yüzyıldan bir gezgini ya da tarihçiyi okuduğumuzda veya aynı dönemden bir ressamın eserine baktığımızda, her üçünün de yabancı bir kültürü, mesela Çin İmparatorluğu'nu betimlemesine dayanak teşkil eden bireysel ya da kolektif kalıpları çok açık bir şekilde algılayabiliriz, ancak bu durum 19. yüzyıl tavırları, değerleri ve önyargıları hakkındaki bilgilerin yanı sıra imparatorluk hakkında pek çok ayrıntının da aktarılmasını engellemez.

Başka bir deyişle, imgelerin geçmişe ilişkin tanıklıkları gerçekten değer taşır, yazılı belgelerin sunduğu kanıtları desteklemenin yanı sıra onları tamamlar. Özellikle de olayların tarihi söz konusu olduğunda, imgelerin, metinlere aşina olan tarihçilere zaten bildikleri şeyler söyledikleri doğrudur. Ancak bu gibi durumlarda bile imgelerin ekleyeceği şeyler vardır. Geçmişin başka kaynakların ulaşamadığı yönlerine girme imkânı sağlarlar. Özellikle de, örneğin kayıt dışı ekonomi, tabanın bakışı veya duyarlılıkta meydana gelen değişimler gibi metinlerin ender ve yetersiz olduğu durumlarda imgelerin tanıklığı çok değerlidir. Taç giyme törenlerinin veya barış anlaşmalarının resimleri ve gravürleri, olayın heybeti ve törenin nasıl algılanması gerektiği konusunda bir fikir verir; öte yandan, örneğin 17. yüzyıl tasvirlerinde olduğu gibi ritüellere veya ritüelleştirilmiş olaylara yapılan vurgu, bize o dönem insanlarının gözünde ritüelin önemini anımsatır.

İktisadi ve toplumsal tarih söz konusu olduğunda, nispeten gayri resmî doğaları nedeniyle nadiren kayıt altına alınmış olan seyyar satıcılık gibi uygulamalar konusunda, imgeler bize özellikle değerli kanıtlar sağlayarak, lonca kayıtlarının eksiklerini tamamlar. Tekrar tekrar görmüş olduğumuz gibi diğer kültürleri konu alan tasvirler hatalı ve önyargılı olabilir, ancak önyargı konusunda bunlardan iyi kayıt bulunamaz. Amerikalı tarihçi Peter Parret'ın belirttiği üzere, bu kanıtları "okurun ve yazarın beraber inceleyebilmeleri" imgelerin sunduğu hiç de hafife alınmayacak bir avantajdır. Belgesel kanıtlara, çoğu kez, ancak belgenin bulunduğu arşive gitmeye hazır olan biri ulaşabilir ve belgenin okunması saatler alabilir; oysa bir tabloya veya fotoğrafa, özellikle de çoğaltılmış haline ulaş-

mak genellikle kolaydır ve içerdiği mesaja da nispeten daha süratli bir şekilde ulaşılır.[12]

İmgelerin tanıklığına başvurmak isteyen birinin, bu tasvirlerin büyük bölümünün, tıpkı metinlerde olduğu gibi, bu amaçla yapılmamış olduğunu elbette hiç aklından çıkarmaması gerek –bu nokta açık olsa da, kimi zaman unutulabiliyor. Daha önce gördüğümüz gibi bu amaca yönelik tasvirler de vardır, ancak çoğu dinsel, estetik, siyasi ve diğer muhtelif işlevlere yönelik olarak yapılmıştır. İmgeler, toplumun "kültürel yapılandırılması"nda çoğunlukla kendilerine düşen rolü oynamıştır. Bu nedenle, imgeler geçmişin toplumsal düzenlemelerine ve her şeyden önce görüş ve düşünme biçimlerine tanıklık eder.

Bu tanıklıkların nasıl okunacağı sorunu çözülmüş değildir. Bu kitabın okurlarının, imgeleri, sanki tek bir kesin çözümü olan bulmacalarmış gibi deşifre etmek üzerine bir "nasıl-yapılır" rehberi beklememiş olduklarını umuyorum. Tam tersine, bu kitapta imgelerin belirsiz ya da çokanlamlı oldukları gösterilmeye çalışıldı. İmgelerin nasıl okunmaması gerektiği konusunda genellemeler yapmanın çok daha kolay olduğu ve yaklaşımlarımızın önündeki tuzaklar görüldü. Çeşitlilik karşımıza tekrar tekrar çıkan bir tema oldu: hem imgelerin çeşitliliği, hem de farklı ilgi alanları olan tarihçilerin –bilim, toplumsal cinsiyet, savaş, siyaset düşüncesi tarihçileri gibi– imgelerin tanıklığını kullanabileceği yolların çeşitliliği.

Görsel kanıtları kullanırken kültür tarihçileri bile kendi aralarında ayrılığa düşmektedir. Örneğin Burckhardt, hem *Konstantin Çağı* hem de *Rönesans Uygarlığı* adlı yapıtlarında, dönemin ruhunu anlatmasına yardımcı olmak üzere üslup ve ikonografinin tanıklığına başvurmuş, zengin bezemelerin artmasını yozlaşmanın bir işareti ya da portrelerdeki artışı bireyselciliğin belirtisi olarak yorumlamıştı. Bazı tarihçiler ise tasvirlerde bütün bir dönemden ziyade, toplumsal yaşamın ufak ayrıntılarının ipuçlarını aramaktadırlar.

Örneğin, 17. yüzyıl Felemenk ressamı Jacob Ochtervelt'in koridor ve antre tasvirlerinden oluşan dizileri ele alalım. Bir müzik tarihçisi için, sokak çalgıcılarının resmi (resim 82) bu dönemde Felemenk yaşamında müziğin yeri konusunda değerli bir kanıt olacaktır. Bir iktisat tarihçisinin



Jacob Ochtervelt, *Eşikteki Sokak Çalgıcıları*, 1665, tuval üzerine yağlıboya, The Art Museum, St. Louis Art Museum.

82

ilgisini ise kapıdaki seyyar satıcıların sattığı balık ve meyve (üzüm ve kiraz) gibi dayanıksız gıdalar çekecektir. Bu tablolar bu malların kapı kapı dolaşılarak satıldığına tanıklık ediyor ve başka belge çeşitlerinde bunlar kayıtlı değil. Bir toplumsal tarihçi için, seyyar satıcıların kimlikleri özellikle ilgi çekici olacaktır, zira balık ve kümes hayvanlarını satanların erkek, meyve satanların ise kadın olması cinsiyete dayalı bir işbölümüne işaret etmektedir. Görmüş olduğumuz üzere (Beşinci Bölüm), Simon Schama *Embarrassment of Riches* adlı kitabında, bu resimleri, içeridekileri dışarıdakilerden, özeli kamusaldan, evi sokaktan ayıran sınırların göstergeleri olarak yorumlamıştı. Schama'nın sınırlar hakkındaki düşüncesi, bu kitabın ana temalarından biriyle, 17. yüzyılda Felemenk kimliğinin inşası ile bağlantılı.[13]

Ancak Schama tek tek tablolardan doğruca "Felemenklilik" olgusuna atlamamaya özen gösteriyor. Yaptığı analizin gücü belli imgeleri

tek tek yakından incelemiş olmasından kaynaklanıyor. Buna karşılık, aynı yazarın ormanlara, nehirlere ve kayalara yüklenen tarihsel çağrışımların büyüleyici bir envanterini oluşturan *Peyzaj ve Bellek* adlı eseri, yapılan genellemelerin belli dönemlerden ziyade insanoğlunun belleği ile ilgili olmasına rağmen, tıpkı Burckhardt gibi imgelere sadece genellemeleri resimlemek amacıyla değinmiştir.

Hem çözümleme yöntemlerinde, hem de değişik tarihçilerinin amaçlarında gözlenen tezatlara rağmen, daha önceki bölümlerde ele alınan belli örneklerin çözümlenmesi sonucunda birkaç genel nokta ortaya çıkmış bulunuyor. Gerekli dikkati göstermek kaydıyla, bunları burada evrensel ilkeler olarak değil, ama farklı bağlamlarda düzenli olarak karşımıza çıkan yorumlama sorunlarının özeti olarak yeniden ifadelendirebiliriz.[14] Her ne kadar, mercek altına alınanın metinler değil de imgeler olması durumunda, örneğin "bağlam" nispeten farklı bir anlama bürünse de, bu sorunlar elbette sadece imgelerin tanıklığı ile kısıtlı değil.

1. İmgeler doğrudan toplumsal yaşama değil, o dünyaya yönelik çağcıl görüşlere –erkeklerin kadınlara, orta sınıfın köylülere, sivillerin savaşa bakışları gibi– erişim sağlar. Tarihçiler, tasvirleri tasarlayanların resmettikleri dünyayı idealleştirme ve alaya alma yönündeki karşıt eğilimlerini göz ardı edemezler. Tipik olan ile egzantrik olanın tasvirleri arasındaki farkı ayırt etmek sorunu tarihçilerin karşısında durmaktadır.
2. İmgelerin tanıklığı "bağlam"a, ya da daha doğrusu çoğul anlamıyla bir bağlamlar dizisine (kültürel, siyasi, maddi ve diğerleri) yerleştirilmek zorundadır; bu bağlamlara belli bir zaman ve mekânda (diyelim ki) çocukların betimlenmesindeki sanatsal kalıplar, sanatçının ve koruyucusunun veya müşterisinin niyetleri ve tasvirin planlanan işlevi de dahildir.
3. Tarihçi, ister izleyicilerin belli zamanlarda ve mekânlarda görmüş oldukları bütün mevcut imgelere odaklansın (Zanker'ın deyişiyle, "çağdaş dünyanın yaşamının bir parçası olan imgeler bütünü"), ister uzun vadede, mesela araf tasvirlerindeki değişimi inceliyor ol-



83

Augusto Stahl, *Floresta Sokağı, Rio de Janeiro*, yak. 1865, yumurta akı baskısı. Özel Koleksiyon.

sun, bir dizi oluşturan tasvirler tekil imgelerden daha güvenilir bir tanıklık sunar. Fransızların "seri tarih" adını verdiği bu yaklaşımın kimi durumlarda çok faydalı olduğu açıktır.[15]

4. Metinlerde olduğu gibi imgeler söz konusu olduğunda da, tarihçinin satır aralarını okuması, ufak ama önemli ayrıntıları –önemli yokluklar gibi– bularak bunları, tasvirleri tasarlayanların bildiklerini bilmedikleri bilgiler veya farkında olmadıkları varsayımlar konusunda ipucu olarak kullanması gerekir. Morelli'nin betimlenen kulakların ya da ellerin biçimlerini inceleyerek belli tabloların ressamlarını saptaması (Birinci Bölüm) tarihçiler açısından önemli göstergeler içerir.

Örneğin, fotoğrafçı Augusto Stahl'ın 1865'lerde çekmiş olduğu bir Rio de Janeiro sokak manzarası, dükkânın içinde ve dışında duran bir grup insanı görüntülemektedir (resim 83). Dükkân fotoğrafın sol ucunda res-

min sadece küçük bir bölümünü işgal ettiğinden, fotoğrafçının oradaki insanlara nasıl duracaklarını ve ne giyeceklerini söylemiş olması (daha önce gördüğümüz üzere 19. yüzyılı toplumsal fotoğraflarında kimi kez durum buydu) pek olası değil. Bu yüzden, grupta yer alan adamlardan birinin şapka takmakla birlikte ayakkabı giymemiş olması, belli bir zaman ve mekânda onun ait olduğu sosyal sınıfın giyim alışkanlıklarının kanıtı olarak görülebilir.

Bugün bu alışkanlıklar, şapka takmanın yapaylık, ayakkabı giymenin ise ihtiyaç olduğunu düşünen bir Avrupalı'ya biraz tuhaf görünebilir. Ancak 19. yüzyıl Brezilya'sında, iklim ve toplumsal koşullar nedeniyle durum bunun tam tersiydi. Hasır şapka ucuz, oysa deri ayakkabı nispeten pahalıydı. Bir statü sembolü olarak ayakkabı satın alan, fakat onları giymemeyi tercih eden Afrika kökenli Brezilyalıların, sokaklarda ayakkabılarını ellerinde taşıyarak yürüdüğünü okuruz. İşte bu fotoğraf da bu çalışmada tekrar tekrar ele alınan bir temanın son örneğini vermiş oluyor. Erwin Panofsky'nin (Flaubert ve Warburg'u yineleyerek) dediği gibi, *Le bon Dieu est dans le détail* (Şeytan ayrıntıda gizlidir).

NOTLAR

GİRİŞ

1. Gordon Fyfe ve John Law, 'On the Invisibility of the Visual', Fyfe ve Law (ed.), *Picturing Power* (Londra, 1988), s. 1-14; Roy Porter, 'Seeing the Past', *Past and Present,* CXIII (1988), s. 186-205; Hans Belting, *Likeness and Presence* (1990: İngilizce çeviri. Londra, 1994), s. 3; Ivan Gaskell, 'Visual History', Peter Burke, ed., *New Perspectives on Historical Writing,* (1991): ikinci basım, Cambridge, 2000), s. 187-217; Paul Binski, *Medieval Death: Ritual and Representation* (Londra, 1996), s. 7.
2. Raphael Samuel, 'The Eye of History', *Theatres of Memory,* c. 1 (Londra, 1994), s. 315-36.
3. David C. Douglas ve G. W. Greenaway, ed., *English Historical Documents,* 1042 - 1189 (Londra), 1953), s. 247.
4. Francis Haskell, *History and its Images* (New Haven, 1993), s. 123-4, 138-44; eleştirmen için bkz. Lèon Lagrange, *Les Vernet et la peinture au 18e siècle* (ikinci basım Paris, 1864), s. 77.
5. Haskell, *History,* s. 9, 309, 335-46, 475,482-94; Burckhardt alıntısı için bkz. Lionel Gossman, *Basel in the Age of Burckhardt* (Chicago, 2000), s. 361-2; Huizinga için bkz. Christoph Strupp, *Johan Huizinga: Geschichtswissenschaft als Kulturgeschichte* (Göttingen, 1999), özellikle s. 67-74, 116, 226.
6. Frances A. Yates, *Shakespeare's Last Plays* (Londra, 1975), s. 4; karşılaştırma için bkz. *agy, Ideas and Ideals in the North European Renaissance* (Londra, 1984), s. 312-5, 321.
7. Robert M. Levine, *Images of History: 19th and Early 20th Century Latin American Photographs as Documents* (Durham, NC, 1989).
8. Philippe Ariès, *Un historien de dimanche* (Paris, 1980), s. 122; kar. Michel Vovelle, ed. *Iconographie et histoire des mentaliès* (Aix, 1979); Maurice Agulhan, *Marianne into Battle: Republican Imagery and Symbolism in France,* 1789-1880 (1979: İngilizce çeviri. Cambridge, 1981).
9. William J.T. Mitchell, ed., *Art and the Public Sphere* (Chicago, 1992), giriş.
10. Robert I. Rotberg ve Theodore K. Rabb, ed., *Art and History: Images and their Meanings* (Cambridge, 1988).
11. Gustaaf J. Renier, *History, its Purpose and Method* (Londra, 1959).
12. Haskell, *History,* s. 7; Stephen Bann, 'Face-to-Face with History', *New Literary History XXIX* (1998), s. 235-46.
13. John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories* (Amherst, 1988), s. 66-102; Alan Trachtenberg, *Reading American Photographs: Images as History, Mathew Brady to Walker Evans* (New York, 1989), s. 28-9.
14. Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting* (2 cilt, Cambridge, MA, 1953); kar. Linda Seidel, *Jan van Eyck's Arnolfini Portrait: Stories of an Icon* (Cambridge, 1993); Ernst H. Gombrich, *The Image and the Eye* (Londra, 1982), s. 253.
15. Patricia F. Brown, *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio* (New Haven, 1988), s. 5, 125.
16. Metinler için bkz. Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy* (Toronto, 1962); kar. Elizabeth Eisenstein, *The Printing Press as an Agent of Change* (2 cilt, Cambridge, 1979). İmgeler için bkz.

