

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TARİH ANABİLİM DALI
TARİH BİLİM DALI

BATI RESMİNDE ORYANTALİZM VE OSMANLI

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Faruk Burak KARACEBE

KOCAELİ 2023

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TARİH ANABİLİM DALI
TARİH BİLİM DALI

BATI RESMİNDE ORYANTALİZM VE OSMANLI

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Faruk Burak KARACEBE

Danışman Prof.Dr. İbrahim ŞİRİN

KOCAELİ 2023

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TARİH ANABİLİM DALI
TARİH BİLİM DALI

BATI RESMİNDE ORYANTALİZM VE OSMANLI

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Faruk Burak KARACEBE

Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Karar ve No:14.06.2023/17

Jüri Başkanı:

Jüri Üyesi:

Jüri Üyesi:

KOCAELİ 2023

ÖNSÖZ

Oryantalizmle ilk tanışmamın aslında ilkokuldan hemen sonra olduğunu, bu konuyu çalışmaya başladıktan sonra fark ettim. Tez danışmanım olan Hocam’a Oryantalizm’in amentüsü sayılabilecek Said’i okumaya başladıktan sonra “Hocam, ben bu Said’i okuyorum ama Said’le kavga etmekten bir türlü ilerleyemiyorum” dediğim de, Hocam gülererek “Bu konuyu neden sana tavsiye ettiğimi sanıyorsun?” dedi. Evet, ilkokuldan sonra bir Fransız okulunda okumuş olan ben, bakış açımı gerçekten Oryantalizm üstüne oturtmuş ve dünyaya o perspektiften bakmayı öğrenmiştim. Orta okulda ve lisede öğrendiğim fransızca atasözünün aslında Oryantalizm’in bir nev’i mottosu olduğunu da yine o günlerde fark ettim. “Bon pour L’Orient” -Doğu için fazla bile-. Araştırma okuma sürecim, her ne kadar yazma sürecim çok zorlayıcı olsa bile çok keyifliydi. Tez için çalışırken değiştigimi, dönüştüğümü, bazı yönlerimi keşfedip, kucaklayıp, bazı yönlerimi ise reddedip, uzaklaştığımı fark ettim. Bu tez süreci bir anlamda benim kendi doğuma (ve işin doğası gereği karşıtı olan batıma) yaptığım seyahat oldu. Bu vesileyle beni bu yolculuğa teşvik eden, yukarıda anekdotumuzu anlattığım, bir anlamda aydınlanmamı sağlayan, bir akademisyen olmasının ötesinde ailemden biri olan danışman Hocam Prof. Dr. İbrahim Şirin’e teşekkür etmeden bu kısmı geçmem mümkün değil. Keza aynı şekilde sanki danışman Hocammış gibi desteğini ve teşviğini esirgemeyen Prof. Dr. Funda Selçuk Şirin’in bendeki hakkını da ödeyemem.

Bir teşekkür de, akademik yolculuğumun her anında yanımda olup beni destekleyen, benimle beraber yürüyen ve karanlıklarda yolumu kaybettiğimde geri dönebilmem için bana deniz feneri gibi ışık veren sevgili eşim Yeşim Karacebe’ye.

Ve en son teşekkür, bu yolda yürüyebilmek için zaman zaman onunla olan oyun saatinden çaldığım ve “Baba, büyükler ders çalışıp okula gitmez ki?” diye sitemlerine maruz kaldığım 6,5 yaşındaki kızım Atlantis’e...

Tek bir cümleyle tezimi özetlemem gerekirse: “Ex oriente Lux – Işık Doğudan yükselir...”

F.Burak Karacebe

2023

KOCAELİ 2023

İÇİNDEKİLER.....	i
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
SİMGE VE KISALTMALAR.....	vi
ŞEKİL, TABLO, GRAFİK, RESİM VB.....	vii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1.ORYANTALİZM.....	8
1.1. Sosyal Kimlik ve Öteki Kavramları.....	8
1.1.1. Sosyal Kimlik.....	8
1.1.2. Öteki Kavramı.....	9
1.2. Oryantalizm.....	9
1.2.1.Oryantalizm’in Tarihsel ve Kültürel Kökenleri.....	9
1.2.2.Türk ve Osmanlı Odaklı Oryantalizm.....	13
1.3. Edward Said ve Şarkiyatçılık.....	20
1.3.1. Edward Said.....	20
1.3.2.Edward Said’in Şarkiyatçılığı.....	21
1.3.3 Said’in Metodolojisi.....	30
1.3.4. Said’in Oryantalizmine Yorumlar ve Eleştiriler.....	31
1.3.4.1. Epistemik Topluluk Kavramı.....	31
1.3.4.2. Temsil Sorunu.....	32
1.3.4.3. Metodolojik Şüphe.....	33
1.4. ORYANTALİZM HAKKINDA DİĞER GÖRÜŞLER.....	36

