

İkonoloji

İmaj, Metin ve İdeoloji

W. J. T. Mitchell

İmaj Biliminin Dört Temel Kavramı

İkonoloji'nin Türkçe Tercümesine Önsöz

Yirmi yıl önce *İkonoloji (Iconology)*'yi yayınladığımda, sonunda bir üçleme (*Picture Theory [Resim Teorisi]* ve *What Do Pictures Want [Resimler Ne İster]* 1994 ve 2005'de *İkonoloji*'nin devamı olarak yayınlandı) haline gelen bir metnin ilk cildi olabileceğini hiç düşünmemiştim. 1980'lerin ortalarında “görsel/vizüel kültür” ve bir “yeni sanat tarihi” gibi nosyonlar tevatürden başka bir şey değillerdi. International Association for the Study of Word and Image (IAWIS) [Uluslararası Söz ve İmaj İncelemeleri Cemiyeti] şöyle dursun, “söz ve imaj” kavramının rüyası dâhi görülemezdi. Dahası, “ikonoloji” fikrinin bizatihi kendisi o sırada sanat tarihinin, erken yirminci yüzyıldaki kurucu babaları Aby Warburg, Alois Riegl ve Erwin Panofsky ile aynileştirilen miyadını doldurmuş alt disiplini gibi görülüyordu.

Bugün elbette bu alan çok farklı görünüyor. Akademik görsel inceleme ve görsel kültür bölümleri ve bu konulara hasredilmiş dergiler var. (Bir ölçüde) semiyotikten ilham alan) Yeni Sanat Tarihi, dün yalnızca haber sütunlarında yer alabiliyordu. Disiplinlerarası sözel ve görsel medya incelemesi, modern hümanistik araştırmanın merkezî özelliği haline geldi. Eleştirel ikonolojinin, *Bildwissenschaft* veya “imaj bilimi”nin yeni formları, hümaniter disiplinler, sosyal bilimler ve hatta doğa bilimlerinde kendilerine yer buldular.

İkonoloji, bu gelişmelerde kendine düşen rolü yerine getirdi. Ne ölçüde etkili olduğunu tam olarak kestirmek benim için çok zor. Bu noktada yapabileceğim yegane şey, kendi çalışmalarımın daha sonraki gelişimiyle ilişkisinde tohumladığı düşüncelere tekrar bakmaktır. Bu yüzden, *İkonoloji*'nin Türkçeye elinizdeki tercümesinden duyduğum onur vesilesiyle, bu gelişmenin bazı ana hatlarını yeniden ele almak isterim.

Görsel kültür, görsel okur-yazarlık, imaj bilimi ve ikonolojideki problemlerin ele alındığı son yirmi yılda, dört temel düşünce sürekli olarak kendilerini gündemde tutmuştur. Bunlardan bazıları *İkonoloji*'de daha önce zımnen vardılar; fakat ancak daha sonraki yazılarda açık ifadelerini buldular. Bu önsözün okuyuculara *İkonoloji* sonucu gelişen daimi temalar ve problemler — bunlar bugün “imaj biliminin dört temel kavramı” olduğunu düşündüğüm şeye

dönüşmüştür — konusunda bir genel bakış sağlamaktır. Bu dört temel kavramı “resme dönüş (pictorial turn), “imaj/resim ayırımı,” “metaresim” ve “biyoresim” diye adlandırıyorum. Bu kavramların ana hatlarını, burada, çok şematik formda ele alacağım.

1. *Resme Dönüş (Pictorial Turn)*. bazan Gottfried Boehm’in daha sonraki “ikonik dönüş” nosyonuyla mukayese edilen ve görsel incelemelerin ve görsel kültürün akademik disiplinler olarak doğuşuyla mukayese edilen(ilk kez *Picture Theory* adlı kitabımda geliştirdiğim) bu ifade genellikle televizyon, video ve sinema gibi saf “görsel medya” diye adlandırılan medyanın doğuşu için kullanılan bir etiket olarak yanlış anlaşılmıştır. Konunun bu formülasyonunun birçok problemi vardır. İlk, tümüyle görsel medya nosyonunun kendisi kökten tutarsızdır ve görsel kültürle ilgili herhangi bir derste yapılması gereken ilk şey, onu defetmek olmalıdır. Medya daima bir duyu unsurları ile semiyotik unsurlar karışımıdır ve “görsel medya” diye adlandırılan her medya, ses ile görüşü, metinle imajı birleştiren *karışık* ya da melez bir oluşumdur. Hatta görmenin (vision) kendisi bile bütünüyle optik değildir; operasyonları için, optik ve dokunma duyusu izlenimlerinin koordinasyonu gerekir. İkincisi, resme “dönüş (turn)” fikri moderniteye veya çağdaş görsel kültüre tahsis edilemez. O, kültür tarihinin farklı zamanlarında, genellikle de yeni sosyal, politik veya estetik akımlara eşlik eden yeni bir röprodüksiyon teknolojisinin ya da imajlar takımının sahneye çıktığı anlarda tekrar-ortaya çıkan *trope/mecaz* yahut düşünce figürüdür. Bu yüzden, sunî perspektifin icadı, resim sehpasının ortaya çıkışı ve fotoğrafın icadı “resme dönüşler” olarak selamlanır ve ya harikulade ya da tehdit edici, genellikle de aynı anda her ikisi de olabilen şeyler olarak görülmüştür. Fakat, resme dönüşün antik dünyada da versiyonları bulunabilir; İsraililer’in Musa’nın Sina Dağı’ndan indirdiği yasaya yüz “çevirerek altın buzağıyı putları olarak dikmeleri gibi. Putperestliğe dönüş resme dönüşün en fazla endişe-uyandırıcı formudur ve genellikle halk yığınlarının ister ideolojik bir kavram ister karizmatik bir lider figürü olsun fark etmeksizin yanlış bir imajla yanlış yola sevk edilecekleri korkusunda temellenir. Dördüncüsü, bu örneklerin de ortaya koyduğu üzere, resme dönüşler genellikle Tanrı’nın kelâmı’ndan sözel okuryazarlığa kadar herşey için bir tehdit olarak imajın “yeni hâkimiyeti”nden endişeye kapılmayla ilişkilendirilir. Resme dönüşler genellikle kelimeler ile imajlar arasında yapılan ayrımın bir versiyonuna dâvetiye çıkarır; söz yasayla, okur-yazarlıkla, elitlerin yönetimiyle, imajlar popüler hurafelerle, okur-yazarlıktan yoksunlukla ve cinsel denetimsizlikle birleştirilir. Böylece, resme dönüş, kelimedenden imaja dönüştür ve bu, zamanımıza özgü bir şey değildir. Ancak bu, bütün resme dönüşlerin birbirlerine benzediği anlamına gelmez: her resme dönüş belirli bir tarihte ortaya çıkan spesifik bir resmi gerektirir.