William H. Ivins, Jr, *Prints and Visual Communication* (Cambridge, MA, 1953); kar. David Landau ve Peter Parshall, *The Renaissance Print* 1470-1550 (New Haven, 1994), s. 239.

17. Walter Benjamin, 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction' (1936: İngilizce çeviri için bkz. *Illuminations* [Londra, 1968], s. 219-44; kar. Michael Camille, *'The Très Riches Heures*: An Illuminated Manuscript in the Age of Mechanical Reproduction', *Critical Inquiry* XVII (1990-1), s. 72-107.
18. Edward H. Carr. *What is History?* (Cambridge, 1961), s. 17.

Birinci Bölüm

1. Francis'den alıntı için bkz. James Borchert, *Alley Life in Washington: Family, Community, Religion and Folklife in an American City* (Urbana, 1980), s. 271; Roland Barthes, 'The Reality Effect' (1968: İngilizce çeviri için bkz. *The Rustle of Language*, Oxford, 1986, s. 141-8).
2. Roy E. Stryker ve Paul H. Johnstone, 'Documentary Photographs', Caroline Ware, ed., *The Cultural Approach to History* (New York, 1940), s. 324-30; F. J. Hurley, *Portrait of a Decade: Roy Stryker and the Development of Documentary Photography* (Londra, 1972); Maren Stange, *Symbols of Social Life: Social Docomentary Photography in America*, 1890-1950 (Cambridge, 1989); Alan Trachtenberg, *Reading American Photographs: Images as History, Mathew Brady to Walker Evans* (New York, 1989), s. 190-2.
3. John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories* (Amherst, 1988), s. 117-52; Stange, *Symbols*, s. 2, 10, 14-15, 18-19; Sarah Graham-Brown, *Palestinians and their Society*, 1880-1946: *A Photographic Essay* (Londra, 1980), s. 2.
4. Siegfried Kracauer, *History: The Last Things before the Last* (New York, 1969), s. 51-2; kar. Dagmar Barnouw, *Critical Realism: History, Photography and the Work of Siegfried Kracauer* (Baltimore, 1994); Stryker ve Johnstone, 'Photographs'.
5. Raphael Samuel, 'The Eye of History', *Theatres of Memory, c. 1* (Londra, 1994), s. 315-36, s. 319.
6. Trachtenberg, *Reading*, s. 71-118, 164-230; Caroline Brothers, *War and Photography: A Cultural History* (Londra, 1997), s. 178-85; Michael Griffin, 'The Great War Photographs', B. Brennen ve H. Hardt, ed., *Picturing the Past* (Urbana, 1999), s. 122-57, at s. 137-8; *Tagg, The Burden*, s. 65.
7. Paul Thompson ve Gina Harkell, *The Edwardians in Photogaphs* (Londra, 1979), s. 12; John Ruskin, *The Cestus of Aglaia* (1865-6: *Works* adlı eserinde yeniden basılmıştır, cilt. XIX [Londra, 1905], s. 150); M. D. Knowles, 'Air Photography and History', J. K. S. St Joseph, ed., *The Uses of Air Photography* (Cambridge, 1966), s. 127-37.
8. David Smith, 'Courtesy and its Discontents', *Oud-Holland* C (1986), s. 2-34; Peter Burke, 'The Presentation of Self in the Renaissance Portrait', Burke, *Historical Anthropology of Early Modern Italy* (Cambridge, 1987), s. 150-67; Richard Brilliant, *Portraiture* (Londra, 1991).
9. Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life* (New York, 1958); İngiltere'den örnekler için bkz. Desmond Shawe-Taylor, *The Georgians: Eighteenth-Century Portraiture and Society* (Londra, 1990).
10. Julia Hirsch, *Family Photographs: Content, Meaning and Effect* (New York, 1981), s. 70.
11. Michael Marrinan, *Painting Politics for Louis Philippe* (New Haven, 1988), s. 3.
12. J. Brain Harley, 'Deconstructing the Map' (1989: T. J. Barnes ve James Duncan, ed., *Writing Worlds* [Londra, 1992] içinde tekrar basım, s. 231-47). kar. Jürgen Schulz, 'Jacopo Barbari's View of Venice: Map Making, City Views and Moralized Geography', *Art Bulletin* LX (1978), s. 425-74.

13. Ruth B. Yeazell, *Harems of the Mind: Passages of Western Art and Literature* (New Haven, 2000).
14. Jan Bialostocki, 'The Image of the Defeated Leader in Romantic Art' (1983: *The Message of Images* (Viyana, 1988) içinde tekrar basım, s. 219-33; Arnold Hauser, *The Social History of Art* (2 cilt, Londra 1951); kar. Ernest H. Gombrich'in eleştirisi, 'The Social History of Art' (1953; *Meditations on a Hobby Horse* [Londra 1963] içinde tekrar basım, s. 86-94).
15. Keith Thomas, *Man and the Natural World* (Londra, 1983), s. 102.
16. Carlo Ginzburg, 'Clues: Roots of an Evidential Paradigm' (1978: *Myths, Emblems, Clues* [Londra 1990] içinde tekrar basım, s. 96-125).
17. 'Ivan Lermolieff' (Giovanni Morelli), *Kunstkritische Studien über italienische Malerei* (3 cilt, Leipzig 1890-3), özellikle c. 1, s. 95-9; krş. Hauser, *Social History*, s. 109-10, ve Ginzburg, 'Clues', s. 101-2; Aby Warburg, The *Renewall of Pagan Antiquity* (1932: İngilizce çeviri, Los Angeles 1999).
18. Siegfried Kracauer, 'History of the German Film', (1942: *Briefwechsel*, ed. V. Breidecker [Berlin 1996] içinde tekrar basım, s. 15-18).

İkinci Bölüm

1. Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting* (2 cilt, Cambridge, MA, 1953); Eddy de Jongh 'Realism and Seeming Realism in Seventeenth-Century Dutch Painting', (1971: İngilizce çeviri için bkz. Wayne Franits, ed., *Looking at Seventeenh-Century Dutch Art: Realism Reconsidered* [Cambridge, 1997], s. 21-56); *agy*, 'The Iconological Approach to Seventeenth-Century Dutch Painting', Franz Grijzenhout ve Henk van Veen, ed., *The Golden Age of Dutch Painting in Historical Perspective* (1992: İngilizce çeviri, Cambridge, 1999), s. 200-23.
2. Erwin Panofsky, *Studies in Iconology* (New York, 1939), s. 3-31.
3. Ernest H. Gombrich, 'Aims and Limits of Iconology', *Symbolic Images* (Londra , 1972), s. 1-25, s. 6'da; de Jongh, 'Approach'. kar. Robert Klein, 'Considèrations sur les fondements de I'iconographie' (1963: *La Forme et l'intelligible* [Paris 1970] içinde tekrar basım, s. 353-74.
4. Panofsky, Iconology, s. 150-5; Edgar Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance* (1958: ikinci basım, Oxford, 1980), s. 121-8.
5. Aby Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity* (1932: İngilizce çeviri Los Angeles, 1999), s. 112-15.
6. Charles Hope, 'Artists, Patrons and Advisers in the Italian Renaissance', Guy F. Lytle ve Stephan Orgel, ed., *Patronage in the Renaissance* (Princeton, 1981), s. 293-343.
7. Ernest H. Gombrich, *In Search of Cultural History* (Oxford, 1969); K. Bruce McFarlane, *Hans Memling* (Oxford, 1971).
8. Ronald Paulson, *Emblem and Expression* (Londra, 1975); Denis Cosgrove ve Stephen Daniels, ed., *The Iconography of Landscape* (Cambridge, 1988).
9. Simon Schama, *Landscape and Memory* (Londra, 1995).
10. Barbara Novak, *Nature and Culture: American Landscape and Painting* 1825-1875 (1980: yen. bas. New York, 1995).
11. R. Etlin, ed., *Nationalism it the Visual Arts* (Londra, 1991); Jonas Frykamn ve Orvar Löfgren, *Culture Builders: A Historical Anthropology of Middle-Class Life* (1979: İngilizce çeviri, New Brunswick, 1987), s. 57-8; Albert Boime, *The Unveiling of the National Icons* (Cambridge, 1994).
12. David Matless, *Landscape and Englishness* (Londra, 1998).

13. Hung Prince, 'Art and Agrarian Chang 1710-1815', Cosgrove ve Daniels, *Iconography*, s. 98-118.
14 Keith Thomas, *Man and the Natural World* (Londra, 1983); Ann Bermingham, *Landscape and Ideology: The English Rustic Tradition*, 1740-1860 (Londra, 1986)
15. Stephen Daniels, 'The Political Iconography of Landscape', Cosgrove ve Daniels, *Iconography*, s. 43-82: Martin Warnke, *Political Landscape: The Art History of Nature* (1992: İngilizce çeviri, Londra, 1994), s. 75-83; Schama, *Landscape*.
16. Novak, Nature, s. 189; Nicholas Thomas, Possessions: *Indigenous Art and Colonial Culture* (Londra, 1999), s. 20-3.

Üçüncü Bölüm

1. Jean Wirth, *L'image médiévale: Naissance et développement* (Paris, 1989); Françoise Dunand, Jean-Michel Spieser ve Jean Wirth, ed., *L'image et la Production du sacr* (Paris, 1991).
2 Jean-Claude Schmitt, *Ghosts in the Middle Ages* (1994: İngilizce çeviri. Chicago, 1998), s. 241; Luther Link, *The Devil: A Mask without a Face* (Londra, 1995); Robert Muchembled, *Une histoire du diable (12e-20e siécles)* (Paris, 2000).
3 Gaby Vovelle ve Michel Vovelle, *Vision de la mort et de l'au-delà en Provence* (Paris, 1970), s. 61.
4 Heinrich Zimmer, *Myths and Symbols in Indian Art Civilisation* (1946: ikinci basım, New York, 1962), s. 151-5; Partha Mitter, *Much Maligned Monsters: History of European Reactions to Indian Art* (Oxford, 1977).
5 Lawrence G. Duggan, 'Was Art really the "Book of the Illiterate"?', *Word and Image* V (1989), s. 227-51; Daniéle Alexandre-Bidon, Images et objets de faire croire', *Annales: histore, sciences sociales LIII* (1998), s. 1155-90.
6 Emile Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France* (Paris, 1908); *agy., L'art religieux de la fin du seiziéme siécle: Etude sur l'iconographie aprées le concile de Trente* (Paris, 1932); Richard W. Southern, *The Making of the Middle Ages* (Londra, 1954); Mitchell B. Merback, *The Thief, the Cross and the Wheel: Pain and the Spectacle of Punishment in Medieval and Renaissance Europe* (Londra, 1999).
7 Richard Trexler, 'Florentine Religious Experience: The Sacred Image', *Studies in the Renaissance* XIX (1972), s. 7-41.
8 Bernard Cousin, *Le Miracle et le Quotidien: Les ex-voto provençaus images d'une société* (Aix, 1983); David Freedberg, *The Power of Images* (Chicago, 1989), s. 136-60.
9 Sixten Ringbom, *From Icon to Narrative* (Àbo, 1965); Hans Belting, *Likeness and Presence* (1990: İngilizce çeviri. 1994), s. 409-57.
10 Freedberg, *Power*, s. 192-201; krş. Merback, *Thief*, 41-6.
11 Samuel Y. Edgerton, *Pictures and Punishment: Art and Criminal Prosection During the Florentine Renaissance* (Ithaca, 1985).
12 Mâle, *Moyen âge*, s. 28-34; Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy* (Oxford, 1972), s. 41.
13 Mâle, *Trente*; Freedberg, *Power*.
14 Millard Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death* (Princeton, 1951), s. 117, 121; Frederick S. Pickering. *Literature and Art in the Middle Ages* (1970), s. 280.

15 Mâle, *Trente*, s. 151-5, 161-2.
16 James Billington, *The Icon and the Ax* (New York, 1966), s. 158.
17 Walter Abell, *The Collective Dream in Art* (Cambridge, MA, 1957); Link, *Devil*, s. 180.
18 Abell, *Dream*, s. 121, 127, 130, 194; Jean Delumeau, *La peur en occident* (Paris, 1978); W. G. Naphy ve S. Roberts, ed., *Fear in early modern society* (Manchester, 1997).
19 Freedberg. *Power*; Serge Gruzinski, *La guerre des images* (Paris, 1990); Olivier Christin, *Une révolution symbolique: L'iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique* (Paris, 1991).
20 Robert W. Scribner, *For the Sake of Simple Folk* (1981: ikinci basım, Oxford, 1995), s. 244.
21 Mikhail Bakhtin, *The World of Rabelais* (1965: İngilizce çeviri, Cambridge, MA, 1968); Scribner, *Folk*, s. 62, 81.
22 Scribner, *Folk*, s. 149-63.
23 *age.*, s. 18-22.
24 *Belting*, Likeness, *s. 14, 458-90; Patrick Collinson*, From Iconoclasm to Iconophobia: The Cultural Impact of the Secont Reformation *(Reading, 1986)*.
25 *Colinson*, Iconoclasm, *s. 8*.
26 *Mâle*, Trente.