İKİNCİ BÖLÜM

2.SANAT.....	39
2.1. SANAT NEDİR?.....	39
2.1.1. Sanatın Hakkında Yazma Zorluğu.....	39
2.1.2. Sanatın Tanımları.....	39
2.1.2.1. Sanatın Erken Tanımları.....	43
2.1.2.2. Sanatın Tanım Problemleri.....	43

2.1.2.3 1960'lardan Bu Yana Tanımlar.....	44
2.1.2.4 Tarihsel Tanımlar.....	46
2.1.2.5. Hibrit Tanımlar.....	49
2.1.2.6. Sanat Dünyası Göreceliği.....	51
2.1.2.7. Sanat mı, Sanatçı mı Yoksa Sanatlar mı?	53
2.1.3 Sanatın Tarihsel Evrimi.....	53
2.2. İMGE.....	55
2.2.1 Sanat ve Bilgi.....	55
2.2.2. Sanat ve İmge.....	58
2.2.3. Sanat Eseri.....	61
2.2.3.1. Sanat Eserinin Ortaya Çıkışı.....	61
2.2.4. İmge.....	63
2.2.4.1. İmge Kavramının Tarihsel Süreçleri.....	63
2.2.4.2. İmgelem.....	67
2.2.4.3. İmgeleme.....	68
2.3. SANAT ESERİ VE OLUŞUMU.....	69
2.3.1. Sanat Eseri.....	69
2.3.2. Sanatçı ve Sanat'ın Yaratılış Süreçleri.....	71
2.4. RESİM SANATI.....	75
2.4.1. Çizimin Tarihi.....	75
2.4.1.1 İlk Çizimler.....	75
2.4.1.2. Antik Mısır ve Antik Çağda Çizim.....	75
2.4.1.3. Orta Çağ'da Çizim.....	76
2.4.1.4. Rönesans Dönemi Çizim.....	76
2.4.1.5. XVII. Yüzyılda Çizim.....	77
2.4.1.6. Modern ve Çağdaş Çizim.....	77
2.4.2. Resim Tarihi.....	78
2.4.2.1. Prehistorik Resim.....	78
2.4.2.2. Prehistorik Resmin Farklı Teknikleri.....	79
2.4.2.3. Zamanın Prehistorik Resme Etkisi.....	79
2.4.3. Antik Mısır ve Antik Çağ Boyama.....	80

2.4.4. Orta Çağ'da Resim.....	80
2.4.4.1. Roman Resmi.....	80
2.4.4.2. Gotik Resim.....	81
2.4.4.3. Rönesans Dönemi Resmi.....	82
2.4.4.4. XVII. Yüzyıl Resmi.....	83
2.4.4.5. Klasik Resim.....	84
2.4.4.6. Barok Resim.....	84
2.4.4.7. Rokoko Resim.....	85
2.4.4.8. Modern ve Çağdaş Resim.....	86
2.4.4.9. Neoklasizm (1750 ile 1830 arasında).....	86
2.4.4.10. Romantizm (1770 ile 1850 arasında).....	86
2.4.4.11. Realizm (1848 ile 1850 arasında).....	86
2.4.4.12. XIX. Yüzyıl ve Sanatsal Hareketlerin Çeşitliliği.....	86
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	
3. RESİM SANATINDA ORYANTALİZM.....	90
3.1. ORYANTALİST RESİM VE ÖTEKİLİĞİN ARAYIŞI.....	90
3.2. XIX. YÜZYIL ORYANTALİST RESİMLERİNDE DESPOTİZMİN TEMSİLİ.....	97
3.2.1. Despotik İmge.....	97
3.2.2. Doğu'nun Despotik İmajının Kökenleri.....	98
3.2.3. XIX. Yüzyılın Başında Doğu Despotunun Hem Kurgusal Hem De Belgesel Temsilleri: Doğu Despotunun Çok Sayıda Yüzü.....	100
3.2.4. XIX. Yüzyılın İkinci Yarısında Oryantal Despotizmin Şiddet Temsillerini Canlandırmaya Yönelik Tasarlanmış Sahneler.....	104
3.2.5 Avrupa Koleksiyonculuğu: Doğu Despotizminin Bir Yansıması.....	106
3.2.6. Doğu'nun Belirli Bir İmajının Yayılmasından Çağdaş Bir Yeniden Okumaya Gidip Gelme.....	108
3.3. JEAN-LÉON GÉRÔME ORYANTALİST RESSAMLARIN KUTBU.....	112
3.3.1. Jean-Léon Gérôme'un Bazı Eserleri.....	115
SONUÇ.....	120
KAYNAKÇA.....	122
ÖZGEÇMİŞ.....	126