Beşincisi ve sonuncusu, resme dönüşün, Richard Rorty’nin “dile dönüş (linguistic turn)” diye adlandırdığı şeyin izleyicisi olarak, zamanımıza özgü, disiplinler bilgedeki ve belki de felsefenin kendisindeki gelişmelerle ilişkilendirilen bir anlamı daha vardır. Rorty Batı felsefesinin evriminin şeylere

veya nesnelere ilgiden düşüncelere ve kavramlara, ve nihayet (yirminci yüzyılda) dile ilgiye kaydığını öne sürmüştür. Benim tezim, imajın (yalnızca görsel imajın değil, aynı zamanda sözel metaforların da) zamanımızda, (bildik bir konu olduğu) politikada ve kitle kültüründe değil, aynı zamanda bilginin yapısında olduğu kadar insan psikolojisi ve sosyal davranışı üzerine en genel refleksiyonlarda özel ilgi gerektiren bir tema olarak doğmuş olduğudur. Frederic Jameson'ın “felsefeden” insan bilimlerinde teori denilen şeye dönüş diye tasvirini yaptığı dönüşün, yalnızca felsefeye dilin aracılık ettiğinin teslim edilmesine değil, aynı zamanda imajlar dahil temsil pratiklerinin tümünün aracılık ettiğinin teslim edilmesine de dayandığını düşünüyorum. Bu nedenle, tasvir ve görsel kültür teorileri son zamanlarda çok daha genel bir problemler akımı üzerinde, sanat tarihinin özel ilgilerini, psikolojiyi ve sinirbilimini, epistemolojiyi, etiği ve estetiği, medya ve politika teorilerini içine alan “geniş bir alana,” yalnızca “yeni bir “imaj metafiziği” diye adlandırabileceğimiz geniş bir alana taşımıştır. Rorty'nin dile dönüşü gibi bu gelişme de felsefenin bizatihi kendisinin yeni bir yorumunu, Derrida'nın *grafik ve mekânsal* (spatial) yazı modeli lehine logosentrizm eleştirisi veya Giles Deleuze'ün felsefenin daima imaj problemi endişesiyle varolageldiği ve dolayısıyla bir ikonoloji formu olduğu tezi gibi gelişmelere kadar izlenebilecek bir yorumunu doğurmuştur. Yirminci yüzyılda felsefe henüz bir dile dönüşü gerçekleştirilmiş değildi: Wittgenstein'in dile getirdiği üzere, “resim bizi esir aldı” ve felsefe buna şu değişik kaçış yollarına yönelerek karşılık verdi: semiyotik, yapısalcılık, dekonstrüksiyon, sistem teorisi, konuşma edimi teorisi, gündelik dil felsefesi ve günümüzde artık imaj bilimi veya eleştirel ikonoloji.

2. *İmaj/Resim*: Eğer resme dönüş bir söz/imaj ilişkisi ise, imaj/resim ilişkisi bir nesnelige/nesne olmağına geri döndürür. Resim ile imaj arasındaki fark nedir? Almanca'ya tercüme edilemez bir ayrımla, İngiliz diline kulak vererek yerli dilindeki/anadildeki bir ayrımdan yola çıkmak istiyorum: “resmi bir yere asabilirsiniz, fakat imajı asamazsınız.” Resim maddî bir nesne, yakabileceğiniz veya kırabileceğiniz bir şeydir. İmaj resimde ortaya çıkan, onun tahribiyle — hafızada, tahkiyede ve diğer medyadaki kopyalarda ve izlerde — varlığını sürdüren şeydir. Altın Buzağı parçalanarak eritilebilir, ancak bir imaj olarak hikâyelerde ve sayısız resimde yaşar. Demek ki resim maddî bir zeminde veya özel bir yerde ortaya çıkan bir şey olarak imajdır. Bu (Hans Belting'in dile getirdiği gibi) bir bedende, hafızada ya da muhayyilede ortaya çıkan zihindeki resim için de geçerlidir. İmaj şu ya da bu medya dışında asla görünemez, fakat o aynı zamanda medyayı aşan, bir medyadan diğerine transfer edilebilen bir şeydir. Altın Buzağı ilkin bir heykel olarak ortaya çıkar. Fakat sonra sözlü tahkiyede bir tasvir nesnesi olarak ve resimde bir imaj olarak sahneye çıkar. O resimden diğer bir medyaya, bir fotoğrafa bir slayt projeksiyonuna veya dijital dosyaya kopyalanabilen bir şeydir.

Böylece imaj yüksek düzeyde soyut ve tek bir kelimeyle ulaşılabilecek daha minimal bir entitedir/varlıktır. Hatırlamak, yani, onu algılayıcı veya hatırlayıcı bir

bedenin bilincine sokmak için bir imajın adını anmak yeterlidir. Panofsky'nin “motif” nosyonunu burada, resimdeki, idraki ve özellikle de *farkına varmayı*, yani “bunun bu olduğunun” bilincini, sanal bir mevcudiyet, her temsil entitesi için temel paradoksal “olmayan mevcudiyet” olarak sahneye çıkan adlandırılabilir, tespit edilebilir olanın kavranışını açığa çıkaran unsur olarak kullanmak yerindedir.

Formların ve ideaların ikamet ettiği bir tranzendental arketipler alanı postüle etmek, onların maddî nesnelere ve duyu algısı gölgelerinde tecessüm etmelerini beklemek kimseyi imajlar konusunda Platoncu yapmaz. Aristoteles eşit ölçüde sağlam bir başlama noktası sağlar; imajların resim sınıfları, bir çok spesifik entitenin/varlığın aile benzerlikleriyle biraraya getirildiği türe has özdeşleştiriciler benzeri bir şey olabilecekleri bir başlama noktası. Nelson Goodman'ın dile getirdiği gibi, Winston Churchill'in çok sayıda resmi, Churchill imajını taşıyan resmi vardır. Biz onlara “Churchill resimleri” — bir türe veya sınıfa üyeliği dile getiren bir ifade, imajların bir resmin, bazan çok spesifik tarzda (bir Churchill resminin) ya da çok genelde (bir portrenin) türünü tesbit etmemize imkân veren şeyler olduğunu söylememize imkân verdiklerini söyleyebilmemizi sağlayan bir ifade — diyebiliriz. Churchill'i bir buldog olarak gösteren resimler ve karikatürler (mesela) de vardır. Bu durumda, iki imaj eş zamanlı olarak sahneye çıkar ve tek bir figürde veya formda erir; bu görsel metaforun klasik örneğidir. Fakat her resmetme metaforda, “...olarak görmede” temellenir. Mürekkep lekesini manzara olarak görmek iki görsel algı arasında bir eşitlik kurmak veya transfer yapmaktır; bu tıpkı, “hiçbir insan ada değildir” önermesinin insan bedeni ile coğrafi figür arasında bir mukayeseye veya benzerliğe imada bulunması gibi bir şeydir.