Dördüncü Bölüm

1 André Grabar, *Christion Iconography: A Study of its Origins* (Princeton, 1968), s. 78-9; Jas Elsner, *Imperial and Christian Triumph: The Art of the Roman Empire*, AD 100-450 (Oxford, 1998).
2 Frances A. Yates, Astraea: *The Imperial Theme in the Sixteenth Century* (Londra, 1975), s. 101, 109-10.
3 Peter Burke, *The Fabrication of Louis XIV* (New Haven, 1992), s. 9.
4 Toby Clark, *Art and Propaganda in the 20th Century: The Political Image in the Age of Mass Culture* (Londra, 1977); Zbynek Zeman, *Selling the War: Art and Propaganda in World War II* (Londra, 1978); R. Taylor, *Film Propaganda* (Londra, 1979); David Welch, *Propaganda and the German Cinema*, 1933-1945 (Oxford, 1983); Igor Golomstock, *Totalitarian Art: In the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China* (Londra, 1990).
5 Quentin Skinner, 'Ambrogio Lorenzetti: The Artist as Political Philosopher', *Proceedings of the British Academy* LXXII (1986), s.1-56; Michael Walzer, 'On the Role of Symbolism in Political Thought', *Political Science Quarterly* LXXXII (1967), s. 191-204; Murray Edelman, *Politics as Symbolic Action* (Londra, 1971); José M. Gonzaléz Garcìa, *Metàforas del Poder* (Madrid, 1998).
6 Ernst H. Gombrich, 'Personification', Robert R. Bolgar, ed., *Classical Influences on European Culture*, (Cambridge, 1971), s. 247-57: Marina Warner, *Monuments and Maridens: The Allegory of the Female Form* (Londra, 1985); Linda Colley, Britons: *Forging the Nation*, 1707-1837 (New Haven, 1992).
7 Maurice Agulhon, *Marianne into Battle: Republican Imagery and Symbolism in France*, 1789-1880 (1979: İngilizce çeviri Cambridge, 1981), s. 38-61; başlık için bkz. James Epstein, 'Understanding the Cap of Liberty: Symbolic Practice and Social Conflict in Early Nineteenth-Century England', *Past and Present* CXXII (1989), s. 75-118.
8 Marvin Trachtenberg, *The Statue of Liberty* (1974: tekrar basım Harmondsworth 1977); Warner, *Monuments*, s. 3-17.

9 William J. T. Mitchell, 'The Violence of Public Art: Do *the Right Thing*', (1990: W. J. T. Mitchell, ed., *Art and the Public Sphere* (Chicago, 1992) içinde tekrar basım, s. 29-48; Longxi Zhang, *Mighty Opposites* (Stanford, 1998), s. 161-72.

10 Desmond Rochfort, *Mexican Muralists*: Orozco, Rivera, *Siqueiros* (Londra, 1993), s. 39 vd.

11 Paul Zanker, *Augustus and the Power of Images* (1987: İngilizce çeviri. Ann Arbor, 1988), s. 3, 98; Elsner, *Imperial Rome*, s. 161-72.

12 Jas Elsner, *Art and the Roman Viewer* (Cambridge, 1995), s. 159; Burke, *Fabrication*, s. 16.

13 Michel Martin, *Les monuments de Louis* XIV (Paris, 1986).

14 Welch, *Propaganda*, s. 147-64.

15 Sergiu Celac, alıntı için bkz. John Sweeney, *The Life and Evil Times of Nicolae Ceausescu* (Londra, 1991), s. 125.

16 Golomstock, *Totalitarian Art*.

17 Alison Yarrington, *The Commemoration of the Hero, 1800-1864: Monuments to The British Victors of the Napoleonic Wars* (New York, 1988), s. 79-149, 277-325; J. Blackwood, *London's Immortals* (Londra, 1989).

18 Nicholas Penny, 'The Whig Cult of Fox in Early Nineteenth-Century Sculpture', *Past & Present* LXX (1976), s. 94-105, s. 94, 100.

19 Gabriel Sprigath, 'Sur le vandalisme révolutionnaire (1792-94)', *Annales Historiques de la Révolution Française* LII (1980), s. 510,35; Anne M. Wagner, 'Outrages. Sculpture and Kingship in France after 1789', Ann Bermingham ve John Brewer, ed., *The Consumption of Culture* (Londra, 1995), s. 294-318.

20 Dario Gamboni, *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution* (Londra, 1997), s. 51-90.

21 S. Manzi, *Cronistoria di un monumento: Giordano Bruno in Campo de' Fiori* (Nola, 1963); Lars Berggren ve Lennart Sjöstedt, *L'ombra dei grandi: Monumenti e politica monumentale a Roma* (1870-1895) (Roma, 1996), s.29-35, 123-36, 161-82.

22 James E. Young, 'The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today', Mitchell, *Art and the Public Sphere*, s. 49-78.

23 Burke, *Fabrication*, s. 143.

24 M. Dorothy George, *English Political Caricature: A Study of Opinion and Propaganda* (2 cilt, Oxford 1959); Herbert M. Atherton, *Political Prints in the Age of Hogarth: A Study of the Ideographic Representation of Politics* (Oxford, 1974); Michel Jouve, 'Naissance de la caricature politique moderne en Angleterre (1760-1800)', Pierre Rétat, ed., *Le journalisme d'ancien régime*, (Paris, 1981), s. 167-82; Michel Vovelle, ed., *Les Images de la Révolution Française* (Paris, 1988); James A. Leith, *The Idea of Art as Propaganda in France*, 1750-1799 (Toronto, 1965).

Beşinci Bölüm

1 *Fernand Braudel*, The Structures of Everyday Life *(1979: İngilizce çeviri, Londra, 1981), s. 318; Daniel Roche*, The Culture of Clothes *(1989: İngilizce çeviri, Cambridge, 1996); Bernard Cousin*, Le Miracle et le Quotidien: Les ex-voto Provençaux images d'une société *(Aix, 1983), s. 17-18.*

2 *Peter Paret*, Imagined Battles: Reflections of War in European Art *(Chapel Hill, 1997), s. 24; Osamu Oba, 'Scroll Paintings of Chinese Junks'*, Mariner's Mirror *LX (1974), s. 351-62.*

3 *H. D. Gower, L. Stanley Jast ve W. W. Topley,* The Camera as Historian *(Londra, 1969).*

4 *Jacques Proust, ed.,* L'Encyclopédie *(Paris, 1985), s. 16.*

5 *Oscar Handlin ve John Burchardt, ed,* The Historian and the City *(Cambridge, MA, 1963), s. 165-215; Cesare de'Seta, ed.,* Città d'Europa: Iconografia e Vedutismo dal xv al xviii secolo *(Napoli, 1996).*

6 *Cynthia Lawrence,* Gerrit Berckheyde *(Doornspijk, 1991).*

7 *Svetlana Alpers,* The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century *(Chicago, 1983).*

8 *De'Seta, Città; James Borchert,* Alley Life in Washington: Family, Community, Religion and Folklife in an American *City (Urbana, 1980);* agy, *'Historical Photo-analysis: A research method',* Historical Methods *XV (1982), s. 35-44.*

9 *Léon Lagrange,* Les Vernet et la peinture au 18e siécle *(ikincic basım, Paris, 1864), s. 69-70, 85-7, 104, 115; kar. Jutta Held,* Monument und Volk: Vorrevolutionàre Wahrnehmung in Bildern des ausgehenden Ancien Regime *(Köln ve Viyana, 1990).*

10 *Susan D. Kuretsky,* The Paintings of Jacob Ochtervelt *(Oxford, 1979); Simon Schama,* The Embarrassment of Rivhes: An interpretation of Dutch Culture in the Golden Age *(Londra, 1987),* özellikle s. *570-96.*

11 *Peter Thornton,* Seventeenth-Century Interior Decoration in England, France and Holland *(New Haven, 1978).*

12 *Lisa Jardine,* Worldly Goods: A New History of the Renaissance *(Londra, 1996), s. 6-8.*

13 *Eddy de Jongh, 'Realism and Seeming Realism in Seventeenth-Century Dutch Painting' (1971: İngilizce çeviri için bkz. Wayne Franits, ed.,* Looking at Seventeenth- Century Dutch Art: Realism Reconsidered *[Cambridge, 1997], s. 21-56; Schama,* Embarrassment, *s. 375-97.*

14 *Elizabeth A. Honig, 'The Space of Gender in Seventeenth-Century Dutch Painting', ed. Franits,* Looking ta Seventeenth-Century Dutch Art, *s. 187-201.*

15 *David M. Wilson,* The Bayeux Tapestry *(Londra, 1985), s. 218.*

16 *Claudia Kinmonth, 'Irish Vernacular Furniture: Inventories and Illustrations in Interdisciplinary Methodology',* Regional Furniture *X (1996), s. 1-26.*

17 *Siegfried Giedion,* Mechanization takes Command: A Contribution to Anonymous History *(New York, 1948), s. 288; Peter Thornton, The Italian Renaissance Interior (Londra, 1991); Dora Thornton,* The Scholar in his Study *(New Haven, 1998).*

18 *Francesca Bray,* Technology and Gender: Fabrics of Power in Late Imperial China *(Berkeley ve Los Angeles, 1997), s. 136-9; Erwin Panofsky,* Albrecht Dürer *(Princeton, 1948), s. 155; Giedion,* Mechanization, *s. 303.*

19 *Umberto Eco,* La struttura assente: Introduzione alla ricerca semiologica *(Milano, 1968), s. 174-7.*

20 Judith Williamson, *Decoding Advertisements: Ideology and Meaning in Advertising* (Londra, 1978), s. 25; kar. Erving Goffman, *Gender Advertisements* (Londra, 1976).

21 Jonas Frykman ve Orvar Löfgren, *Culture Builders: A Historical Anthropology of Middle-Class Life* (1979: İngilizce çeviri, New Brunswick, 1987), s. 127-9.

22 Thornton, *Interior,* res. 317.

23 Gary Schwartz ve Marten J. Bok, *Pieter Saenredam, the Painter and his Time,* (1989: İngilizce çeviri, Londra, 1990), özellikle s.74-6.

24 Keith Thomas, *Man and the Natural World* (Londra, 1983).

25 Krzysztof Pomian, *Collectors and Curiosities* (1987: İngilizce çeviri, Cambridge, 1990), s. 49-53;

Paula Findlen, *Possessing Nature: Museums, Collecting and Scientific Culture in Early Modern Italy* (Berkeley, 1994).

26 Christopher H. Roads, 'Film as Historical Evidence', *Journal of the Society of Archivists* III (1965-9), s. 183-91, s. 187.

27 Erich Schön, *Die Verlust der Sinnlichkeit oder die Verwandlungen des Lesers*, (Stuttgart, 1987), özellikle s. 63-72.

Altıncı Bölüm

1 Roy E. Stryker ve Paul H. Johnstone, 'Documentary Photographs', Caroline Ware, ed., *The Cultural Appoach to History* (New York, 1940), s. 324-30, s. 327; John Demos, 'George Caleb Bingham: The Artist as Social Historian', *American Quarterly* XVII (1965), s. 218-28.

2 Horst Bredekamp, *Florentiner Fussball: Renaissance der Spiele* (Frankfurt, 1993).

3 W. H. Fox Talbot, *The Pencil of Nature* (Londra, 1844).

4 Alıntı için bkz. Demos, 'Bingham', s. 218.

5 Elizabeth Johns, *American Genre Painting* (New Haven, 1991), s. 92; Andy Jones, 'Reading August Sander's Archive', *Oxford Art Journal* XXIII (2000), 1-22.

6 James Borchert, *Alley Life in Washington: Family, Community, Religion and Folklife in an American City* (Urbana, 1980), s. 293-4.

7 Philippe Ariés, *Centuries of Childhood* (1960: İngilizce çeviri. Londra, 1965).

8 David Bindman, *Hogarth* (Londra, 1981), s. 143-4.

9 François Garnier, 'L'iconographie de l'enfant au Moyen Age', *Annales de Démographie Historique* (1973), s. 135-6, Ariés'in görüşlerini destekler; Ilene H. Forsyth, 'Children in Early Medieval Art: Ninth through Twelfth Centuries', *Journal of Psychohistory* IV (1976), s. 31-70, onları eleştirir. Krş. Anthony Burton, 'Looking Forward from Ariés?', *Continuity and Change* IV (1989), s.203-29.

10 Mary Frances Durantini, *The Child in Seventeenth-Century Dutch Painting* (Ann Arbor, 1983); Simon Schama, *The Embarrassment of Riches: An interpretation of Duch Culture in the Golden Age* (Londra, 1987), s. 481-561; Burton, 'Ariés'.

11 Schama, *Embarrassment*, s. 483.

12 Karin Calvert, 'Children in American Family Portraiture, 1670 to 1810', *William and Mary Quarterly* XXXIX (1982), 87-113.

13 George Boes, *The Cult of Childhood* (Londra, 1966); Anne Higonnet, *Pictures of Innocence: The history and crisis fo ideal childhood* (Londra, 1998).

14 Patricia Ebrey , *The Inner Quarters: Marriage and the Lives of Chinese Women in The Sung period* (Berkeley, 1993), s. 21-2; Richard Lane, *Masters of the Japanese Print* (Londra, 1862), s. 237-40.

15 Donald J. Olsen, *The City as a Work of Art* (New Haven, 1986), s. 246-7.

16 Ahsan Jan Qaisar, *Building Construction in Mughal India: The Evidence from Painting* (Delhi, 1988); Sarah Graham-Brown, *Palestinians and their Society, 1880-1946: A Photographic Essay* (Londra, 1980), s. 49, 52, 132.

17 Michael Camille, *Mirror in Parchment: The Luttrell Psalter and the Making of Medieval England* (Londra, 1998), s. 196.

18 Elizabeth A. Honig, 'The Space of Gender in Seventeenth-Century Dutch Painting', Wayne Franits,

ed., *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art: Realism Reconsidered* (Cambridge, 1997), s. 187-201; Gaetano Zompini, *Le Arti che vanno per via nella città di Venezia* (1785: tekrar basım, Milano, 1980); Shijian Huang ve William Sargent, ed., *Customs and Conditions of Chinese City Streets* (Şangay, 1999).