ÖZET

Oryantalizm, sanat ve özellikle resim sanatı içerisinde, Batı'nın Doğu'ya bakışını ve bu bakışın yaratıcılığa nasıl döküldüğünü inceleyen bir disiplindir. Bu akım, genellikle XIX. yüzyıl Avrupa sanatıyla ilişkilendirilir ve Batılı sanatçılar tarafından romantikleştirilmiş ve egzotikleştirilmiş Doğu temalarının, figürlerinin ve manzaralarının kullanımını kapsar.

Oryantalist sanat, Osmanlı İmparatorluğu, Kuzey Afrika, Orta Doğu ve Doğu Asya'ya yapılan seyahatlerin sonucunda Batılı sanatçıların oluşturduğu imgeleri ve tasvirleri içerir. Bu çalışmalar genellikle yerel halkın gündelik yaşamını, doğal güzellikleri, mimari özellikleri ve tarihi olayları betimler. Ancak, oryantalist sanatın eleştirildiği nokta genellikle bu tasvirlerin gerçekliği yansıtmaktan çok, Batılı sanatçıların Doğu'ya dair kendi önyargıları, fantezileri ve klişelerini yansıtmasıdır.

Oryantalizm ayrıca, Batılı sanatçıların Doğu'da egzotik ve romantik bir kaçış bulma eğilimlerini de yansıtır. Bu, XIX. yüzyılda Batı'da hızla endüstrileşen ve modernleşen toplumların romantikleşmiş, 'saf' ve 'ilkel' bir alternatif arayışı olarak görülebilir.

Öte yandan, Oryantalist sanat ayrıca, Batılı güçlerin sömürgeleştirdiği ve kontrol ettiği bölgelerde, yerel halkın ve kültürlerin Batı karşısında 'öteki' olarak konumlandırılmasının bir aracı olmuştur. Bu bakış açısı, Doğu'nun egzotik ve ilkel olarak tasvir edilmesiyle, Batı'nın kendi 'uygarlık' ve 'modernlik' anlayışını üstün kılmıştır.

Resim sanatında Oryantalizm, Jean-Auguste-Dominique Ingres, Eugène Delacroix, Jean-Léon Gérôme ve Frederick Arthur Bridgman gibi önemli sanatçılar tarafından temsil edilmiştir. Bu sanatçıların eserleri, genellikle renkli ve detaylı kompozisyonları, figürlerin duygusal ve dramatik ifadeleri ve egzotik manzaralarıyla tanınır.

Sonuç olarak, Oryantalizm, hem sanatsal anlamda önemli bir akım hem de Batı'nın Doğu'ya dair anlayışının ve temsiline bir yansımasıdır. Aynı zamanda, Batı ve Doğu arasındaki güç dinamiklerini ve kültürel etkileşimleri anlamak için kritik bir araçtır.

**Anahtar Kelimeler: Oryantalizm, Tahayyül, İmge, Doğu Despotizmi,
Oryantalist Resim**



ABSTRACT

Orientalism, as a discipline, delves into the perspective of the West towards the East within the sphere of art, particularly in painting, and how this outlook translates into creativity. This movement is generally associated with 19th-century European art, encompassing the use of romanticized and exoticized Eastern themes, figures, and landscapes by Western artists.

Orientalist art embodies the depictions and imagery crafted by Western artists as a result of their voyages to the Ottoman Empire, North Africa, the Middle East, and East Asia. These works frequently depict the daily life of the local populace, natural beauties, architectural features, and historical events. However, a criticism frequently leveled at orientalist art is that these portrayals tend to reflect the prejudices, fantasies, and clichés that Western artists held towards the East, rather than reflecting reality.