O halde imaj maddî olmayan bir entite, maddî bir zeminde gün ışığına çıkabilen veya hayatiyet kazanan (aynı şey olabilen) bir hayaletvarî, fantazmatik bir görünüş olarak düşünülebilir. Fakat metafizik bir maddî olmayan entiteler alanı postüle etmemize gerek yok. Gölge, tıpkı sayfa üzerindeki yaprak baskısı gibi, bir ağacın sudaki yansıması ya da bir fosilin kayadaki izi gibi, bir imajın yansımasıdır. Bu yüzden imaj bir benzerlik, andırırılık veya gibilik formudur — C. S. Peirce'nin “ikonik gösterge,” doğasında mündemiç duyularla algılanabilir nitelikleri bize başka bir nesneyi anımsatan gösterge diye tanımladığı şeydir. Soyut ve tezyinî formlar bir tür imajın “sıfır derecesi”dir ve arabeskler veya geometrik figürler olarak teşhis edilebilirler.

İmaj ile resim arasındaki ilişki “klon” kelimesinin — hem ebeveyn ya da verici/bağışlayıcı organizmanın kopyası durumundaki bireysel bir canlı organizma türüne hem de ait olduğu türler serisine atıfta bulunur — çifte anlamıyla açıklanabilir. Dünyanın en ünlü klonu Koyun Dolly'nin imajı fotoğraflarda her biri bir resim olacak grafik bir imaj olarak kopyalanabilir. Fakat bu resimlerde kopyalanan ve onları bir seri olarak birleştiren imaj gayet kesin şekilde, aynı zamanda “klon” olarak da bilinen kollektif bir serideki tekil klonun atalarının ve torunlarının tümünü birleştiren biyolojik imaja benzerdir. Bir

çocuğun “ebeveyninin tıpatıp benzeri” olduğunu veya bir ikizin kardeşinin imajı olduğunu söylediğimizde, o imajı bir entiteden/varlıktan ya da tözden çok bir ilişki olarak oluşturan aile benzerliğinin farkına varılmasındaki mantıkla aynı mantığı kullanıyoruzdur.

3. Metaresimler: Bazan, Velasquez’in *Las Meninas* [*Nedimeler*]’ta kendisini resim yaparken resmettiği zamanki gibi veya Saul Steinberg’in *New World* [*Yeni Dünya*]’da resim yapan adam figürü çizdiğiindeki gibi diğer resmin imajının içinde görüldüğü resimlerle, bir imajı diğerinin içine “yerleştirme” türüyle karşılarız. Poussin’in *Adoration of the Golden Calf* [*Altın Buzağıya Tapınış*]’ında İsraililer’in etrafında dansettikleri bir çöl manzarası imajı, ona yönelen yüksek rahip Aaron’u, bu putperestliğe saplanıştan duyduğu öfkeyle yasa tabletlerini kıracak olan Musa’yı Sina’dan inerken görürüz. Bu bir medyadaki (resimdeki) imajın diğer medyadaki (heykel) imajın çerçevesini oluşturduğu metaresimdir. Bu aynı zamanda, sözlerden/kelimelerden imajlara/sûretlere, On Emir’in *yazılı* hukukundan (ve özellikle de oyma suretler yapma aleyhindeki yasadan) bir putun otoritesine dönüş anlamında “resme dönüş”le ilgili bir metaresimdir.

Metaresimler özellikle nâdir şeyler değildir. Onlar, bir imaj diğerinin içinde görüldüğü her durumda, bir resmin bir resim sahnesini veya bir imajı resmettiği her durumda ortaya çıkarlar; tıpkı, bir resmin filmdeki bir duvarın üzerinde görüldüğü veya bir televizyon alıcısının bir televizyon şovunda dayanaklardan biri olarak görüldüğü zamanki gibi. Medyanın kendisinin kopyalanması gerekmez (sözün gelişi, resimleri resmeden resimler, fotoğrafları resmeden fotoğraflar): bir medya, Altın Buzağı’nın yağlı boya resmin içinde ortaya çıkması veya bir gölgenin çizimde resmedilmesi örneklerinde olduğu gibi, diğerine yerleştirilebilir .

Bir resmin, resimlerin doğasını yansıtan bir cihaz olarak kullanıldığı her durumda metaresim haline geldiği bir anlamı daha vardır. En basit çizgi bile, imajlar üzerine bir söylemde örnek olarak yeniden çerçeveye yerleştirildiğinde metaresime dönüşür. Wittgenstein’in *Felsefî Araştırmalar*’ında “bir şey olarak görmenin” ve bu tür resimlerin çifte anlamlılığının örneği olarak sahneye çıkan basit çok yönlü ördek-tavşan imajı muhtemelen modern felsefedeki en ünlü metaresimdir. Platon’un Mağara Alegorisi kompleks bir gölgeler, aletler, ışıklandırma ve algılayan bedenler yığını olarak bilginin doğasına ilişkin bir model sağlayan yüksek düzeyde işlenmiş felsefî bir metaresimdir. *İkonoloji*’de bu türden sözel, diskursif metaforlara, felsefe metinlerinde sık sık imajlara zihin, algı ve hafıza modellerinde merkezî bir rol veren açıklayıcı analogiler (sözün gelişi zihni bal mumu tabletiyle veya kamera obskürayla mukayese etme) olarak ortaya çıkan “hiperikonlar” ya da “teorik resimler” diye atıfta bulundum. O halde “metaresim,” hiperikondan görsel yolla, tasavvur yoluyla ve maddî tarzda anlaşılan şey olarak düşünülebilir.