19 Mark Golden, *Children and Childhood in Classical Athens* (Baltimore, 1990), s.73-4.

20 Lesley Smith, 'Scriba, Femina: Medieval Depictions of Women Writing', Lesley Smith ve Jane H. M. Taylor, ed., *Women and the Book: Assessing the Visual Evidence* (Londra, 1996), s. 21-44; kar. Mary Kelley, 'Reading Women/Women Reading: The Making of Learned Women in Antebellum America', *Journal of American History* LXXXIII (1996), s. 401-21.

21 Erich Schön, *Die Verlust der Sinnlichkeit oder die Verwandlungen des Lesers*, (Stuttgart, 1987).

22 Helen Langdon, 'Genre', *Dictionary of Art* XII (Londra, 1996), s. 286-98.

23 Timothy J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers* (New Haven, 1985); Robert L. Herbert, *Impressionism: Art, Leisure and Parisian Society* (New Haven, 1988).

24 S. J. Gudlaugsson, *De comedianten bij Jan Sten en zijn Tijdgenooten* (Lahey, 1945).

25 Ronald Paulson, *The Art of Hogarth* (Londra, 1975), 30-40.

26 David G. Troyansky, *Old Age in the Old Regime. Image and Experience in Eighteenth-Century France* (Ithaca, 1989), s. 27-49.

27 Edgar Newman, 'L'image de la foule dans la révolution de 1830', *Annales Historiques de la Révolution Française* LII (1980), s. 499-509; Raymond Grew, 'Picturing the People', Robert I. Rotberg ve Theodore K. Rabb, ed., *Art and History: Images and Their Meanings*, (Cambridge, 1988), s. 203-31, özellikle s. 226-31.

28 Camille, *Mirror*, s. 192.

29 Pierre Goubert, *The French Peasantry in the Seventeenth Century* (1982: İngilizce çeviri, Cambridge, 1986), s. 82; Neil MacGregor, 'The Le Nain Brothers and Changes in French Rural Life', *Art History* II (1979), s. 401-12; kar. Pierre Rosenberg, *Le Nain* (Paris, 1993), ve Pierre Deyon, 'Peinture et charité chrétienne', *Annales* E. S. C. XXII (1967), s. 137-53.

30 Richard R. Brettell ve Caroline B. Brettell, *Painters and Peasants in the Nineteenth Century* (Cenevre, 1983).

31 Priscilla Roosevelt, *Life on the Russian Country Estate: A Social and Cultural History* (New Haven, 1995), s. 121-287.

32 Alan Trachtenberg, *Reading American Photographs: Images as History, Mathew Brady to Walker Evans* (New York, 1989), s. 251-2.

Yedinci Bölüm

1 Norman Bryson, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze* (Londra, 1983); Peter Mason, 'Portrayal and Betrayal: The Colonial Gaze in Seventeenth-Century Brazil', *Culture and History* VI (1989), s. 37-62; Stephen Kern, *Eyes of Love: The Gaze in English and French Paintings and Novels, 1804-1900* (Londra, 1996); Timon Screech, *The Western Scientific Gaze and Popular Imagery in Later Edo Japan* (Cambridge, 1996).

2 Bernard Smith, *European Vision and the South Pacific* (1960: ikinci basım, New Haven, 1985), s. 24-5, 37-8.

3 Rudolf Wittkower, 'Marvels of the East: A Study in the History of Monsters', *Journal of the Warburg*

and Courtauld Institutes V (1942), s. 159-97; John B. Friedman, *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, (Cambridge, MA, 1981); Debra Hassing, 'The Iconography of Rejection: Jews and Other Monstrous Races', Colum Hourihane, ed., *Image and Belief*, (Princeton, 1999), s. 25-37.

4 Hassing, 'Rejection'.

5 William Arens, *The Man-Eating Myth: Anthropology and Anthropophagy* (New York, 1979).

6 Raymond Schwab, *The Oriental Renaissance* (1950: İngilizce çeviri, New York 1984); Edward Said, *Orientalism* (1978: ikinci basım, Londra, 1995).

7 Said, *Orientalism*, s. 3, 52.

8 Said, *Orientalism*, s. 26; Donald A. Rosenthal, *Orientalism: The Near East in French Painting* 1800-80 (Rochester, NY, 1982); John M. MacKenzie, *Orientalism: History, Theory and the Arts* (Manchester, 1995).

9 Compare Alain Grosrichard, *Structure du serail: La fiction du despotisme asiatique dans l'occident classique* (Paris, 1979), ve Ruth B. Yeazell, *Harems of the Mind:Passages of Western Art nad Literature* (New Haven, 2000).

10 Sarah Graham-Brown, *Images of Women: Photography of the Middle East*, 1860-1950 (Londra, 1988).

11 Smith, *European Vision*, s. 108-14; Rosenthal, *Orientalism*.

12 Yeazell, *Harems*, s. 25-8.

13 Teresa Carbone ve Patricia Hills, ed., *Eastman Johnson: Painting America* (New York, 1999), 121-7.

14 James Carrier, ed., *Occidentalism* (Oxford, 1995).

15 L. Perry Curtis Jr, *Apes and Angels: The Irishman in Victorian Caricature* (Newton Abbot, 1971).

16 Jane S. Davidson, *David Teniers the Younger* (Londra, 1980).

17 Joshua Trachtenberg, *The Devil and the Jews: The Medieval Conception of the Jew and its Relation to Modern Antisemitism* (New York, 1943), s. 67; Sander L. Gilman, *The Jew's Body* (New York, 1991); Ruth Mellinkoff, *Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the Later Middle Ages* (Berkeley, 1993); Hassig, 'Rejection'.

18 Annie Duprat, 'La dégradation de l'image royale dans la caricature révolutionnaire', Michel Vovelle, ed., *Images de la Révolution Française* (Paris,1988), s. 167-75; C. M. Armstrong, 'Edgar Degas and the Representation of the Female Body', S. R. Suleiman, ed., *The Female Body in Western Culture* (New York, 1986); Hollis Clayson, *Painted Love: Prostitution in French Art of the Impressionist Era* (New Haven, 1991).

19 Jane S. Davidson, *The Witch in Northern European Art* (Londra, 1987); kar. Linda C. Hults, 'Baldung and the Witches of Freiburg: The Evidence of *Images*', *Journal of Inter-Disciplinary History* XVIII (1987-8), s. 249-76, ve Charles Zika, 'Cannibalism and Witchcraft in Early Modern Europe: Reading The Visual Evidence', *History Workshop Journal* XLIV (1997), s. 77-106.

20 Hassig, 'Rejection', s. 33.

21 Michael Camille, *Mirror in Parchment: The Luttrell Psalter and the Making of Medieval England* (Londra, 1988), s. 210; Mellinkoff, *Outcasts*, s. 231.

22 Svetlana Alpers, 'Realism as a comic mode: Low-life painting seen through Bredero's eyes', *Simiolus* VIII (1975-6), s. 115-39; Hessel Miedema, 'Realism And Comic Mode', *Simiolus* IX (1977), s. 205-L9; Margaret Sullivan, *Brueghel's Peasants* (Cambridge, 1994).

23 Peter C. Sutton, *Pieter de Hooch* (Oxford, 1980), s. 42.

24 Richard R. Brettell ve Caroline B. Brettell, *Painters and Peasants in the Nineteenth Century* (Cenevre, 1983).
25 Sander L. Gilman, *Health and Illness: Images of Difference* (Londra, 1995).
26 J. R. Ryan, *Picturing Empire* (Londra, 1997), s. 146.
27 Mellinkoff, *Outcasts*, s. li.

Sekizinci Bölüm

1 William A. Coupe, The *German Illustrated Broadsheet in the Seventeenth Century* (2 cilt, Baden-Baden, 1966).
2 Irma B. Jaffé, *John Trumbull: Patriot-Artist of the American Revolution* (Boston, 1975), s. 89.
3 Alison Kettering, 'Gerard ter Borch's "Beschwörung der Ratifikation des Friedens von Münster" als Historiebild', Klaus Bussmann ve Heinz Schilling, ed., 1648: *Krieg und Frieden in Europa*, (Münih, 1998), s. 605-14.
4 Erwin Panofsky, 'Style and Medium in the Moving Pictures', *Transition* (1937) s. 121-33; Arnold Hauser, *The Social History of Art* (2 cilt, Londra, 1951), film çağı' konulu son bölüm; Otto Pàcht, *The Rise of Pictorial Narrative in Twelfth-Century England* (Oxford, 1962).
5 A. H. M. Jones, 'Numismatics and History', *Essays in Roman Coinage presented to Harold Mattingly* (Oxford, 1956), s. 13-33.
6 Peter Burke, *The Fabrication of Louis* XIV (New Haven, 1992) s. 4-5.
7 David Kunzle, *The Early Comic Strip* (Berkeley, 1973); James A. Leith, *The Idea of Art as Propaganda in France, 1750-1799* (Toronto, 1965); *agy*, 'Ephemera: Civic Education through Images', Robert Darnton ve Daniel Roche, ed., *Revolution in Print*, (Berkeley ve Los Angeles, 1989),s. 270-89; Timothy J. Clark, *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution* (Londra, 1973).
8 Rolf Reichardt, 'Prints: Images of the Bastille', Darnton ve Roche, *Revolution*, s. 223-51; kar. Hans-Jürgen Lüsebrink ve Rolf Reichardt, *Die 'Bastille': Zur Symbolik von Herrschaft und Freiheit* (Frankfurt, 1990).
9 John R. Hale, *Artists and Warfare in the Renaissance* (New Haven, 1996), s. 137; Peter Paret, *Imagined Battles: Reflections of War in European Art* (Chapel Hill, 1997), s. 5, 22; Baudelaire alıntısı için bkz. S. 81.
10 Arnold von Salis, *Antike und Renaissance* (Zürih, 1947) s. 75-88; Hale, *Artists*, s. 191.
11 Christopher Prendergast, *Napoleon and History Painting* (Oxford, 1997).
12 Matthew S. Lalumia, *Realism and Politics in Victorian Art of the Crimean War*, (Epping, 1984), s. 22, 35; Paret, *Battles*, s. 41.
13 Bernard Comment, *The Panorama* (1993: İngilizce çeviri, Londra, 1999).
14 Michael Marrian, *Painting Politics for Louis Philippe* (New Haven ve Londra, 1988, s. 187.
15 Alan Trachtneberg, *Reading American Photographs: Images as History, Mathew Brady to Walker Evans* (New York, 1989), s. 72.
16 Lalumia, *Realism*, bu gelişmede Kırım Savaşı'nın rolünü fazla büyütüyor, s. 54-5, 69,107.
17 Charles C. Oman, 'Early Military Pictures', *Archaeological Journal* XCV (1938), s. 337-54, s. 347; Olle Cederlöf, 'The Battle Paintings as a Historical Source', *Revue Internationale d'Historie Militaire* XXVI (1967), s. 119-44.

18 Fritz Saxl, 'A Battle Scene without a Hero', *Journal of the Warburg and Courtauld Insititutes* III (1930-40), s. 70-87; Stephen Crane için bkz. C. Walcutt, *American Naturalism* (Londra, 1956), s. 89.

19 Lalumia, *Realism*, s. 67, 71.

20 Caroline Brothers, *War and Photography: A Cultural History* (Londra, 1997), s. 178-85.

21 Kunzle, *Comic Strip*; Sydney Anglo, 'A Rhetoric of Hate', Keith Cameron, ed., *Montaigne and his Age* (Exeter, 1981), s. 1-13.

22 Hendrik J. Horn, *Jan Cornelisz Vermeyen: Painter of Charles V and his Conquest of Tunis* (2 cilt, Doornspijk 1989); Burke, *Fabrication*, s. 97.

23 Sydney Anglo, ed., *The Great Tournament Roll of Westminster* (Oxford, 1968), özellikle s. 75-9; Jean Jacquot, ed., *Fêtes et Céremonies au temps de Charles Quint* (Paris, 1960).

24 C. H. Gibbs-Smith, The Death of Harold', *History Today* (1960); s. 188-91; kar. Suzanne Lewis, *The Rhetoric of Power in the Bayeux Tapestry* (Cambridge, 1999), s. 127-8; Frank Stenton, 'The Historical Backgroud', F. Stenton, ed., *The Bayeux Tapestry: A Comprehensive Survey* (Londra, 1957), s. 9-24; Pàcht, *Narrative*, s. 9.

25 Christoph Strupp, *Johan Huizinga: Geschichtswissenschaft als Kulturgeschichte* (Göttingen, 1999), s. 249.

26 Christopher H. Roads, 'Film as Historical Evidence', *Journal of the Society of Archivists* III (1965-9), s. 183-91, s. 187'de; Anthony Aldgate, *Cinema and History: British Newsreels and the Spanish Civil War* (Londra, 1979), özellikle s. 1-16; Jay Ruby, *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology* (Chicago, 2000), s. 97.

27 Ruby, *Picturing Culture*, s. 97-100; William Hughes, 'The Evaluation of Film as Evidence', Paul Smith,ed., *The Historian and Film* (Londra, 1976), s.49-79; Nicholas Pronay, 'The Newsreels: The Illusion of Actuality', Smith *Historian and Film*, s. 95-119; Paret *Battles*, s. 84.

Dokuzuncu Bölüm

1 Peter Paret, *Imagined Battles: Reflections of War in European Art* (Chapel Hill, 1997), s. 65.

2 Paret, *Battles*, s. 85; Bernard Comment, *The Panorama* (1993: İngilizce çeviri, Londra, 1999), s. 232-40.

3 Francis Haskell, 'The Manufacture of the Past in Nineteenth-Century Painting', *Past and Present* LIII (1971), s. 109-20, s. 111-2.

4 Edward D. H. Johnson, *Paintings of the British Social Scene from Hogarth to Sickert* (Londra, 1986), s. 152.

5 H. D. Gower, L. Stanley Jast ve W. W. Topley, *The Camera as Historian* (Londra, 1916).

6 David Herlihy, 'Am I a Camera?', *American Historical Review* XCIII (1988), s. 1186-92; Robert A. Rosenstone, 'History in Images/History in Words' (1988: Rosenstone, *Visions of the Past* içinde tekrar basım, Cambridge, MA, 1995), s. 19-44; Hayden V. White, 'Historiography and Historiophoty', *American Historical Review* XCIII (1988), s. 1193-99.

7 kar. Michael Rogin, '"The Sword Became a Flashing Vision": D. W. Griffith's *The Birth of a Nation*', *Representations* IX (1985), s. 150-95.

8 Anthony Aldgate, *Cinema and History: British Newsreels and the Spanish Civil War* (Londra, 1979); John Grenville, 'The Historians as Film-Maker', Paul Smith, ed., *The Historian and Film* (Londra, 1976), s. 132-41.