Moreover, Orientalism also reflects the tendency of Western artists to find an exotic and romantic escape in the East. This can be perceived as the quest for a romanticized, 'pure', and 'primitive' alternative by rapidly industrializing and modernizing societies in the West during the XIXth century.

On the other hand, Orientalist art also served as a tool for positioning the local people and cultures in regions colonized and controlled by Western powers as the 'other' in contrast to the West. This viewpoint, through the depiction of the East as exotic and primitive, reinforced the superiority of the West's own understanding of 'civilization' and 'modernity'.

In the realm of painting, Orientalism is represented by notable artists such as Jean-Auguste-Dominique Ingres, Eugène Delacroix, Jean-Léon Gérôme, and Frederick Arthur Bridgman. The works of these artists are typically recognized for their colorful and detailed compositions, emotional and dramatic expressions of figures, and exotic landscapes.

In conclusion, Orientalism is both a significant movement in an artistic sense and a reflection of the West's understanding and representation of the East. Simultaneously, it serves as a critical tool for understanding power dynamics and cultural interactions between the West and the East.

**Key Words: Orientalism, Imagination, Image, Eastern Despotism,
Orientalist painting**



KISALTMALAR

a.g.e.	Adı geen eser
a.g.m.	Adı geen makale
a.g.t.	Adı geen tez
C.	Cilt
ev.	eviren
Haz.	Hazırlayan
s.	Sayfa
Sy.	Sayı
Bs	Basım

TABLO LİSTESİ

Tablo 1 —Bonaparte Sfenks önünde, Gérôme

Tablo 2 — Grenada'nın Mağribi Kralları Altında Yargısız İnfaz

Tablo 3 — Mekke'ye Giden Hacılar

Tablo 4 — Siyam Elçilerinin Fontainebleau'da Kabulu

Tablo 5 — Eugène Delacroix (1798-1863), Sardanapale'm Ölümü

Tablo 6— Jules-Ferdinand Jacquemart (1837-1880), Doğu Silahları, 1875

**Tablo 7— Émile Wattier (1800-1868),detayda Şehriyar, Şehrazad ve Dinarzad
1839**

**Tablo 8— Jean-Léon Gérôme (1824-1904) Porte de la mosquée El-Assaneyn au
Caire, où furent exposées les têtes des beys immolés par Salek-Kachef**

Tablo 9— Jean-Léon Gérôme (1824-1904) Ağlama Duvarı

Tablo 10— Jean-Léon Gérôme (1824-1904) Halı Tüccarı

Tablo 11— Jean-Léon Gérôme (1824-1904) Başı Bozuk

Tablo 12— Jean-Léon Gérôme (1824-1904) Hamam Sefası

Tablo 13— Jean-Léon Gérôme (1824-1904) Hamamda Nü

Tablo 14— Jean-Léon Gérôme (1824-1904) Esir Pazarında

Tablo 15— Jean-Léon Gérôme (1824-1904) Caminin İçinden

GİRİŞ

Oryantalizm, batının doğuyu algılama ve tanımlama şeklini inceleyen bir kavramdır. Edebiyat, sanat, kültür ve politika gibi birçok farklı disiplinde etkisi olan bu terim, tarih boyunca batının doğuyu bir 'öteki' olarak algılama ve betimleme biçimini inceler. Oryantalizm, kelime anlamı itibarıyla doğuyu, özellikle de Orta Doğu ve Asya'yı konu alan çalışmalar anlamına gelir. Ancak bu terim, 1978 yılında Edward Said'in "Şarkiyatçılık" adlı eserinin yayınlanmasıyla birlikte çok daha derin ve eleştirel bir boyut kazanmıştır.¹

Edward Said'e göre Oryantalizm, Batılıların Doğu hakkındaki düşüncelerini, inançlarını ve stereotiplerini yansıtır. Said, Batı'nın Doğu'yu egzotik, ilkel ve tehditkâr olarak betimlediğini ve bu betimlemelerin Batı'nın Doğu hakkındaki bilgilerini, anlayışlarını ve politikalarını şekillendirdiğini iddia eder. Bu şekilde, Oryantalizm, Batı'nın Doğu hakkında bilgi oluşturmada ve bu bilgiyi kullanmada bir araç olmuştur.