Mağara Alegorisinin ortaya koyduğu üzere, metaresim bir söylem için kurucu metafor veya analogi olarak görev yapabilir. Sözün gelişi, “body politic” metaforu sosyal kolektiviteyi Hobbes’un *Leviathan*’ının ön kapağındaki

figürdeki gibi, tek bir devasa yapı olarak görülmeyi veya tasavvur edilmeyi gerektirir. Bildik “devletin başı” metaforu bu analojiyi genişletir. Bu kendisini modern biyomedikal söylemde tersine çeviren bir metafordur; bu söylemde beden hem bir makine ya da organizma olarak değil, parazitler, istilacılarla delik deşik edilmiş bir sosyal totalite” veya “hücre durumu” olarak hem de bedeni dışardan gelenlere karşı koruyan bir bağışıklık sistemi ve parçaları veya “üyeleri” arasında iletişimi sağlayan bir sinir sistemi ile birlikte, yönetme, yargılama ve müzakere fonksiyonları arasındaki işbölümü olarak görülür. “Üye” metaforu sosyal yapıyı organik bedene dönüştüren bir eşleştirme midir yoksa tersi midir? İşbirliği figürüyle tasavvur edilen hangi yapı/beden türüdür? Bu tersine çevrilebilir ve temel teşkil edici metaforlar Lakoff ile Johnson’ın “birlikte yaşadığımız metaforlar” diye adlandırdıkları şeylerdir. Onlar yalnızca söylemi tezyin eden şeyler değil, epistemeleri enforme eden yapıya kavuşturucu analogilerdir.

4. *Biyoresimler*: Zamanımızda resme dönüşün, en açık şekilde biyolojik klonlama süreçlerince örneklenen ve hem etkili bir metafora hem de derin etik ve politik imâları bulunan bir biyolojik gerçekliğe dönüşen yeni bir versiyonu daha ortaya çıkmıştır. Klonlama, gayet tabii, bitkilerde ve basit hayvanlarda, genetik bakımdan aynı hücrelerin aseksüel yeniden üretiminin tasarlandığı doğal bir süreçtir. “Klon’un (clone [Grekçedeki]) ilk anlamı “aşı kalemi veya sürgün”dür ve botanik aşılama ve transplantasyon sürecine atıfta bulunur. Mikroorganizmaların ve hücrenin yeniden üretiminin keşfiyle birlikte, klonlama kavramı hayvanlar krallığını da içine aldı. Fakat son zamanlarda, insan geninin (kısmen) şifresinin çözülmesi ve ilk memeli hayvanın klonlanmasıyla birlikte biyolojide bir devrim gerçekleşti. İnsanı yeniden üretecek klonlama ihtimali artık teknolojinin ufkunda ve bu ihtimal imajlar/sûretler-yapma konusundaki geleneksel tabuların birçoğunu, en etkili ve en kafa karıştırıcı şekilde — sünî bir hayat yaratma formunda — yeniden uyandırdı. Hayat formlarını kopyalama ve kendi imajımızda canlı organizmalar yaratma fikri, bilim kurgu cyborg’undan robota, Frankenstein tahkiyesine, Golem’e, bizatihi Adem’in “Tanrı imajında ve sûretinde” kırmızı balçıktan yaratıldığı ve hayat nefesi aldığı yolundaki Kitâb-ı Mukaddes hikâyesine kadar mitler ve destanlarda müjdesi verilen bir ihtimali gündeme getirdi.

İkonoloji’de elbette yayınlanışından bugüne kadar giderek daha ayrıntıyla işlenmiş başka bir çok fikir var. “Söz ile imajı” yalnızca semiyotik, formel analiz değil, aynı zamanda tarihî ve ideolojik kontekstüalize etmeyi de gerektiren farklı bir teorik problem olarak ele alma fikri, birçok alanda yüksek düzeyde verimli olmuştur. İmajı/sûreti kuşatan endişeler kümesi (ikonofobia/ikon korkusu, putkırıcılık, putperestlik, fetişizm ve Musevilik, Hıristiyanlık ve İslam’daki oyma imajlar/putlar yasağı) 1980’lerde pek ortada olmayan bir “dine dönüşün” karakterize ettiği bir çağda imaj incelemesi, merkezî ilgi haline gelmiştir. Keza, “ideoloji eleştirisinin” bizatihi kendisinin bir “putkırıcılık retoriği” olarak

eleştirisinin, sürekli kendi ideolojik yanılmazlığından medet uman bir mistisizminden arındırıcı eleştirinin ihtiraslarını yola getirdiğini düşünüyorum. Tersine ben kendimi “seküler kutsallaştırmanın en ılımlı amaçlarıyla ve Edward Said ve Jacques Derrida — bana göre, hâlâ Teorinin Altın Çağı olarak düşündüğüm çağdaki en ilham verici çağdaşlarım konumundaki iki eleştirel teorisyen — örneklerine refakat eden dekonstrüksiyonla ittifak kurmayı arzuladım.

Giriş

İkonoloji*

Bu kitap, insanların imajlar konusunda söyledikleri şeylerle ilgilidir. O öncelikle, belirli resimler ve insanların bu resimler hakkında söyledikleri şeylerle değil, daha çok sûretini çıkarma/tasvir (imagery)** fikri ve bu fikir ile bağlantılı resmetme, tasvirini yapma, algılama, benzetme ve taklit etme nosyonlarının tümü hakkındaki konuşma tarzlarıyla ilgilidir. Dolayısıyla, elinizdeki kitap, birkaç şematik diyagram dışında başka hiçbir resimle örnekleme bulunmayan bir kitap; sanki görme (vision) hakkında kör bir yazarca kör bir okuyucu için yazılmış bir kitap gibidir. Eğer gerçek maddî resimlere vukuf içerseydi, imajlar hakkında konuşan gören konuşucuların diyaloguna kulak kabartan kör bir dinleyiciye hitabedecek türde bir kitap olurdu. Benim hipotezim, böyle bir dinleyicinin, bu konuşmaların gören katılımcısı için görünmez olabilecek tarzları anlayabileceğidir.

Elinizdeki kitap, bu diyaloglarda düzenli olarak ele alınan şu iki soruya verilecek cevapları ortaya koyuyor: imaj nedir? İmajlarla kelimeler arasındaki farklılık nedir? O bu sorulara, belirli durumlarda aciliyet kazandıran insanî ilgilere verilmiş geleneksel cevapları anlamayı deniyor. İmajın ne olduğu niçin sorun haline gelmektedir? İmajlarla kelimeler arasındaki farklılıkları belirlemede veya bahis konusu farklılıkları ortadan kaldırmada sorun teşkil eden şey nedir? Bu sorulara verilen cevapları şekillendiren ve onları saf teorik ilgiden çok, polemik tartışma konusu haline getiren güç/iktidar sistemleri ve değer ölçüleri nelerdir?