9 White, 'Historiography'.

10 Herlihy, 'Camera'; Rosenstone, 'History'; White, 'Historiography'; Bertram Wyatt-Brown ve Lawrence H. Suid, *Journal of American History* LXXXV (1998), s. 1174-6 (*Amistad*) ve 1185-6 (*Ryan*). *Amistad* için krş. Natalie Z. Davis, *Slaves on Screen: Film and Historical Vision* (Toronto, 2000), s. 69-93.

11 John C. Tibbetts, 'Kevin Brownlow's Historical Films', *Historical Journal of Film, Radio and TV* XX (2000), s. 227-51.

12 David Desser, *The Samurai Films of Akira Kurosawa* (Ann Arbor, 1983); Stephen Prince, *The Warrior's Camera: The Cinema of Akira Kuroawa* (Princeton, 1991), s. 200-49, özellikle s. 202-5.

13 Stephen Bann, 'Historical Narrative and the Cinematic Image', *History & Theory Beiheft* XXVI (1987), s. 67.

14 Siegfried Kracauer, *History: The Last Things before the Last* (New York, 1969).

15 Cf. Peter Brunette, *Roberto Rossellini* (New York, 1987), s. 281-9; Peter Bondanella, *The Films of Roberto Rossellini* (Cambridge, 1993), s. 125-37.

16 Natalie Z. Davis, 'Who Owns History?', Anne Ollila, ed., *Historical Perspectives on Memory* (Helsinki, 1999), s. 19-34, at s. 29; Natalie Z. Davis, *The Return of Martin Guerre* (Cambridge, MA, 1983), s. viii.

17 John J. Michalczyk, *The Italyan Political Film-Makers* (Londra, 1986), s.190-9; Davis, *Slaves*, s. 43-4.

18 Timothy Garton Ash, 'The Life of Death' (1985: Timothy Garton Ash, *The Uses of Adversity: second edn Harmondsworth* içinde tekrar basım, 1999), s. 109-29.

19 Ian C. Jarvie, '*Rashomon*: Is Truth Relative?', I. C. Jarvie, *Philosophy of the Film* (Londra, 1987), s. 295-307; K. G. Heider, 'The Rashomon Effect', *American Anthropologist* XC (1988), s.75-81; Jay Ruby, *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology* (Chicago, 2000), s. 125-9.

Onuncu Bölüm

1 Brendan Cassidy, ed., *Iconography at the Cross-Roads* (Princeton, 1993).

2 Carlo Ginzburg, 'Clues: Roots of an Evidential paradigm' (1978: C. Ginzburg, *Myths, Emblems, Clues* içinde tekrar basım, (Londra, 1990), s. 96-125.

3 Louis Marin, *Etudes sémiologiques* (Paris, 1971), s. 36-7.

4 Eddy de Jongh, 'Eroticia in vogelperspectief', *Simiolus* III (1968), s. 22-72.

5 Walter Abell, *The Collective Dream in Art* (Cambridge, MA, 1957).

6 Claude Lévi-Strauss, 'Split Representation in the Art of Asia and America',*Structual Anthropology* (1958: İngilizce çeviri, New York, 1963), s. 245-68; Roland Barthes, *Mythologies* (1957: İngilizce çeviri, Londra, 1972), s. 116, 119; bu tasvir için bkz. Steve Baker, 'The Hell of Connotation', *Word and Image I* (1985), s. 164-75.

7 Meyer Schapiro, 'On Some Problems in the Semiotics of Visual Art', *Semiotica* 1 (1969), s. 223-42

8 Barthes, *Mythologies*; Judith Williamson, *Decoding Advertisements: Ideology and Meaning in Advertising* (Londra, 1978); Peter Burke, *The Fabrication of Louis* XVI (New Haven, 1992), s. 15.

9 Umberto Eco, *La struttura assente: Introduzione alla ricerca semiologica* (Milano, 1968), s. 174-7.

10 Michel Foucault, *The Order of Things* (1966: İngilizce çeviri. Londra, 1970), s. 3-16; kar. Svetlana Alpers, 'Interpretation without Representation', *Representations* I (1983), s. 30-42.

11 Wolfgang Kemp, 'Death at Work: A Case Study on Constitutive Blanks in Nineteenth-Century Painting', *Representations* X (1985), s. 102-23.

12 Clifford Geertz, *Local Knowledge* (New York, 1983), s. 120.

13 Bernadette Bucher, *Icon and Conquest: A Structural Analysis of the Illustrations of de Bry's Great Voyages* (1977: İngilizce çeviri, Chicago, 1981), s. xiii-xvi; Claude Lévi Strauss, *Structural Anthropology II* (1973: İngilizce çeviri, Londra, 1977), s. 276; Barthes, *Mythologies*, s. 15-25; Clifford Geertz,'Deep Play', *The Interpretation of Cultures* (New York, 1973), s. 412-53.

14 Peter Wagner, *Reading Iconotexts: From Swift to the French Revolution* (Londra, 1995).

15 Sydney Anglo, *Spectacle, Pageantry and Early Tudor Policy* (Oxford ve Londra, 1969), s. 81 .

On Birinci Bölüm

1 Griselda Pollock, 'What's Wrong with Images of Women?', Rozsika Parker ve Griselda Pollock, ed., *Framing Feminism* (Londra, 1977) içinde tekrar basım s. 132-8; *agy, Vision and Difference* (Londra, 1988); *agy*, 'What difference does feminism make to art history?', Richard Kendall ve Griselda Pollock, ed., *Dealing with Degas* (Londra, 1992), s. 22-39; Linda Nochlin, 'Women, Art And Power', Norman Bryson, Michael Holly ve Keith Moxey, ed., *Visual Theory* (Cambridge, 1991), s. 13-46; *agy, Representing Women* (Londra, 1999).

2 David Freedberg, *The Power of Images* (Chicago, 1989); Michael Fried, *Absorbtion and Theatricality: Painting and Beholder in the Age Diderot* (Berkeley ve Los Angeles, 1980); Wolfgang Kemp, 'Death at Work: A Case Study on Constitutive Blanks in Nineteenth-Century Painting', *Representations* X (1985).

3 Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy* (Oxford, 1972); *agy, Limewood Sculptors in Renaissance Germany* (New Haven, 1980).

4 John Bargrave, *Pope Alexandar VII and the College of Cardinals*, ed. James C. Robertson (Londra, 1862), s. 8, 41; kar. Stephen Bann, *Under the Sing: John Bargrave as Collector, Traveler and Witness* (Ann Arbor, 1994), özellikle s. 106, 115-6.

5 Gwyn A. Williams, *Goya and the Impossible Revolution* (Londra, 1976), s. 5; Maurice Agulhon, *Marianne into Battle: Republican Imagery and Symbolism in France, 1789-1880* (1979: İngilizce çeviri, Cambridge, 1981), s. 38-61.

6 Peter Noble, *The Negro in Films* (Londra, 1948).

7 Enriqueta Harris, 'Velàzquez's Portrait of Prince Baltasar Carlos in the Riding School', *Burlington Magazine* CXVII (1976), s. 266-75; John H. Elliott, *The Count-Duke of Olivares* (New Haven, 1986), s. 676; Anita Brookner, *David* (Londra, 1980), s. 153.

8 David Freedberg, *The Power of Images* (Chicago, 1989), s. 378-428; Dario Gamboni, *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution* (Londra, 1997).

9 James E. Young, 'The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today', William J. T. Mitchell, ed., *Art and the Public Sphere* içinde (Chicago, 1992), s. 49-78.

10 Peter Wagner, *Reading Iconotexts: From Swift to the French Revolution* (Londra, 1995); Maren Stange, *Symbols of Social Life: Social Documentary Photography in America, 1890-1950* (Cambridge, 1989), s. 44, 117-8; Peter Burke, *The Fabrication of Louis* XIV (New Haven, 1992), s. 97-8, 102.

11 Bann, *Under the Sing*, s. 122.

12 Peter Paret, *Imagined Battles: Reflections of War in European Art* (Chapel Hill, 1997), s. 14.

13 kar. Francis Haskell, 'Visual Sources and *The Embarrassment of Riches*', *Past and Present* CXX (1988), 216-26.

14 Robert M. Levine, *Images of History: 19th and Early 20th-Century Latin American Photographs as Documents* (Durham, NC, 1989), s. 75-146, yöntem sorunları üzerine bir ankete verilen yanıtlar şeklinde ele alınıyor.

15 Paul Zanker, *Augustus and the Power of Images* (1987: İngilizce çeviri, Ann Arbor, 1988); Michel Vovelle ve Gaby Vovelle, *Vision de la mort et de l'au-delà en Provence* (Paris, 1970); Michel Vovelle, ed., *Iconographie et histoire des mentalités* (Aix, 1979).

Seçilmiş Kaynakça

Abell, Walter, *The Collective Dream in Art* (Cambridge, MA, 1957)

Ades, Dawn, ve diğ., ed, *Art and Power* (Londra, 1996)

Agulhon, Maurice, *Marianne into Battle: Republican Imagery and Symbolism in France, 1789-1880* (1979: İngilizce çeviri, Cambridge, 1981)

Aldgate, Anthony, 'British Newsreels and the Spanish Civil War', *History LVIII* (1976), s. 60-3

___, *Cinema and History: British Newsreels and the Spanish Civil War* (Londra, 1979)

Alexandre-Bidon, Daniéle, 'Images et objets de faire croire', *Annales Histoire Sciences Sociales LIII* (1998), s. 1155-90

Alpers, Svetlana, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century* (Chicago, 1983)

___, 'Interpretation without Representation', *Representations I* (1983), 30-42

___, 'Realism as a comic mode: Low-life painting seen through Bredero's eyes', *Simiolus VIII* (1975-6), s. 115-39

Anderson , Patricia, *The Printed Image and the Transformation of Popular Culture, 1790-1860* (Oxford, 1991)

Ariés, Philippe, *Centuries of Childhood* (1960: İngilizce çeviri, Londra, 1965)

___, *The Hour of Our Death* (1977: İngilizce çeviri, Londra, 1981)

___, *Un historien de Dimanche* (Paris 1980)

___, *Images of Man and Death* (1983: İngilizce çeviri, Cambridge, MA, 1985)

Armstrong, C. M. 'Edgar Degas and the Representation of the Female Body', *The Female Body in Western Culture*, ed. S. R. Suleiman (New York, 1986)

Atherton, Herbert M, *Political Prints in the Age of Hogarth: A Study of the Ideographic Representation of Politics* (Oxford, 1974)

Baker, Steve, 'The Hell of Connotation', *Word and Image I* (1985), s. 164-75

Bann, Stephen, 'Face-to-Face with History', *New Literary History XXIX* (1998), s.235-46

___, 'Historical Narrative and the Cinematic Image', *History & Theory Beiheft* XXVI (1987), s. 47-67

Barnouw, Dagmar, *Critical Realism: History, Photography and the Work of Siegfried Kracauer* (Baltimore, 1994)

Barnouw, Eric, *Documentary: A History of the Non-Fiction Film* (New York, 1974)

Barrell, John, *The Dark Side of the Landscape* (Cambridge, 1980)

Barthes, Roland, *Camera Lucida* (1980: İngilizce çeviri, Londra, 1981)

___, *Image, Music, Text*, ed. Stephen Heath (New York, 1977), s. 32-51

___, *Mythologies* (1957: İngilizce çeviri, Londra, 1972)

___, 'The Reality Effect' (1968: İngilizce çeviri, bkz. Barthes, *The Rustle of Language*, Oxford, 1986), s. 141-8

Baxandall, Michael, *Limewood Sculptors in Renaissance Germany* (New Haven, 1980)

___, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy* (Oxford, 1972)

Belting, Hans, *Likeness and Presence* (1990: İngilizce çeviri, Londra, 1994)

Benjamin, Walter, 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction' (1936: İngilizce çeviri, *Illuminations*, Londra, 1968), s. 219-44

Berggren, Lars, ve Lennart Sjöstedt, *L'ombra dei grandi: Monumenti e politica monumentale a Roma* (1870-1895) (Roma, 1996)
Bermingham, Ann, *Landscape and Ideology: The English Rustic Tradition, 1740-1860* (Londra, 1986)
Bialostocki, Jan, 'The Image of the Defeated Leader in Romantic Art' (1983: Bialostocki, *The Message of Images* [Viyana, 1988] içinde tekrar basım, s. 219-33
Binski, Paul, *Medieval Death: Ritual and Representation* (Londra, 1996)
Blunt, Antony, *Poussin* (2 cilt, Londra, 1967)
Boime, Albert, *The Unveiling of the National Icons* (Cambridge, 1994)
Bondanella, Peter, *The Films of Roberto Rossellini* (Cambridge, 1993)
Borchert, James, *Alley Life in Washington: Family, Community, Religion and Folklife in an American City* (Urbana, 1980)
___, 'Historical Photo-Analysis: A Research Method', *Historical Methods XV* (1982), s. 35-44
Bredekamp, Horst, *Florentiner Fussball: Renaissance der Spiele* (Frankfurt, 1993)
Brettell, Richard R. ve Carolina B. Brettell, *Painters and Peasants in the Nineteenth Century* (Cenevre, 1983)
Brilliant, Richard, 'The Bayeux Tapestry', *Word and Image VII* (1991), s. 98-126
___, *Portraiture* (Londra, 1991)
___, *Visual Narratives: Storytelling in Etruscan and Roman Art* (Ithaca, 1983)
Brothers, Caroline, *War and Photography: a Cultural History* (Londra, 1997)
Brown, Patricia F., *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio* (New Haven, 1988)
Brubaker, Leslie, 'The Sacred Image', *The Sacred Image. East and West*, ed. Robert Oustterhout ve L. Brubaker (Urbana ve Chicago, 1995), s. 1-24
Brunette, Peter, *Roberto Rossellini* (New York, 1987)
Bryson, Norman, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze* (Londra, 1983)
Bucher, Bernadette, *Icon and Conguest: A Structural Analysis of the Illustrations of de Bry's Great Voyages* (1977: İngilizce çeviri, Chicago, 1981)
Burke, Peter, *The Fabrication of Louis XIV* (New Haven, 1992)
Cameron, Averil, 'The Language of Images: The Rise of Icons and Christan Representation', *The Church and the Arts*, ed. Diana Wood (Oxford, 1992), s. 1-42
Camille, Michael, *Mirror in Parchment: The Luttrell Psalter and the Making of Medieval England* (Londra, 1998)
___, 'The Trés Riches Heures: An Illuminated Manuscript in the Age of Mechanical Reproduction', *Critical Inquiry XVII* (1990-1), s. 72-107
Carteras, S. P., *Images of Victorian Womanhood in English Art* (Londra, 1987)
Cassidy, Brendan, ed., *Iconography at the Cross-Roads* (Princeton, 1993)
Cederlöf, Olle, 'The Battle Painting as a Historical Source', *Revue Internationale d'Histoire Militaire XXVI* (1967), s. 119-44
Christin, Olivier, *Une révolution symbolique: L'iconoclasme huguenot et la Reconstruction catholique* (Paris, 1991)
Clark, Timothy J. *The Absolute Bourgeois: Art and Politics in France, 1848-1851* (Londra, 1973)
___, *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution* (Londra, 1973)
___, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers* (New Haven, 1985)