Bu çalışmanın ilk bölümünde, Oryantalizm'in nasıl oluştuğu, nasıl evrildiği ve bugünkü haliyle neler ifade ettiği üzerinde durulacak. Ayrıca, oryantalizm kavramının farklı disiplinlerdeki etkilerine de değinilecek. Bununla birlikte, Oryantalizm'in, özellikle postkolonyal eleştirilerde, bir ötekileştirme ve egemenlik aracı olarak nasıl ele alındığını ve bunun günümüz küresel toplumu üzerindeki etkilerini de tartışılacak. Bu tartışma boyunca, Oryantalizm'in, Batı ve Doğu arasındaki ilişkileri anlamak için kritik bir araç olduğunu anlamaya çalışılacak.

Çalışmanın ikinci bölümünde, sanat, sanat alt kırılımında resim sanatı, resim sanatı içerisinde ise, imge, imgelem, imgeleme kavramları üzerinde duralacak. Sanatın ortaya çıkışı, sosyolojik, antropolojik ve psikolojik kökenlerinin iziz sürülecek, bu bağlamda sanatın, sanatçının saikleri tartışılmaya çalışılacak.

Nihayet, üçüncü bölümde oryantalizmin sanat üstündeki genel etkileri, resim sanatı üzerinde oryantalist sonuçlar ve bağlamda oryantalist resim ve ressamlar

¹ Théo Blanc, "Recension D'Ouvrage : L'Orientalisme - Edward Saïd.pdf", Academia.edu, 1, erişim 15 Mayıs 2023, https://www.academia.edu/26506760/Recension_douvrage_L_orientalisme_Edward_Sa%C3%AFd_pdf.

üzerinde durulacak, doğu despotizm imgesinin oryantalist resimdeki izdüşümleri anlaşılmalı çalışılacak. Resimlerdeki oryantalizm öğelerinin batı ve doğu arasındaki güç dinamiklerini nasıl yansıttığı, bu öğelerin nasıl değiştiği ve bu değişimin hem sanat dünyasında hem de genel kültürde ne anlama geldiği üzerinde durulacak. Ayrıca, oryantalizm ve postkolonyal eleştiri arasındaki ilişkiye ve bu eleştirinin oryantalizm resimlerine nasıl uygulandığına da değinilecek.

Edward Said'in 1978 yılında yayımladığı "Oryantalizm" adlı eleştirel incelemesiyle birlikte, Şarkiyatçılık, Doğu hakkındaki geniş bir bilgi setini temsil etmek amacıyla büyük bir etki yarattı. Oryantalizm, sanatsal eserlerden bilimsel çalışmalara kadar çok çeşitli bir araştırma alanını kapsayan kaynakları içerir. Edebiyat, filoloji, coğrafya, antropoloji, teoloji ve daha birçok farklı disiplinde toplanan Doğu ile ilgili bilgiler, birbirini tamamlayacak şekilde bir bilgi havuzu oluşturur. Sonuç olarak, Oryantalizm, Doğu'ya ait her türlü bilgiyi kapsayan ve bu bilgileri belirli bir şekilde sınıflandıran bir akademik disiplin haline gelmiştir.²

Doğu'ya ait bilgilerin toplanması ve sınıflandırılması, akademik bir disiplin olarak sunulması Oryantalizmin metodolojik yönünü temsil eder. Ancak, Oryantalizmin temel hedefi ve başlangıç noktası, Doğu hakkındaki bilginin Doğu'ya karşı kullanılmasıdır. Doğu hakkındaki bilgiler, siyasi ve kültürel bir üstünlük iddiasıyla toplanır ve bu iddialara uygun bir şekilde sunulur. Oryantalizmin tarihine paralel olarak sömürgeciliğin tarihini incelemek, bu durumu desteklemektedir. Oryantalizm, başlangıç ve son noktası itibarıyla politik bir boyut içerisinde ele alınması kaçınılmazdır.³

Sanat tarihinde, oryantalizm terimi genellikle XIX.yüzyıl Avrupa resim sanatında, özellikle Fransız ve İngiliz sanatçıların Orta Doğu'ya yönelik eserlerine atıfta bulunur. O dönemde, oryantalizm, batılı sanatçıların 'Doğu'yu' resmetme biçimini ifade etmek için kullanılmıştır. Bu sanatçılar, çoğunlukla hiç gitmedikleri veya çok az bildikleri bu bölgeler hakkında fantastik ve egzotik imgeler yaratmışlardır.

² Bayram Ali Çetinkaya, "Batı'daki 'Sürgün' Doğulu/Yabancı Edward Said'in Gözüyle Oryantalizm: -" Öteki" nin Tanımlanması", *Marife Dini Araştırmalar Dergisi* 9, sy 1 (2009): 234.