Ben bu sorulara verilecek cevapları, ikonoloji kavramının lafzî anlamında yer alan bir şeyi yeniden kullanıma sokmak için “ikonoloji denemeleri (essays in iconology)” diye adlandıracağım. Bu kitap, “ikonların (imajlar, resimler veya sûretler, çev.) “logos’u (söylemi, çev.) hakkında bir incelemedir. Bu yüzden şu çifte anlamda bir “imajlar retoriği”dir: ilkin, “imajlar hakkında söylenen şeyler” — Philostratus’un *Imagines*’a kadar geriye uzanan “yazma sanatı (art writing)” geleneği — hakkında inceleme olarak imajlar retoriğidir ve temelde görsel sanatın tasviri ve yorumuyla ilgilidir; ikincileyin, “imajların söylediği şeyler,” — yani imajların kendi başlarına ikna etme, hikâyeler anlatma veya tasvire yönelik konuşma tarzları — hakkında inceleme olarak imajlar retoriği. “İkonoloji” terimini, aynı zamanda, bu incelemeyi tasvir (imagery) nosyonu üzerine uzun bir teorik ve tarihî refleksiyon geleneğine — dar anlamıyla, muhtemelen Rönesans’ın sembolik tasvir konulu el kitaplarıyla (ilki, Cesare Ripa’nın kopyası bulunamayan 1592 tarihli *Iconologia*’sıdır.) başlayan ve Ervin Panofsky’nin ünlü “ikonoloji incelemeleri”yle zirvesine ulaşan bir geleneğe — bağlamak için kullanıyorum. Geniş anlamda bu eleştirel ikonlar incelemesi, beşerî/insanî varlıkların yaratıcılarının “imajında ve sûretinde” yaratıldıkları fikriyle başlar ve çok daha az muhteşem şekilde modern reklam ve propagandada “imaj-oluşturma” biliminde doruğuna ulaşır. Beni burada ilgilendiren, dar ya da lafzî anlamda imajların (resimler, heykeller, sanat eserleri), sözel ya da edebî tasvir (imagery) türünde

* İkonoloji: icon [grekçe *eikon, eikono* veya *ikon, ikono*: imaj] + logy [bilgi, bilim]: sembolik sanatın (ortaçağ kilisesindeki türde sembolik sanatın) veya sanata özgü sembolizmin tahlili, tarihi ya da analizi: ikonlar veya ikonografi (iconography — Grekçesi *eikonographie* — : icon + graphein [çizmek, yazmak] : bir konunun resim ya da başka görsel temsillerle ortaya konulması; bir konuyu ortaya koyan veya bir konuyla ilgili resimler ya da diğer temsiller) hakkında inceleme. [H. Arslan]

** Imagery: İmajdan türeme bir kelime. İmaj (image) [Latincesi *imagin, imago*: taklit etmek]: (a) bir kişinin veya şeyin heykel, aygıt, amblem, şekil, resim ya da portre, sembolik değere sahip bir nesne olarak röproduksiyonu. Sözümona yeni Türkçe’de (1) “imge”; asıl Türkçe’de “sûret.” “İmge”nin kavramı karşıladığını düşünenler, aynı kökten türeyen şu İngilizce kelimelere de karşılık bulmalıdırlar: imaginal, imaginability, imaginary, imaginant, imagination (imgelem diye karşılanıyor), imaginational, imaginative, imaginativeness, imaginator, to (imajin). “Sûret” “imge”den, “tasavvur” “imgelem”den daha uygun. İmajı sûret diye karşıladığımızda, ne aynı kökten türeyen diğer kelimeleri karşılamak açısından ne de Türkçe’nin armonisi bakımından sorun yok. Dolayısıyla ben elinizdeki tercümede “sûret”i “imge”ye tercih ediyorum. “Nüfus kâğıdının sûretini çıkar” yerine, “Nüfus kâğıdının imgesini çıkar” dediğinizi düşünün. [H. Arslan]

nosyonlarla, bir imaj/sûret olarak ve imaj/sûret yapımcısı olarak insan kavramı arasında ikamet eden sorunlardır. Eğer Panofsky ikonolojiyi ikonografiden, bir imajın total sembolik ufkunun yorumunu belirli sembolik motifleri katologlamadan farklılaştırarak ayırıyorsa, benim buradaki amacım, imaj olarak imaj fikrini gözönünde bulundurmasını isteyerek, ikonolojiyle ilgili yorumlama tutkusunu daha da genelleştirmektir.

Eğer imkânsız bir kavrayış gibi görünüyorsa, bu imkânsızlık, hem bu incelemenin yönelttiği sorular açısından hem de ele aldığı metinler külliyatı açısından çok açık sınırlarının bulunduğunu anlamamıza yardım edebilir. Birinci bölümü hariç bu kitap, öncelikle tasvir teorisindeki birkaç önemli metnin titiz yorumlarından ibaret bir seridir ve bu yorumlar, biri geç onsekizinci yüzyıldaki (kabaca Fransız Devrimi ve Romantizmin doğuş çağı), diğeri modern eleştiri çağındaki iki tarihî merkez etrafında odaklaşıyor. Bu yorumların amacı, tasvir nosyonunun sanat, dil ve zihin teorilerini sosyal, kültürel ve politik değer anlayışlarına bağlayan bir kablo türü olarak nasıl hizmet ettiğini göstermektir.

Bu bağlantılar beni ilk bakışta çok ilgisiz gibi görünebilen çok sayıda dolambaçlı patikaya; Wittgenstein'in anlama ilişkin "resim teorisi" eleştirisine ve modern şiir ve zihinde tasvir teorisine; Nelson Goodman'ın semiyotik açısından "ikonisite" eleştirisine, Ernst Gombrich'in tasvirin (imagery) doğallığı ve bir ideolojik kategori olarak "doğa" argümanına; Lessing'in şiiri resimden ayıran türe özgü yasaları açıklayarak Alman kültürel bağımsızlığını ilan etme teşebbüsüne; Burke'un Fransız Devrimi'yle bağlantılı yüce/ulvî (sublime) ve güzel estetiğine; Marx'ın kamera obskura* ile fetiş'i** kapitalizmin psikolojik ve maddî "idollerini"/putlarının*** figürleri olarak kullanmasına götürecektir. Görünüşte farklı bu yazarlar topluluğunun biraraya getirilmesi, entelektüel tarihçilerin genelde dikkat çekmediği şaşırtıcı birçok bağlantıyı görmemize yardım edecektir: Batılı eleştiriye istila eden "ikonoklazm/putkırıcılık**** retoriği" ile modern psikolojideki zihinde tasvir (imagery) konusundaki ihtilaf arasındaki bağlantıyı; modern semiyotik teori ile Hume'un çağrışım yasaları arasındaki bağlantıyı; modern estetikle "uzaysal/mekânsal (spatial) formun" "faşist" imâlarına karşı geliştirilen polemikle Lessing'in *Laocoon*'unun otoritesi arasındaki bağlantıyı; *ut pictura poesis* (resimle şiir yazma) ile Aydınlanma'dan bu yana süregelen cinayetler, ulusların ve dinî geleneklerin savaşı arasındaki ilişkiyi.