Clark, Toby, *Art and Propaganda in the 20th Century: The Political Image the Age of Mass Culture* (Londra, 1977)
Clayson, Hollis, *Painted Love: Prostitution in French Art of the Impressionist Era* (New Haven, 1991)
Collinson, Patrick, *From Iconoclasm to Iconophobia: The Cultural Impact of the Secont Reformation* (Reading, 1986)
Comment, Bernard, *The Panorama* (1993: İngilizce çeviri, Londra, 1999)
Cosgrove, Denis, ve Stephen Daniels, ed., *The Iconography of Landscape* (Cambridge, 1988)
Coupe, William A., *The German Illustrated Broadsheet in the Seventeenth Century* (2 cilt, Baden-Baden, 1996)
Cousin, Bernard, *Le Miracle et le Quotidien: Les ex-voto provençaux images d'une société* (Aix, 1983)
Curtis, L. Perry Jr, *Apes and Angels: The Irishman in Victorian Caricature* (Newton Abbot, 1971)
Davidson, Jane P., *David Teniers the Younger* (Londra, 1980)
___, *The Witch in Northern European Art* (Londra, 1987)
Davis, Natalie Z., *Slaves on Screen: Film and Historical Vision* (Toronto, 2000)
Desser, David, *The Samurai Films of Akira Kurosawa* (Ann Arbor, 1983)
Dillenberger, John, *Images and Relics: Theological Perception and Visual Images in Sixteenth-Century Europe* (New York, 1999)
Dowd, D. L., *Pageant-Master of the Republec: Jacques-Louis David and the French Revolution* (Lincoln, NE, 1948)
Duffy, Eamon, *The Stripping of the Altars* (New Haven, 1992)
Durantini, Mary Frances, *The Child in Seventeenth-Century Dutch Painting* (Ann Arbor, 1983)
Eco, Umberto, *La struttura assente: Introduzione alla ricerca semiologica* (Milano, 1968)
Edgerton, Samuel Y., *Pictures and Punishment: Art and Criminal Prosecution during The Florentine Renaissance* (Ithaca, 1985)
Elsner, Jas *Art and the Roman Viewer* (Cambridge, 1995)
___, *Imperial Rome and Christian Triumph: The Art of the Roman Empire, AD 100-405* (Oxford, 1998)
Etlin, R., ed., *Nationalism in the Visual Arts* (Londra, 1991)
Ferro, Marc, *Cinema and History* (İngilizce çeviri, Londra, 1988)
Forsyth, Ilene H. 'Children in Early Medieval Art: Ninth through Twelfth Centuries', *Journal of Psychohistory IV* (1976), s. 31-70
Foucault, Michel, *The Order of Things* (1966: İngilizce çeviri, Londra, 1970)
Fox, Celina, 'The Development of Social Reportage in English Periodical Illustration during the 1840s and Early 1850s', *Past and Present LXXIV* (1977), s. 90-111
Franits, Wayne, ed., *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art: Realism Reconsidered* (Cambridge, 1997)
___, *Paragons of Virtue* (Cambridge, 1993)
Freedberg, David, *The Power of Images* (Chicago, 1989)
Fried, Michael, *Absorbtion and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Berkeley ve Los Angeles, 1980)
Friedman, John B., *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought* (Cambridge, MA, 1981)
Gamboni, Dairo, *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution* (Londra, 1997)
Garton Ash, Timothy, 'The Life of Death' (1985: Timothy Garton Ash, *The Uses of Adversity*: ikinci basım Harmondsworth, 1999, içinde tekrar basım), s. 109-29
Gaskell, Ivan, 'Tobacco, Sociel Deviance and Dutch Art in the Seventeenth Century' (1987: Franits, 1997) içinde tekrar basım, s. 68-77

____, 'Visual History', *New Perspectives on Historical Writing*, ed. Peter Burke (1991: ikinci basım, Cambridge 2000), s. 68-217

George, M. Dorothy, *English Political Caricature: A Study of Opinion and Propaganda* (2 cilt, Oxford, 1959)

Gilman, Sander L., *Health and Illness: Images of Difference* (Londra, 1995)

____, *The Jew's Body* (New York, 1991)

Ginzburg, Carlo, 'Clues. Roots of an Evidential Paradigm' (1978: C. Ginzburg, *Myths, Emblems, Clues* [Londra, 1990] içinde tekrar basım) , s. 96-125

Goffman, Erving, *Gender Advertisements* (Londra, 1976)

Golomstock, Igor, *Totalitarian Art: In the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China* (Londra, 1990)

Gombrich, Ernst H., 'Aims and Limits of Iconology', *Symbolic Images* (Londra, 1972), s. 1-25

____, *The Image and the Eye* (Londra, 1982)

____, 'Personification', *Classical Influences on European Culture*, ed. Robert R. Bolgar (Cambridge, 1971), s. 247-57

____, *In Search of Cultural History* (Oxford, 1969)

____, 'The Social History of Art' (1953: E. Gombrich, *Meditations on a Hobby Horse* [Londra, 1963] içinde tekrar basım), s. 86-94

Grabar, André, *Christian Iconography: A Study of its Origins* (Princeton, 1968)

Graham-Brown, Sarah, *Images of Women: Photography of the Middle East, 1860-1950* (Londra, 1988)

____, *Palestinians and their Society, 1880-1946: A Photographic Essay* (Londra, 1980)

Grenville, John, 'The Historian as Film-Maker', *The Historian and Film*, ed. Paul Smith (Londra, 1976), s. 132-41

Grew, Raymond, 'Picturing the People', *Art and History: Images and Their Meanings*, ed. Robert I. Rotberg ve Theodore K. Rabb (Cambridge, 1988), s. 203-31

Gruzinski, Serge, *La guerre des images* (Paris, 1990)

Gudlaugsson, S. J., *De comedianten bij Jan Steen en zijn Tijdgenooten* (Lahey, 1945)

Hale, John R., *Artists and Warfare in the Renaissance* (New Haven, 1990)

Harley, J. B., 'Deconstructing the Map' (1989: *Writing Worlds*, ed. T. J. Barnes and James Duncan [Londra, 1992] içinde tekrar basım), s. 231-47

Harris, Enriqueta, 'Velàzquez's Portrait of Prince Baltasar Carlos in the Riding School', *Burlington Magazine CXVIII* (1976), s. 266-75

Haskell, Francis, *History and its Images* (New Haven, 1993)

____, 'The Manufacture of the Past in Nineteenth-Century Painting', *Past and Present LIII* (1971), s. 109-20

Hassig, Debra, 'The Iconography of Rejection: Jews and Other Monstrous Races', *In Image and Belief*, ed. Colum Hourihane (Princeton, 1999), s. 25-37

Hauser, Arnold, *The Social History of Art* (2 cilt, Londra, 1951)

Held, Jutta, *Monument und Volk: Vorrevolutionàre Wahrnehmung in Bildern des ausgehenden Ancien Regime* (Köln ve Viyana, 1990)

Herbert, Robert L., *Impressionism: Art, Leisure and Parisian Society* (New Haven, 1988)

Herding, Klaus, ve Rolf Reichardt, ed., *Die Bildpublizistik der Französishen Revolution* (Frankfurt, 1989)
Herlihy, David, 'Am I a Camera?', *American Historical Review XCIII* (1988), s. 1186-92
Higonnet, Anne, *Berthe Morisot's Images of Women* (Cambridge, MA, 1992)
____, *Pictures of Innocence: The history and crisis of ideal childhood* (Londra, 1998)
Hirsch, Julia, *Family Photographs: Content, Meaning and Effect* (New York, 1981)
Holliday, Peter J., ed., *Narrative nad Event in Ancient Art* (Cambridge, 1993)
Honig, Elizabeth A., 'The Space of Gender in Seventeenth-Century Dutch Painting', Franits içinde, s. 187-201
Honour, Hugh, *The First Golden Land: European Images of America* (Londra, 1975)
Hope, Charles, 'Artists, Patrons and Advisers in the Italian Renaissance', *Patronage in the Renaissance*, ed. Guy F. Lytle ve Stephen Orgel (Princeton, 1981), s. 293-343
Horn, Hendrik J., *Jan Cornelisz Vermeyen: Painter of Charles V and his Conquest of Tunis* (2 cilt, Doornspijk, 1989)
Hughes, Diane O., 'Representing the Family', *Art and History*, ed. Robert I. Rotberg ve Theodore K. Rabb, (Cambridge, 1988), s. 7-38
Hughes, William, 'The Evolution of Film as Evidence', *The Historian and Film* ed. Paul Smith (Londra, 1976), s. 49-79
Huizinga, Johan, *The Autumn of the Middle Ages* (1919: İngilizce çeviri, Chicago, 1996)
Hults, Linda C., 'Baldung and the Witches of Freiburg: The Evidence of Images', *Journal of Inter-Disciplinary History XVIII* (1987-8), s. 249-76
Hurley, F. J., *Portrait of a Decade: Roy Stryker and the Development of Documentary Photography* (Londra, 1972)
Ivins, William H., Jr, *Prints and Visual Communication* (Cambridge, MA, 1953)
Jaffé, Irma B., *John Trumbull: Patriot-Artist of the American Revolution* (Boston, 1975)
Jarvie, Ian C., 'Seeing through Movies', *Philosophy of Social Science VIII* (1978)
Johns, Elizabeth, *American Genre Painting* (New Haven, 1991)
____, 'The Farmer in the works of William Sidney Mount', *Art and History*, ed. Robert I. Rotberg ve Theodore K. Rabb (Cambrisge, 1988), s. 257-82
Johnson, Edward D. H., *Paintings of the British Social Scene from Hogarth to Sickert* (Londra, 1986)
Jongh, Eddy de, 'Erotica in Vogelperspectief', *Simiolus III* (1968), s. 22-72
____, 'The Iconological Approach to Seventeenth-Century Dutch Painting', *The Golden Age of Dutch Painting in Historical Perspective*, ed. Franz Grijzenhout ve Henk van Veen (1992: İngilizce çeviri, Cambridge, 1999), s. 200-23
____, 'Realism and Seeming Realism in Seventeenth-Century Dutch Painting' (1971: İngilizce çeviri, Franits içinde), s. 21-56
Jouve, Michel, 'Naissance de la caricature politique moderne en Angleterre (1760-1800)', *Le Journalisme d'ancien régime*, ed. Pierre Rétat (Paris, 1981), s. 167-82
Kemp, Wolfgang, 'Death at Work: A Case Study on Constitutive Blanks in Nineteenth-Century Painting', *Representations X* (1985), s. 102-23
Kern, Stephen, *Eyes of Love: The Gaze in English and French Painting and Novels, 1804-1900* (Londra, 1996)

Kestner, Joseph, *Masculinities in Victorian Painting* (Aldershot, 1995)
Kinmonth, Claudia, 'Irish Vernacular Furniture: Inventories and Illustrations in Interdisciplinary Methodology', *Regional Furniture X* (1996), s. 1-26
Klein, Robert, 'Considérations sur les fondements de l'iconographie' (1963: *La Forme et l'intelligible*, Paris 1970) içinde tekrar basım, s. 353-74
Kracauer, Siegfried, 'History of the German Film' (1942. *Briefwechsel*, ed. V. Breidecker, Berlin 1996) içinde tekrar basım, s. 15-18
____, *History: The Last Things before the Last* (New York, 1969)
Kunzle, David, *The Early Comic Strip* (Berkeley, CA, 1973)
Kuretsky, Susan D., *The Paintings of Jacop Ochtervelt* (Oxford, 1979)
Lalumia, Matthew S., *Realism and Politics in Victorian Art of the Crimean War* (Epping, 1984)
Landau, David and Peter Parshall, *The Renaissance Print 1470-1550* (New Haven, 1994)
Lane, Richard, *Masters of the Japanese Print* (Londra, 1962)
Lawrence, Cynthia, *Gerrit Berckheyde* (Doornspijk, 1991)
Leith, James A., 'Ephemera: Civic Education through Images', *Revolution in Pirint*, ed. Robert Darnton ve Daniel Roche (Berkeley ve Los Angeles, 1989), s. 270-89
____, *The Idea of Art as Propaganda in France, 1750-1799* (Toronto, 1965)
Levine, Robert M., *Images of History: 19th and Early 20th Century Latin American Photographs as Documents* (Durham, NC, 1989)
Lévi-Strauss, Claude, 'Split Representation in the Art of Asia and America', *Structural Anthropology* (1958: İngilizce çeviri, New York, 1963), s. 245-68
Lewis, Suzanne, *Reading Images: Narrative discourse and reception in the 13th illuminated Apocalypse* (Cambridge, 1995)
____, *The Rhetoric of Power in the Bayeux Tapestry* (Cambridge, 1999)
Link, Luther, *The Devil: A Mask without a Face* (Londra, 1995)
Lüsebrink, *Hans-Jürgen, and Rolf Reichardt, Die 'Bastille': Zur Symbolik von Herrschaft und Freiheit* (Frankfurt, 1990)
MacKenzie, John M., *Orientalism. History, Theory and the Arts* (Manchester, 1995)
Mâle, Emile, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France* (Paris, 1908)
____, *L'art religieux de la fin du seiziéme siécle: Etude sur l'iconographie aprés le concile de Trente* (Paris, 1923)
____, *The Gothic Image: Religious Art in France of the Thirteenth Century* (1902: İngilizce çeviri, New York, 1913)
Marin, Louis, *Etudes sémiologiques* (Paris, 1971)
Marrinan, Michael, *Painting Politics for Louis Philippe* (New Haven ve Londra, 1988)
Mason, Peter, 'Portrayal and Betrayal. The Colonial Gaze in Seventeenth-Century Brazil', *Culture and History VI* (1989), s. 37-62 Matless, David, *Landscape and Englishness* (Londra, 1998)
Meiss, Millard, *Painting in Florence and Siena after the Black Death* (Princeton, 1951)
Mellinkoff, Ruth, *Outcasts: Sings of Otherness in Northern European Art of the Later Middle Ages* (Berkeley, 1993)
Merback, Mitchell B., *The Thief, the Cross and the Whell: Pain and the Spectacle of Punishment in Medieval and Renaissance Europe* (Londra, 1999)