³ Banu Ögünç, "Sources Of Orientalism: Tracing Ottoman Empire In British Mind", *SUTAD*, sy 44 (Güz 2018): 44.

Bu resimler, harem, çarşılar, kadınlar, savaşçılar ve doğa manzaraları gibi 'oryantal' temaları ve öğeleri içerir. Bu temalar, genellikle doğru bir kültürel veya tarihsel anlayıştan ziyade, batılı sanatçıların önyargıları, hayalleri ve fantastik düşünceleri üzerine kurulmuştur.

Örneğın, Jean-Auguste-Dominique Ingres'in "Türk Hamamı" adlı eseri, harem ve doğu kadınları hakkındaki batı imgelerini ve mitlerini yansıtır. Bu tür eserler, batıdaki seyirciler için egzotik ve erotize bir Doğu resmi çizerek, Doğu'nun 'öteki' olarak betimlenmesine yardımcı olmuştur.⁴

Bununla birlikte, oryantalizm, batılı sanatçıların 'Doğu'yu' resmetme ve anlama biçimlerini eleştiren bir tartışma alanı olmuştur. Bu eleştiriler, batılı sanatçıların Doğu'yu egzotik ve ilkel olarak betimleme biçimlerine ve bu tür betimlemelerin nasıl bir 'öteki' oluşturduğuna odaklanır.

Öncelikle oryantalizmin sanatın içerisindeki yerinden ve şekillenmesinden daha detaylı bir biçimde bahsetmek faydalı olacaktır. Avrupa sanatında oryantalizm, genellikle XIX. yüzyılın başlarına dayanır. Napolyon'un Mısır Seferi (1798-1801), Avrupalıların Doğu'ya olan ilgisini artırdı ve bu, Batı'nın Orta Doğu ve Kuzey Afrika'ya yönelik siyasi ve kültürel ilgisinin artmasına yol açtı.

Oryantalizm sanat akımı, özellikle Batı sanatçılarının Kuzey Afrika ve Orta Doğu'nun insanları, yerleri ve kültürleri hakkında yaptıkları tasvirlerle tanınır. Batılı sanatçılar, genellikle egzotik ve romantik bir bakış açısıyla, "doğunun gizemli ve ilkel" güzelliklerini tuvallere aktardılar. Ancak, bu görselleştirmeler genellikle doğru bir temsil olmaktan ziyade, batılı sanatçıların kendi kültürel önyargılarını ve hayal güçlerini yansıtıyordu.⁵

Bu tarz bir bakış açısı, özellikle Fransız ressam Eugène Delacroix gibi sanatçıların eserlerinde belirgin bir şekilde görülür. Delacroix'nin eserlerinde, harem, savaşçılar ve vahşi doğa manzaraları gibi egzotik temalar genellikle dramatik ve duygusal bir biçimde tasvir edilir. Örneğın, Delacroix'nin ünlü tablosu "Cezayirli

⁴ Attade Kouakou Faustin, "Histoire de La Peinture Occidentale", *Universite Felix Houphouet-Boigny UFR Information, Communication Et Arts*, sy 3 (2019): 2.

⁵ Meryem Uzunoğlu, "Batı Resminde 'Doğu' İmgisinin Oluşmasına Aracılık Eden Kadın Temsilleri", *T.C. Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, sy 21 (22 Haziran 2018): 222.

Kadınlar" (1834), haremle ve 'doğu' kadınları hakkındaki batılı mitleri ve önyargıları yansıtır.

Ancak, bu tür tasvirler, genellikle 'doğu' insanlarını ve kültürlerini tek boyutlu ve stereotip bir şekilde gösterir. Bu yüzden, oryantalizm sanatının eleştirel bir gözle incelenmesi gerekmektedir. Bu eleştiriler genellikle oryantalizm sanatının, Doğu halklarını ve kültürlerini Batı'nın egzotik ve egemen bakış açısıyla nasıl betimlediğine odaklanır.

Edward Said'in Oryantalizm konsepti, Batılı sanatçıların bu egzotik ve egemen bakış açısını çözümlemek için önemli bir araç sağlar. Said, batılı sanatçıların 'doğu' tasvirlerinin, genellikle batılı güç ve egemenlik üzerine kurulu olduğunu ve bu tasvirlerin batı-dışı halkları ve kültürleri 'öteki' olarak konumlandığını belirtir. Bu görüş, Oryantalizm sanatının egemenlik ve ötekileştirme mekanizmalarını ortaya çıkarırken ayrıca, batılı sanatçıların 'doğu' insanları ve kültürleri hakkındaki stereotiplerinin ve önyargılarının nasıl oluşturulduğunu ve yayıldığını da gösterir.