Konularla metinlerin bu alışılmadık bağlantıları için öne sürebileceğim biricik mazeret, onların bu incelemeye ilk ilhamını veren teorik sorunlara cevap ararken ortaya çıkıyormuş gibi görünmeleridir. İmaj nedir? İmajlar kelimelerden nasıl farklıdır? sorularına verilecek her teorik cevabın kaçınılmaz biçimde yalnızca tarihî terimlerle cevaplandırılabilirken ön değer ve ilgi sorunlarına geri döndüğü ortaya çıkıyor. Bunu ifade etmenin en kolay yolu, geçerli bir imajlar teorisi üretmek amacına yönelik bir kitabın imajkorkusu/ikonofobi (iconophobia) ile ilgili ilgili bir kitap olduğunu teslim etmektir. "İkonolojinin" yalnızca ikonların bilimi değil,

* Camera obscura (karanlık oda): Nesnelerin karşı yüzeyde bir imajını/sûretini oluşturacak şekilde dışardaki nesnelere gelen ışığın içinden geçeceği lenslerle/merceklerle donatılmış karanlık kutu ya da karanlık kutuvari kapalı alandan ibaret, genellikle kusursuz resimler çizmek veya fotoğraf çekmek amacıyla kullanılan aygıt [H. Arslan.]

** Fetiş (fetish): Pagan halklar arasında kendisine sahip olan kişiyi doğaüstü koruma ve ona yardım etme gücüne sahip olduğuna inanılan doğal ya da sunî nesne (bir hayvan dişi ya da tahta oyma mesela); aşırı ya da irrasyonel bağlılık duyulan herhangi bir nesne; fetişlere tapanların kültü; irrasyonel bağlılık ve adanış. [H. Arslan]

*** İdol [Latince'de *idolum*, Grekçe'de *eidolon*]: Tanrı'nın imajı; Grekçe'deki şekil veya form anlamına gilen *eidōs*'la akraba. (1) tanrının imajı: bir tanrının ya da başka bir varlığın tapınma nesnesi olarak kullanılan temsili ya da sembolü. Put. Yaygın anlamıyla yanlış tanrı; (2) tözsüz, ancak görülebilir form ya da görünüş: maddî imaj; (3) yanlış fikir (notion) veya anlayış; (4) kuvvetle ya da aşırı bağlılık duyulan şey ya da kimse [H. Arslan].

**** İkonoklazm (iconoclasm): İkonoklastın (imaj kırıcı veya daha doğrusu putkırıcı) doktrini, pratiği ya da tutumu. İkonoklast: (1) a- dinî imajları tahrip eden veya dinî imajlara muhalefet eden kişi, b- Doğu Roma'da sekizinci ve dokuzuncu yüzyıllarda ikonların kullanılmasına karşı çıkan dinî tarafın üyesi; (2) kurumlaşmış inançlara, ideallere, gelenek ya da kurumlara saldıran kişi. Elinizdeki metinde, kavramları putkırıcılık ve putkırıcı terimleriyle karşılamayı denedim [H. Arslan].

aynı zamanda, ikonların politik psikolojisi, ikonofobi/ikonkorkusu, ikonofili/imaja düşkünlük, putkırıcılık (iconoclasm) ile putperestlik (idolatry) arasındaki mücadele konusunda inceleme olduğu da anlaşılıyor. Bu kitabın yaptığı hamle, böylece, modern ve doğru bir imaj geliştirme girişimlerinden (Gombrich, Goodman, Wittgenstein), bu teorilerin yerini almaya çalıştıkları “klasik” imaj yorumlarına doğru bir hamledir. Bu süreçte, teorik tutkularımı, kaçınılmaz şekilde, bir entelektüel tarihçi olarak dar sınırlarım frenliyor. Umudum, teori ile pratik arasındaki uzaya eleştirel düşüşümün, başka araştırmacılara inceleme alanı açması ve sembolik pratiklerin teorik yorumunu verme yolundaki girişimlerinin zorunlu sınırları konusunda bir şeyler ortaya koymasındır.

Bu kitabın alt başlığı “İmaj, Metin ve İdeoloji” olduğu için, ilgili terimler hakkında açıklama yapmak yararlı olabilir. “Tasvir/imagery,” bu kitabın ana konusudur ve ben bu yüzden burada, terimi, yaygın anlamını göz ardı etmemeye çalıştığımı söylemek dışında, tanımlama yoluna gitmeyeceğim. Diğer taraftan, “tekstüaliteyi/metinselliği” nisbeten önemsemedim ve naif tarzda ele aldım: onun bu incelemedeki rolü, yalın biçimde dile getirmek gerekirse, tasvire karşı bir kılıç, bir “anamlı öteki” veya rakip temsil modu olma görevidir. Nihayet, “ideoloji” kavramını Marksist eleştirideki tarihî kullanımında çift anlamlı bir tür olduğunu düşündüğüm şeyi ortaya koyacak şekilde, kasten belirsiz bir anlamda kullandım. Ortodoks görüş, ideolojinin yanlış bilinç, belirli bir sınıfın tarihî egemenlik durumunu yansıtan sembolik temsiller sistemi, bu sistemin tarihî karakterini ve sınıf temelini doğallık ve evrensellik kisvesi altında gizlemeyi sağlayan yanlış bilinç olduğudur. “İdeoloji”nin diğer anlamı, onu, gerçekliğin herhangi bir temsilini şekillendiren değerler ve ilgiler sistemiyle basitçe aynileştirme eğilimindedir; bu anlamı, temsilin yanlış ya da baskıcı olup olmaması sorununu görmez. Bu formülasyonda, her konum, hatta ideolojinin en fazla “dömistifike olmuş” eleştirmeninin konumu bile, bir değerler ve ilgiler konumunu işgal ettiğini, (sözün gelişi) sosyalizmin de kapitalizm kadar ideoloji olduğunu kabul etmelidir.