Michalczyk, John J., *The Italian Political Film-Makers* (Londra, 1986)
Miles, Margaret R., *Images as Insight* (Boston, 1985)
Mitchell, William J. T., *Iconology* (Chicago, 1986)
___, ed., *Landscape and Power* (Chicago, 1994)
Mitter, Partha, *Much Maligned Monsters: History of European Reactions to Indian Art* (Oxford, 1977)
Monaco, James, *How to Read Film* (New York, 1977)
Newman, Edgar, 'L'image de foule dans la révolution de 1830', *Annales Historiques de la Révolution Française LII* (1980), s. 499-509
Nochlin, Linda, *Representing Women* (Londra, 1999)
___, 'Women, Art and Power', *Visual Theory*, ed. Norman Bryson, Michael Holly ve Keith Moxey (Cambridge, 1991), s. 13-46
Novak, Barbara, *Nature and Culture: American Landscape and Painting 1825-1875* (1980, yenilenmiş basım, New York, 1995)
Pàcht, Otto, *The Rise of Pictorial Narrative in Twelfth-Century England* (Oxford, 1962)
Panofsky, Erwin, *Early Netherlandish Painting* (2 cilt, Cambridge, MA, 1953)
___, *Gothic Architecture and Scholasticism* (1951: yeniden basım, New York)
___, *Studies in Iconology* (New York, 1939)
___, 'Style and Medium in the Moving Pictures', *Transition* (1937) s. 121-33
Paret, Peter, *Art as History: Episodes from 19th-Century Germany* (Princeton, 1988)
___, *Imagined Battles: Reflections of War in European Art* (Chapel Hill, 1997)
Pickering, Frederick S., *Literature and Art in the Middle Ages* (Londra, 1970)
Pollock, Griselda, *Vision and Difference* (Londra, 1988)
___, 'What difference does feminism make to art history?', *Dealing with Degas*, ed. Richard Kendall ve Griselda Pollock (Londra, 1992), s. 22-39
___, 'What's Wrong with Images of Women?', *Framing Feminism*, ed. Rozsika Parker and Griselda Pollock (Londra, 1977) içinde tekrar basım, s. 132-8
Pomian, Krzysztof, *Collectors and Curiosities* (1987: İngilizce çeviri, Cambridge 1990)
Porter, Roy, 'Seeing the Past', *Past and Present CXVIII* (1988), s. 186-205
Prendergast, Christopher, *Napoleon and History Painting* (Oxford, 1997)
Prince, Stephen, *The Warrior's Camera: The Cinema of Akira Kurosawa* (Princeton, 1991)
Pronay, Nicholas, 'The Newsreels: The Illusion of Actuality', *The Historian and Film*, ed. Paul Smith (Londra, 1976), s. 95-119
Qaisar, Ahsan Jan, *Building Construction in Mughal India: The Evidence from Painting* (Delhi, 1988)
Rabb, Theodore K. ve Jonathan Brown, 'The Evidence of Art: Images and Meaning in History', Rotberg ve Rabb içinde, s. 1-7
Richardt, Rolf, 'Prints: Images of the Bastille', Robert Darnton ve Daniel Roche, *Revolution in Print* (Berkeley ve Los Angeles, 1989), s. 223-51
Ringbom, Sixten, *From Icon to Narrative* (Àbo, 1965)
Roads, Christopher H., 'Film as Historical Evidence', *Journal of the Society of Archivists III* (1965-9), s. 183-91
Rochfort, Desmond, *The Murals of Diego Rivera* (Londra, 1987)

Rogin, Michael, '"The Sword Became a Flashing Vision": D. W. Griffith's The Birth of a Nation', *Representations IX* (1985), s. 150-95
Rosenberg, Pierre, *Le Nain* (Paris, 1993)
Rosenstone, Robert A., *Visions of the Past* (Cambridge MA, 1995)
Rosenthal, Donald A., *Orientalism: The Near East in French Painting 1800-80* (Rochester, NY, 1982)
Rotberg, Robert I., ve Theodore K. Rabb, ed., *Art and History: Images and their Meanings* (Cambridge, 1988)
Ruby, Jay *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology* (Chicago, 2000)
Ryan, J R., *Picturing Empire* (Londra, 1997)
Said, Edward, *Orientalism*, (1978: ikinci basım, Londra, 1995)
Samuel, Raphael, 'The Eye of History', *Theatres of Memory*, c. I (Londra, 1994), s. 315-36
Saxl, Fritz, 'A Battle Scene without a Hero', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* III (1939-40), s. 70-87
Schama, Simon 'The Domestication of Majesty: Royal Family Portraiture, 1500-1850', Rotberg ve Rabb içinde, s. 115-84
____, *The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age* (Londra, 1987)
____, *Landscape and Memory* (Londra, 1995)
Schapiro, Meyer, 'On Some Problems in the Semiotics of Visual Art', *Semiotica I* (1969), s. 223-42
Schön, Erich, *Die Verlust der Sinnlichkeit oder die Verwandlungen des Lesers* (Stuttgart, 1987)
Schulz, Jürgen, 'Jacopo Barbari's View of Venice: Map Making, City Views and Moralized Geography', *Art Bulletin LX* (1978), s. 425-74
Schwartz, Gary, ve Marten J. Bok, *Pieter Saenredam: The Painter and his Time* (1989: İngilizce çeviri, Maarssen, 1990)
Screech, Timon, *The Western Scientific Gaze and Popular Imagery in Later Edo Japan* (Cambridge, 1996)
Scribner, Robert W., *For the Sake of Simple Folk* (1981: ikinci basım, Oxford, 1995)
Seidel, Linda, *Jan van Eyck's Arnolfini Portrait: Stories of an Icon* (Cambridge, 1993)
Seta, Cesare de', ed., *Città d'Europa: Iconografia e vedutismo dal xv al xviii secolo* (Napoli, 1996)
Shawe-Taylor, Desmond, *The Georgians: Eighteenth-Century Portraiture and Society* (Londra, 1990)
Skinner, Quentin, 'Ambrogio Lorenzetti: The Artist as Political Philosopher', *Proceedings of the British Academy LXXII* (1986), s. 1-56
Smith, Bernard, *European Vision and the South Pacific* (1960: ikinci basım, New Haven, 1985)
Smith, David, 'Courtesy and its Discontents', *Oud-Holland c* (1986), s. 2-34
Smith, Lesley, 'Scriba, Femina: Medieval Depictions of Women Writing', Lesley Smith ve Jane H. M. Taylor, ed., *Women and the Book: Assessing the Visual Evidence* (Londra, 1996), s. 21-44
Sprigath, Gabriel, 'Sur le vandalisme révolutionnaire (1792- 94)', *Annales Historiques de la Révolution Française LII* (1980), s. 510-35
Stange, Maren, *Symbols of Social Life: Social Documentary Photography in America, 1890-1950* (Cambridge, 1989)
Sullivan, Margaret, *Brueghel's Peasants* (Cambridge, 1994)
Sutton, Peter C., *Pieter de Hooch* (Oxford, 1980)
Tagg, John, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories* (Amherst, 1988)

Taylor, R., *Film Propaganda* (Londra, 1979)
Thomas, Keith, *Man and the Natural World* (Londra, 1983)
Thomas, Nicholas, *Possessions: Indigenous Art and Colonial Culture* (Londra, 1999)
Thompson, Paul, ve Gina Harkell, *The Edwardians in Photographs* (Londra, 1979)
Thornton, Dora, *The Scholar in his Study* (New Haven, 1998)
Thornton, Peter, *The Italian Renaissance Interior* (Londra, 1991)
____, *Seventeenth- Century Interior Decoration in England, France and Holland* (New Haven, 1978)
Trachtenberg, Alan, *Reading American Photographs: Images as History, Mathew Brady to Walker Evans* (New York, 1989)
Trachtenberg, Joshua, *The Devil and the Jews: The Medieval Conception of the Jew and its Relation to Modern Antisemitism* (New York, 1943)
Trachtenberg, Marvin, *The Statue of Liberty* (1974: tekrar basım, Harmondsworth, 1977)
Trexler, Richard, 'Florentine Religious Experience: The Sacred Image', *Studies in the Renaissance XIX* (1972), s. 7-41
Vecchi, Alberto, *Il culto delle immagini nelle stampe popolari* (Florence, 1968)
Vovelle, Gaby ve Michel Vovelle, *Vision de la mort et de l'au-delà en Provence* (Paris, 1970)
Vovelle, Michel, ed., *Iconographie et histoire des mentalités* (Aix, 1979)
____, ed., *Images de la Révolution Française* (Paris, 1988)
Wagner, Peter, *Reading Iconotexts: From Swift to the French Revolution* (Londra, 1995)
Warburg, Aby, *The Renewal of Pagan Antiquity* (1932: İngilizce çeviri, Los Angeles, 1999)
Warnke, Martin, *Political Landscape: The Art History of Nature* (1982: İngilizce çeviri, Londra, 1994)
Welch, David, *Propaganda and the German Cinema, 1933-1945* (Oxford, 1983)
White, Hayden, 'Historiography and Historiophoty', *American Historical Review XCIII* (1988), s. 1193-99
Williamson, Judith, *Decoding Advertisements: Idelogy and Meaning in Advertising* (Londra, 1978)
Wind, Edgar, *Pagan Mysteries in the Renaissance* (1958. ikinci basım, Oxford, 1980)
Wirth, Jean, *L'image médiévale: Naissance et développement* (Paris, 1989)
Yarrington, Alison, *The Commemoration of the Hero, 1800-1864: Monuments to the British Victors of the Napoleonic Wars* (New York, 1988)
Yates, Frances A., *Astraea: The Imperial Theme in the Sixteenth Century* (Londra, 1975)
Yeazell, Ruth B., *Harems of the Mind: Passages of Western Art and Literature* (New Haven, 2000)
Zanker, Paul, *Augustus and the Power of Images* (1987: İngilizce çeviri, Ann Arbor, 1988)
Zeman, Zbynek, *Selling the War: Art and Propaganda in World War II* (Londra, 1978)
Zika, Charles, 'Cannibalism and Witchcraft in Early Modern Europe: Reading the Visual Evidence', *History Workshop Journal XLIV* (1997), s. 77-106
Zimmer, Heinrich, *Myths and Symbols in Indian Art and Civilisation* (1946: ikinci basım New York, 1962)

Görsel Malzeme Kaynakları

Yazar ve yayıncılar görsel malzemeleri sağlayan ve/veya çoğaltılmasına izin veren kaynaklara teşekkür eder. (Resim altlarında belirtilen kaynaklar bu listeye dahil edilmemiştir)
Auckland Art Gallery Toi o Tamaki (the Rutland Group) tarafından sağlandı: 13; Bibliothéque Nationale de France, Paris: 9 (Cabinet d'Estampes), 29, 33, 34, 76 (Cabinet d'Estampes, Collection de Vinck); Bildarchiv Marburg: 15; Gérard Blot: 61; fotoğraf, the British Library izniyle, Londra: 19; photo @ The British Museum (Department of Prints and Drawings): 3, 60; Cambridge University Library: 64; photo @ Fitzwilliam Museum, University of Cambridge: 1 1; photo @ The British Museum (Department of Prints and Drawings): 3, 60; The Syndics of Cambridge University Library izniyle: 64; Fogg Art Museum, Cambridge, MA (Grenville L. Winthrop mirası): 65; Goethe-Nationalmuseum, Weimar (Nationale Forschungs-und Gedenktàtten der klassichen deutschen Litteratur): 50; Library of Congress, Washington, Dc, Prints and Photographs Division (Us Farm Security Administration Collection): 63; National Gallery of Art, Washington, DC (Samuel H. Kress Collection): 27 (photo@ 2001 Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington, DC); National Gallery, Londra: 52 (NACF kanalıyla Lord Duveen tarafından sağlandı), 75 (Sir Richard Wallace tarafından sağlandı); New York Public Library: 5; Nordiska Museets bildbyrà: 46; Philadelphia Museum of Art (John g. Johnson Collection): 67; photo@ Photothéque des Musées de la Ville de Paris/Habouzit: 8; RMN, Paris: 1, 61; Royal Archives, Photograph Collection, Windsor Castle: 74 (fotoğraf, The Royal Archives @ Her Majesty Queen Elizabeth II); Statens Konstmuseer / @ Nationalmuseum, Stockholm: 57; Stiftung Weimarer Klassik: 50; Tate Britain, Londra (Agnes Ann Best mirası): 51 Tate, Londra 2000); University of Pennsylvania Library, Philadelphia, PA (Edgar Fahs Smith Collection: Smith folio 542.1 G363): 41; Utrecht University Library (Ms. 842): 40; V&A Picture Library / @ The Board of Trustees of the Victoria & Albert Museum: 39, 55; the Warburg Institute fotoğraf desteği, Londra: 18.