Said'in görüşüne göre, oryantalizm, Doğu ile ilgili ifadeler yapar ve Doğu'ya ilişkin görüşleri meşrulaştırır. Doğu'yu tanımlar ve onu anlatır. Doğu'ya yerleşerek ve orayı yöneterek Doğu'ya hâkim olur, Doğu'yu yeniden yapılandırır. Son tahlilde, Oryantalizm, Doğu üzerindeki yetkiyi kurmak için kullanılan bir "Batı tarzı"dır.⁶ Edward Said'in oryantalizm kavramına ve çalışmasına çeşitli düşünürler tarafından eleştiriler sunulmuştur.

Genel olarak, Said'in Oryantalizm çalışması, polemik boyutu güçlü olmasına rağmen objektif kriterlerden yoksun olması, akademik yönünün zayıf olması, Doğu'nun hemen hemen sadece Orta Doğu ile sınırlı olması ve Güneydoğu Asya ve Hindistan hakkında hiçbir şey söylememesi, bazı yazarlara duygusal değerlendirmelerde bulunması, siyasi polemik amacı gütmek, Batı'nın incelenen yerleri "mağduriyetleştirilmesi", feminist teorileri ihmal etmesi ve daha birçok eleştiriye maruz kalması nedeniyle eleştirilmiştir. Oryantalizm tartışmaları yakın dönemde de entelektüel sahada kendini göstermeye devam etmektedir. Bugün, bazı araştırmacılar tarafından Said'in oryantalizminin indirgemeci, monoton ve tutarlı, "tarih-üstü bir söylem" olduğuna dair eleştiriler devam etmektedir.

⁶ Edward W. Said, *Şarkiyatçılık (Batı'nın Şark Anlayışları)*, 10. bs (İstanbul: Metis Yayınları, 2017), 23.

Edward Said'in Şarkiyatçılık üzerine kavramsallaştırmasının gerçekleştiği zaman diliminden çok daha önce, bir "doğu miti"nden bahsetmek mümkündür. Raymond Schwab'ın *The Oriental Renaissance* (Doğu Rönesansı) kitabının giriş bölümünde, Doğu'nun Batı üzerindeki etkisinin yalnızca Şarkiyatçılık çalışmalarıyla sınırlandırılmasının yanıltıcı olduğunu belirterek, Doğu'nun etkisinin Batı düşünce tarihinde Yunan ve Roma kadar belirleyici olduğu savunulur. On dokuzuncu yüzyıldan itibaren Batı'nın Doğu'ya yönelik bakış açısı, hayranlıkla karışık bir yabancılıktan, üstten bir hayranlık ifadesine dönüşür. Schwab'ın düşüncelerine göre, Avrupa romantiklerinin Doğu edebiyatını çekici bulmalarının altında yatan sebep, Doğu edebiyatının romantik edebiyatın temalarını destekleyecek bir çerçeveye sahip olmasıdır.⁷

Edward Said'in önemli kavramsal araçlarından biri olan ve bir biçimi ifade eden "söylem" kavramı, Michel Foucault'dan alıntıdır. Foucault, iktidarın hâkimiyetini koruması için söylemlere ihtiyaç duyduğunu savunur. Bu anlayışın temelinde, bilgi ve iktidarın daima iç içe olduğu düşüncesi yatar. Aydınlanma felsefesinin bilgiyi iktidar ilişkilerinden bağımsız, nesnel bir çerçeveye yerleştirme yaklaşımına karşı Foucault, iktidarla ayakta duran söylemlerin gerekliliği ve kullanımının stratejik olması sebebiyle, bilgiyi bir iktidar olgusu olarak ele alır. Bu nedenle sahip olduğumuz bilgi ve düşünce, zaman içinde "söylem" halini alır ve teorik bir oluşumdan hareketle gücü temsil eden bir toplumsal işlevi üstlenir.⁸

Dante, Chateaubriand, Lamartine, Nerval, Flaubert, Byron gibi çeşitli şair ve yazarların Doğu üzerine yazdıkları eserler, hangi çıkış noktasından hareket ederlerse etsinler, vardıkları nokta itibarıyla ötekileştirici ve bilgi-iktidar ilişkisine dayanan bir oryantalist söyleme boyun eğmişlerdir. Bu yazarlar, oryantalist söylemi, hem hayal gücüne hem de gözlemlere dayanan birçok ayrıntıyla genişleterek geniş okur kitlelerine sunmuş ve Şark'ın temsilini dolaşıma sokmuşlardır. Şark'ın politik hedeflerle süslenmiş "kimlik inşası" büyük ölçüde tamamlandığında, tipik bir Şark

⁷ Raymond Schwab, *The Oriental Renaissance* (New York: Columbia University Press, 1984), 3.