Bu kitapta, her birinin içerdiği anlaşılabilir belirli değerleri korumak ve belki de reddetmek amacıyla, ideolojinin her iki anlamını da oyunda tutmak istiyorum. İdeolojinin bir inançlar ve ilgiler sistemi olarak nötr yorumuyla iş görmek, kavramın eleştirel gücünün yorumu harekete geçirme, gizli olanı açığa çıkarma yeteneğinden vazgeçmektir. Yanlış bilinç olarak ideoloji anlayışı açık güdüler, rasyonelleştirmeler, çeşitli doğallık, saflık veya zorunluluk türlerine ilişkin iddialar hakkında faydalı bir kuşkuculuğu gerektirir. Diğer taraftan, bu anlayışın mahzuru, ideoloji eleştirmenini illizyonlardan bağımsız olduğu, tarihin dışında durduğu veya kesin yasalarının faili olarak tarihin yasalarını temsil ettiği illizyonuna sürüklenmesidir. Bu yüzden, benim ideoloji anlayışım, ideoloji analizinin farklı metinlerdeki kör noktaları açığa çıkaracak yorumlayıcı prosedürlerini kullanarak ve aynı zamanda ideoloji kavramının bizatihi kendisini eleştirmesini sağlayacak prosedürleri kullanarak, oyunu, bu caddenin her iki yanında da icra etme girişiminde bulunacak. Oluştugu sırada, ideoloji anlayışı tasvir (imagery) kavramına kök salar ve putkırıcılığın, putataparlığın ve fetişizmin eski mücadelelerine yeniden hayat verir. Bu mücadeleler, elinizdeki kitabın son bölümünün konusu olacak.

Birinci Kısım Tasvir İdesi

Bir imajı doğrudan doğruya imaj olarak anlamak bir şey, genelde imajların doğasıyla ilgili düşünceler oluşturmak başka bir şeydir.

Jean-Paul Sartre, *Imagination*, (1962)

Her “tasvir idesi”ni kavrama girişiminin kaderi kendine dönüşlü düşünmeyle cebelleşmektir; çünkü bir “fikir(idea)” hakkındaki fikrin bizatihi kendisi de tasvir nosyonuyla bağlantılıdır. “Idea” Grekçe “görmek” fiilinden gelir ve genellikle antik optik bilimi ve algı teorileri için temel bir şey durumundaki “eidolon,” yani “görülebilir imaj” nosyonuyla ilişkilidir. İmajları imajlara göre düşünmenin yanlış yola sürükleyiciliğinden kaçınmanın mâkul yollarından biri, tasvir tartışmasında, “idea” kavramının yerine “kavram” ya da “nosyon” gibi terimleri ikame etmek veya, başlangıçta, “idea” teriminin tasvir ya da resimlerden çok farklı bir şey olarak anlaşılması gerektiği şartını koymaktır. Bu, Platoncu geleneğin stratejisidir; Platoncu gelenek, “eidos/görüntü,form”u “formlara, tiplere ya da türlere” has “duyularüstü gerçeklik” olarak, eidolon’u/imajı,sûreti eidos’un yalnızca “sûreti/resmi (eikon) ya da “görüntüsü (phantasma)” olarak kavrayarak eidos’u eidolon’dan ayırır.¹

Bu problemle meşgul olmanın pek akıllıca olmayan, fakat sanıyorum çok daha yaratıcı ve verimli yolu, ideaları imajlar olarak görmek ve kendine dönüşümlülük probleminin bütünüyle ortaya çıkmasına imkân sağlamak amacıyla, sözünü ettiğimiz yoldan çıkarıcılığa teslim olmaktır. Bu imajların (ve ideaların) çifte kendileri olma tarzlarına ilgiyi gerektirir: resmetme edimini resmetme ve tasavvur etme (imagination) aktivitesini tasavvur tarzlarına ilgiyi. Bu çifte resimler, imajlar ve figürler (— mümkün merteye seyrek olarak — “hiperikonlar” diye atıfta bulunacağım şeyler) ideaları imajlar olarak görmenin yoldan çıkarıcılığına hem teslim olma hem de ona direnme stratejileridir. Platon’un mağarası, Aristoteles’in mum tableti, Locke’un karanlık odası, Wittgenstein’in hiyeroglifi, popüler “doğanın aynası” mecazıyla birlikte her türden imajı — zihin, söz, resim ve algı imajlarını — düşünme modellerimizi sağlayan “hiperikon” örnekleridir. Ben onların aynı zamanda, imajlarla ilgili kaygılarımızın kendi kendilerini çeşitli putkırıcı söylemlerle ifade edebilecekleri ve ne türden imajlarla ilgili olurlarsa olsunlar, ideaların başka bir şey oldukları iddiasını rasyonalize edebileceğimiz dekoru sağlayacaklarını öne süreceğim.

I

İmaj Nedir?

“İmaj nedir?” sorusunun acil sorun haline geldiği zamanlar olmuştur. Sözün gelişi, sekizinci ve dokuzuncu yüzyıl Bizansı’nda bu soruya vereceğiniz cevap sizi hemen imparatorla patrik arasındaki mücadelede yeralan bir partizan, kiliseyi putlardan temizlemeye çalışan bir radikal put kırıcı veya geleneksel ayin pratiklerini korumaya çalışan bir tutucu ikonofili (ikonatapar, çev.) yapardı. İkonların doğası ve kullanımıyla ilgili çatışma yüzeyde, dinî ritüellerdeki iyi

¹ Bakınız, F. E. Peters, **Greek Philosophical Terms: A Historical Lexicon** (New York: New York University Press, 1967[**Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü**, Türkçesi: Hakkı Hünler, Paradigma yayınları, İstanbul 2005]).