Dizin

Ac

Ackermann, Rudolf 92
adak imgeleri 16, 54, 88
Aldgate, Anthony 226, 227, 230
Alpers, Svetlana 93, 221, 224, 228, 230
Antal, Frederick 201
Ariés, Philippe 222, 230
Asch, Timothy 189
Ast, Friedrich 39
Augustus 65, 72, 73, 83, 220, 229, 238
Ayzenştayn, Sergey 182, 204

Ba

Bachofen, Johann Jacob 192
Bann, Stephen 7, 13, 208, 215, 227, 228, 229, 230
Barbari, Jacopo 216, 237
Bargrave, John 203, 228
Barker, Henry Aston 165
Barker, Robert 165
Barthes, Roland 22, 38, 106, 191, 194, 198, 199, 200, 202, 216, 227, 228, 230
Bartholdi, Frédéric Auguste 67, 69
Baxandall, Michael 203, 218, 228, 230
Bayeux Duvar Halısı 9, 10, 102, 106, 110, 161, 172, 173, 175
Bellotto, Bernardo 92, 93
Belting, Hans 61, 62, 215, 218, 219, 230
Benjamin, Walter 18, 82, 84, 216, 230
Berckheyde, Gerrit 93, 95, 221, 235
Bernini, Gian Lorenzo 53, 58, 193
Bertolucci, Bernardo 188
Bilac, Olavo 156
Bingham, George Caleb 114, 115, 127, 128, 222
Boas, Franz 174, 175
Bosch, Hieronymus 58, 59
Bosse, Abraham 128, 129, 130
Botticelli, Sandro 35, 40, 43
Bourke-White, Margaret 24, 134
Brady, Mathew 166, 215, 216, 223, 225, 238
Brahe, Tycho 89
Braudel, Fernand 88, 220
Brownlow, Kevin 182, 183, 227
Brueghel, Pieter, Yaşlı 128, 153, 154, 195, 224, 237
Bruno, Giordano 85, 220
Buñuel, Luis 193
Burckhardt, Jacob 10, 11, 35, 210, 212, 215
Burke, Edmund 48, 215, 216, 219, 220, 225, 226, 227, 229, 231, 233

Ca

Callot, Jacques 54, 167, 168, 170
Camille, Michael 18, 86, 122, 216, 222, 223, 224, 231
Canaletto, Giovanni Antonio 92
Capa, Robert 24, 25, 169
Carpaccio, Vittore 14, 91, 92, 100, 102, 103, 109, 215, 231
Carr, Edwar H. 180, 216
Cassirer, Ernst 38
Cavell, Edith 84
Cederström, Gustav 178
Cerquozzi, Michelangelo 158
Charles V 226, 234
Chéret, Jules 104
Constable, John 48
Constantinus 73, 164
Cranach, Lucas 60, 61, 169, 195
Crane, Stephen 167, 226
Crivelli, Carlo 100

Çı

çıplaklık 20, 41
çift taraflılık 194
Çin 16, 69, 70, 85, 89, 90, 103, 120, 125, 138, 141, 209
çocuklar 59, 96, 115, 117, 118, 126

Da

Daguerre, Louis 23
Dali, Salvador 45

Dardel, Fritz Ludvig von 107, 109, 136
Daumier, Honoré 87, 204
David, Jacques-Louis 78
Davis, Natalie Z. 185, 186, 227, 232
Debret, Jean-Baptiste 89
Degas, Edgar 151, 224, 228, 230, 236
Delacroix, Euqéne 15, 16, 67, 68, 130, 144, 145, 146, 147, 204
Delaroche, Paul 178, 180, 184
Delumeau, Jean 58, 219
Deneuve, Catherine 106
Depardieu, Gérard 186
Derrida, Jacques 200
Desjardins, Martin 75
Desmoulins, Camille 86
destansı üslup 168
Douglas, David 9, 215
Doyle, Sir Arthur Conan 35, 88
dönemin gözü 203
Drebbel, Cornelis 93
Dryden, John 140
Duplessis, Joseph-Siffred 29
Dürer, Albreecht 101, 103, 221

Ec
Eco, Umberto 35, 106, 196, 199, 221, 228, 232
Erlanger, Philippe 183, 185
Eyck, Jan van 10, 14, 38, 215, 237

Fa
Falconet, Etienne-Maurice 75
Félibien, André 133
Fellini, Federico 182
Foucault, Michel 37, 196, 197, 228, 232
Fox, Charles James 83, 84
Fox-Talbot, William Henry 114
Fragonard, Jean-Honoré 127
Freud, Sigmund 35, 191, 192, 193, 198
Freyre, Gilberto 11
Fried, Michael 202, 228, 232
Friel, Brian 189

Ga
Gainsborough, Thamos 26, 28
Gama, Vasco da 137, 205
Gardner, Robert 25, 174, 175
Geertz, Clifford 228
Gérard, François 78, 81, 186, 239
Gerasimov, Aleksandr Sergey 83, 134
gerçekçilik 33, 71, 128, 134, 167
gerçeklik etkisi 22, 96, 146, 173, 189
Géricault, Théodore 144, 145
Gérôme, Jean,Léon 144, 145
Gillray, James 87
Gilman, Sander 155, 224, 225, 233
Gilpin, William 48
Ginzburg, Carlo 35, 192, 217, 227, 233
Giorgione 47
Goethe, Johann Wolfgang von 112, 239
Goffman, Erving 28, 216, 221, 233
Gombrich, Ernst H. 14, 34, 39, 45, 215, 217, 219, 233
Goubert, Pierre 132, 223
Goya, Francisco de 27, 156, 168, 204, 228
Graham-Brown, Sarah 23, 216, 222, 224, 233
Gregorius Magnus 38, 52, 59
Grenville, John 181, 227, 233, 239
Griffith, D. W. 180, 204, 226, 237
Gros, Antoine-Jean 165
Grosz, Georg 151
Guicciardini, Francesco 164
Guys, Constantin 15, 146, 166
gündelik yaşam resimleri 127

Hale, John 12, 16, 38, 62, 65, 69, 83, 119, 127, 128, 134, 137, 145, 150, 156, 157, 164, 167, 169, 172, 180, 182, 187, 202, 225, 233
haritalar 16, 17
Haskell, Francis 10, 13, 178, 201, 215, 226, 229, 233
Hauser, Arnold 34, 45, 201, 217, 225, 233
hava fotoğrafçılığı 26
Hellqvist, Karl 178
Herodot 138
Hersent, Louis 30, 205
Hill, Christopher 183, 220, 225, 226, 229, 236
Hinduizm 51

Hine, Lewis 22
Hitler, Adolf 11, 31, 38, 78, 79, 80, 81, 83, 157, 176, 188
Hogarth, William 70, 115, 116, 117, 119, 120, 128, 130, 150, 160, 169, 195, 206, 220, 222, 223, 226, 230, 234
Holmes, Sherlock 34, 35, 88
Hooch, Pieter de 38, 96, 97, 225, 237
Huizinga, Johan 10, 11, 45, 173, 174, 215, 226, 234
Hunt, William Holman 177

In
Ingres, Jean-Auguste-Dominique 33, 81, 144, 145
Ivins, William H., Jr 17, 216, 234
Izquierdo, Sebastian 57

İd
idealleştirme 130, 131, 132, 154, 171, 212
ikonakırıcılık 59, 62, 85, 205, 206
ikonalar 53, 75, 83
ikonografi 36, 37, 52, 67, 191
ikonoloji 37, 39, 43
ikonostasis 53
ikonotekst 43, 160, 179, 200
imaj yönetimi 84

Ja
Jancsó, Miklòs 186, 187
Jang Zeduan 121
Japonya 54, 104, 120, 183
Jaucourt, Louis 64, 65
Jeanne D'arc 14, 148, 224, 226, 234, 239

Ka
kadınlar 15, 16, 110, 119, 120, 121, 140, 141, 150
kalıpyargı 139, 140, 141, 143, 144, 145, 150, 151, 152, 155, 207, 208
karikatür 87, 136, 149, 151
Klee, Paul 50
Kleiner, Solomon 120
köylüler 133, 134, 140, 154
Kracauer, Siegfried 23, 36, 184, 188, 216, 217, 227, 230, 235
Kurosava, Akira 183, 189

La
Lacan, Jacques 140, 192
Lange, Dorothea 22, 24, 134, 135
Le Nain kardeşler (Antoine, Louis ve Mathieu) 132
Lenin, Vladimir İliç 78, 79, 81, 82, 83, 85
Leonardo da Vinci 164, 192
Lessing, Gottfried Ephraim 198
Lévi-Strauss, Claude 194, 196, 198, 199, 227, 235
Levine, Robert 11, 215, 229, 235
Loggan, David 34, 92, 110
Louis Philippe 30, 31, 87, 179, 198, 204, 205, 216, 225, 235
Low, David 87, 224, 230
Loyola, Ignatius 56, 59
Luther, Martin 59, 60, 61, 62, 63, 157, 218, 235

Ma
madalyonlar 86, 162, 196, 207
Mâle, Emile 58, 218, 219, 235
Manet, Edouard 127, 151, 156, 223, 231
Manuel, Niklaus 165
manzara (peyzaj) 46, 47, 48, 49, 106, 109, 134, 197
Manzoni, Alessandro 134, 177
Mao Zedong 70, 85
Marcus Aurelius 73, 74
matbaa 17, 91
Matejko, Jan 178
McCahon, Colin 49, 197
Meissonier, Ernest 178
Menzel, Adolph 178
Merian, Matthäus, Yaşlı 158
Metsu, Gabriel 117
Meulen, Adam-Frans van der 166
Millais, John 119
Millet, Jean-François 133
Mitchell, William 11, 215, 218, 220, 228, 235, 236
Monet, Claude 45, 46, 47, 128
Montagu, Leydi Mary Wortley 145
Morelli, Giovanni 34, 35, 42, 192, 213, 217
Mucha, Alphonse 104
Museviler 61, 140, 152
Mussolini, Benito 77, 78, 79, 81, 82, 83

Ne

Nelson, Horatio 83, 206
Nightingale, Florence 84
Nikon, Patrik 58
Nochlin, Linda 202, 228, 236

O

O'Sullivan, Timothy 25
Ochtervelt, Jacob 96, 210, 211, 221, 235
Olivares, Dük 205, 228
Organ, Bryan 28
Osman Hamdi 145

Pa

Panofsky, Erwin 37, 38, 39, 42, 43, 44, 45, 46, 52, 103, 190, 191, 193, 199, 201, 207, 214, 215, 217, 221, 225, 236
panorama 165, 225, 226, 232
Paret, Peter 220, 225, 226, 229, 236
Pasini, Alberto 146
Penny, Nicholas 84, 108, 128, 220
pitoresk 47, 48, 125
Plinius 141, 143
polis kayıtları 13
Pollock, Griselda 202, 228, 236
Pontecorvo, Gillo 186, 187
portreler 5, 21, 22, 24, 26, 28, 30, 31, 32, 34, 36, 64, 81, 117, 118
Poussin, Nicolas 38, 231
Pronay, Nicholas 181, 226, 236
Prop, Vladimir 195
propaganda 20, 63, 65, 86, 162, 165, 170, 171, 200, 219, 220, 225, 232, 233, 235, 238
psikanaliz 46, 63, 191
Puenzo, Luis 189

Qu

Quadros, Jànio 65

Ra

Ranke, Leopold von 23
reform 22, 51, 59, 61, 64, 86, 127, 182
Reitz, Edgar 188
Rejlander, Oscar Gustav 24
reklam 105, 119, 196
Rembrandt 83, 127
Renier, Gustaaf 35, 215
Renoir, Auguste 128
Riefenstahl, Leni 78, 176
Rigaud, Hyacinthe 29, 30
Riis, Jacob A. 22
Ripa, Cesare 37, 66,
Rivera, Diego 47, 71, 151, 207, 220, 236
Rizi, Francisco 156
Roche, Daniel 88, 220, 225, 235, 236
Roland'ın Şarkısı 137, 138
Rossellini, Roberto 183, 184, 185, 188, 227, 231
Roubaud, Franz 178
Ruskin, John 24, 216

Sa

Saavedra Fajardo, Diego de 66
Saenredam, Pieter 107, 109, 221, 237
Said, Edward 143, 144, 145, 147, 150, 224, 237
Samuel, Raphael 9, 11, 23, 215, 216, 218, 232, 237, 239
Sander, August 114, 115, 155, 222, 224, 225, 233
Saxl, Fritz 38, 226, 237
Schama, Simon 12, 117, 119, 211, 217, 218, 221, 222, 237
Schapiro, Meyer 195, 227, 237
Schön, Erich 112, 222, 223, 237
Scott, Sir Walter 177, 182
Scribner, Robert 7, 61, 219, 237
Serov, Vladimir 78, 79
Skinner, Quentin 65, 219, 237
sosyalist gerçekçilik 71, 134
Spielberg, Stephen 181
Stahanov, Gregor 83
Stahl, Augusto 213
Stalin, Yosif 16, 31, 78, 79, 81, 82, 83, 85, 204, 206
Steen, Jan 98, 100, 109, 117, 128, 233
streotip bkz kalıpyargı
Stryker, Roy 23, 114, 216, 222, 234
Swammerdam, Jan 93

şarkiyatçılık 143
Şurpin, Fyodor 31, 79

Ta

Tasso, Torquato 164
tasvirler 11, 14, 16, 17, 77, 112, 113, 118, 119, 127, 134, 136, 147, 148, 149, 150, 152, 161, 162, 164, 165, 170, 171, 172, 192, 195, 202, 209, 210, 213
Tenniel, John 66, 149, 150
Teokritos 47
Ter Borch, Gerard 158, 159, 225
Thomas, Keith 26, 28, 34, 115, 158, 217, 218, 221, 238
Tibet 139
tipiklik 135
Tischbein, Wilhelm 112
Tiziano 11, 27, 40, 41, 42, 43, 44, 156
toplumsal fotoğrafçılık 22
Torii Kiyomasu 122
Trachtenberg, Alan 215, 216, 219, 223, 224, 238
Trumbull, John 158, 159, 225, 234

Uc

Uccello, Paolo 90

Va

Valentino, Rudolph 145
Valéry, Paul 21, 22
vandallık 85, 205, 206
Vasari, Giorgio 164
Velàzquez, Don Diego de Silva y 228, 233
Vergilius 47
Vermeyen, Jan 166, 170, 226, 234
Vernet, Horace 164, 165
Vernet, Joseph 10, 95
Vigne, Daniel 185
Visconti, Luchino 182
Vovelle, Michel 11, 50, 51, 215, 218, 220, 224, 229, 238

Wa

Wagner, Peter 42, 160, 220, 228, 238
Wajda, Andrzej 180
Wallenstein, Albercht von 158
Warburg Enstitüsü 11
Warner, Marina 68, 219
Webber, John 146
Wellington, Dük 83, 98
West, Benjamin 82, 84, 231
Westmacott, Richard 82, 84
Whistler, James A. M. 44, 45
White, Hayden 181, 199
White, John 18, 88, 145
Widerberg, Bo 188
Wilhelm, Brandenburglu Wilhelm 66, 74
Wilkie, David 108, 115, 127, 128, 179
Williamson, Judith 106, 221, 227, 238
Wind, Edgar 38, 42, 44, 180, 217, 238
Witt, Johannes de 99
Witte, Emmanuel de 122, 124
Wright, Joseph 113

Xa

Xavier, Francis 137

Ya

yamyamlar 141, 142
yanlış anlamalar 44
yapısalcılık 46, 194, 195, 198, 199, 200

Za

Zabolotski, Petr Efimoviç 134
Zanker, Paul 72, 212, 220, 229, 238
Zeitgeist 34, 39, 43
Zompini, Gaetano 125, 223