şeyler ve sembollerin anlamıyla ilgili tartışma, gerçekte, Jaroslav Pelikan'ın işaret ettiği gibi, “politik bir çatışmayı rasyonalize etmek için doktrin vokabülerini kullanan örtülü bir sosyal hareketti.”¹ Onyedinci yüzyıl İngilteresi'nde, sosyal hareketler ve politik amaçlarla tasvirin doğası arasındaki ilişki, tersine, hiç de örtülü bir ilişki değildi. İngiliz İç Savaşı'nın imajlar sorunuyla ilgili kavgasının yalnızca dinî ritüeldeki heykeller ve diğer dinî semboller sorunuyla ilgili bir kavga değil, tersine, monarşi “idolü/putu” gibi çok daha belirsiz konular ve bunun da ötesinde Reformasyon düşünürlerinin kendilerini ve başkalarını arındırmayı denedikleri “zihin idolleri/putları” sorunuyla ilgili bir kavga olduğunu söylemek pek de abartı sayılmaz.²

Eğer bugün imajların ne olduğunu sormak, dil ya da tasvir çok önemsiz bir sorun gibi görünüyorsa, bu, onların üzerimizdeki güçlerini yitirmeleri yüzünden böyledir; kesinlikle doğaları anlaşılabilir olduğu için değil. İmajların dünyamızda, antik putperestlerin rüyasını bile göremeyecekleri bir güce sahip oldukları fikri, modern kültür eleştirisinin basmakalıp fikirlerinden biridir.³ Ve tasvirin/imağla anlatımın doğası sorununun, modern eleştirinin evriminde dil problemine yalnızca destek sağlayan bir sorun olduğu eşit ölçüde açık görünüyor. Eğer lingüistiğin Saussure ve Chomsky'si varsa, ikonolojinin de Panofsky'si ve Gombrich'i vardır. Fakat bu büyük sentezcilerin varlığı, bulmacalarının nihaî ölçüde çözülmüş olduklarının işareti sayılmamalıdır. Durum, kesinlikle bunun tam tersidir: dil ve tasvir/imağlarla anlatım artık Aydınlanma eleştirilenleri ve filozoflarının olmalarını umut ettikleri şey — içlerinde gerçekliğin anlamaya yeniden takdim edilebileceği/verilebileceği mükemmel, şeffaf medya — değil. Modern eleştiri için dil ve tasvir, çözülmesi gereken bulmacalar ve problemler; anlama yetisini dünyadan kopararak hapseden tutukevleri olmaya devam ediyor. Gerçekte, modern imaj incelemelerinin klişesi, onların bir dil olarak anlaşılması gerektiğidir; imajlar dünyaya açılan saydam bir pencere sunmak yerine, günümüzde, temsilin belirsiz, tahrif edici, keyfi mekanizmasını, yani, ideolojik mistifikasyon sürecini gizleyen doğallığın ve şeffaflığın aldatıcı görünüşünü sunan bir gösterge türü sayılmalıdırlar.⁴

Bu bölümde amacım, ne imajlarla ilgili bir teorik anlayış ortaya koymak ne de artan putkırıcılık polemiklerine bir yeni modern putataparlık/putperestlik eleştirisi ilave etmektir. Amacım daha çok, Wittgenstein'in imajlar nosyonu ile birlikte oynadığımız “dil oyunları” diye adlandırdığı şeyi tartışmak ve bu oyunları idame ettiren tarihsel hayat tarzları hakkında bazı sorular yöneltmektir. Dolayısıyla, imajların temel doğasının yeni veya daha iyi bir tanımını yapmak ya da hatta belirli resimleri veya sanat eserlerini incelemek niyetinde değilim. Aksine, benim izlediğim prosedür, “imağ” kavramını, birçok kurumlaşmış söylemdeki — özellikle

¹ Doğu Hristiyanlığı'ndaki ikonlarla ilgili ihtilafın yorumlarından biri için bakınız Pelikan, **The Christian Tradition**, 5 vols. (Chicago: University of Chicago Press, 1974 -), vol. 2, chap. 3.

² Bu probleme giriş için bakınız “Eikonoklastes and Idoltary,” **Milton and the English Revolution** (Harmondsworth: Penguin Books, 1977), 171-81 [Kitap da yazara aittir ve tırnak içinde verilen metin, metnin içindeki bir bölümün başlığıdır, H. Arslan].

³ Susan Sontag, **On Photography** (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977) kitabında bu basmakalıp düşüncelerin birçoğunun etkili bir açıklamasını yapar. Kitaba aslında, çok daha açık bir şekilde **Against Photography (Fotoğrafa Karşı)** adı verilebilirdi. Sontag fotoğrafçılık tartışmasını “insanlığın Platon'un mağarasında yaratıcılıktan yoksun, ancak yine de eğlendirici eski alışkanlıklarıyla saf hakikat imajlarıyla oyalandığına” dikkat çekerek başlatır (s. 3). Sontag, fotoğrafik imajların, “tabloları gerçekliğe dönüştürmenin etkili araçları oldukları” için — onu/gerçekliği bir gölgeye dönüştürmenin araçları — Platon'un mutlu ettiklerini düşündüğü zanaat imajlarından çok daha tehlikeli oldukları sonucuna varır (180). Modern tasvirin ve ideolojinin diğer önemli eleştirileri arasında Walter Benjamin'in “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction,” (**Illuminations**, ed. Hannah Arendt [New York: Schocken Books, 1969, ss. 217-51]) başlıklı metni; Daniel J. Boorstin'in **The Image** (New York: Harper and Row, 1961) adlı kitabı; Roland Barthes'in **Image/Music/Text** (translated Stephen Heath, New York: Hill and Wang, 1977) adlı kitabının 32-51. sayfaları arasındaki “The Rhetoric of the Image” adlı metni; ve Bill Nichols'un **Idology and the Image** (Bloomington: Indiana University Press, 1981) adlı kitabı yeralıyor.

⁴ İmajların bir tür dil oldukları nosyonunu dile getiren son zamanlarda yapılan çalışmaların bir özeti için bakınız **The Language of Images**, ed. W. J. Mitchell (Chicago: University of Chicago Press, 1980).

edebiyat eleştirisi, sanat tarihi, teoloji ve felsefedeki — kullanım tarzlarımızdan bazılarını inceleyerek ve bu disiplinlerin her birinin komşularından ödünç aldıkları tasvir nosyonlarından yararlanma tarzlarını eleştiriye tâbi tutacaktır. Amacım, “teorik” tasvir anlayışımızın kendisini, sosyal ve kültürel pratiklerimizde ve yalnızca imajların ne olduklarıyla ilgili değil, aynı zamanda, insanın doğasının ne olduğu veya olabileceğiyle ilgili kavrayış için de temel önemi haiz tarihte temellendirme tarzlarımızı da araştırmaya açmaktır. İmajlar yalnızca belirli türde göstergeler/işaretler değildir; keza, aynı tarihî sahnedeki aktör — masal (rivayet, ç.) kabilinden bir statüyle, yaratıcı “imajında/sûretinde inşa edilmiş” yaratıklardan kendilerini ve kendi imajlarındaki dünyalarını inşa eden varlıklara doğru kendi evrimimiz hakkında