⁸ Emine Ayan, "Edward W. Said'in Oryantalizm Kuramından Hareketle Postmodern Türk Romanlarında Oryantalist Temsiller Üzerine Bir İnceleme" (Doktora Tezi, Adana, Türkiye Cumhuriyeti Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili Ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, 2018), 13.

imgesi ortaya çıkmış ve Şark, klişeler dışında ifade edilemez hale gelmiştir. Edward Said, bu sürece atıfta bulunarak "Şark'ın Şarklaştırılması" tabirini kullanmıştır.

Oryantalizm söz konusu olduğunda, edebi eserlerin tipik bir Şark imgesi oluşturma sürecinde son derece işlevsel olduğu gözlenmektedir. Şark'a ait bilgiyi dönüştüren ve yeniden üreten edebi eserler, oryantalizmin betimleyici yönünü oluştururlar. Bu noktada, Şark'ın geçmişten günümüze nasıl betimlendiği ve edebi eserin -bilinçli ya da bilinçsiz- bu betimlemeyi ne ölçüde tekrar ettiği önemli bir konudur.⁹

Byron, Hugo, Vigny, Musset ve daha sonra Nerval, Flaubert, Baudelaire gibi yazar ve şairler, "romantik mitkuruculuk" vasıtasıyla Doğu'daki doğal, güncel ve açık olanı inkâr edip, ilkel ve gizemli olanın peşine düşmüşler, Doğu'yu çelişkiler içinde yansıtmayı veya algılamayı tercih etmişlerdir. Bu sürecin sonunda, ebedi ve değişmez bir Doğu imgesi oluşturulmuştur. Ayrıca, sömürücü ve sömürülen tarafların belirginleşmesiyle birlikte, Doğu ve Batı arasındaki ilişkinin sanattaki tezahürü, efendi ve köle karşıtlığı şeklinde de kendini göstermeye başlamıştır.

Said'in eleştirel yaklaşımı, sanat tarihçilerinin ve eleştirmenlerinin oryantalizm sanatını ve onun Batı-Doğu ilişkisindeki rolünü daha iyi anlamalarına yardımcı olmuştur. Bu bakış açısı, Batılı sanatçıların Doğu'yu egzotik, ilkel ve tehditkâr bir 'öteki' olarak nasıl betimlediğini ve bu betimlemelerin Batı'nın Doğu hakkındaki bilgi ve anlayışını nasıl şekillendirdiğini inceler. Ayrıca, bu tür betimlemelerin Batı'nın siyasi ve kültürel egemenliğini nasıl desteklediğini ve meşrulaştırdığını da inceler.

Örneğin, oryantalizm resimlerinde sıkça görülen harem tasvirleri, Doğu kadınlarını egzotik, pasif ve cinsel objeler olarak gösterir. Bu tür betimlemeler, Batı'nın Doğu kadınları hakkındaki stereotiplerini ve önyargılarını yansıtır ve aynı zamanda Batı'nın eril ve egemen bakış açısını destekler. Bu görüşler, aynı zamanda Batı'nın Doğu'ya olan kültürel ve politik tutumlarını da etkiler.

Oryantalizm sanatı, bu yüzden hem sanat tarihinde önemli bir yer tutar hem de Batı-Doğu ilişkilerinde ve küresel güç dinamiklerinde önemli bir rol oynar. Bu bakış açısı, sanatçıların, sanat tarihçilerinin ve eleştirmenlerin oryantalizm sanatını

⁹ Said, a.g.e., 54.

ve onun hem tarihsel hem de çağdaş bağlamlarda nasıl anlaşılması gerektiğine dair derin bir anlayış sağlar.

Bu eleştirel yaklaşımın ışığında, oryantalizm sanatı ve bu sanatın Batı ve Doğu arasındaki ilişkileri nasıl şekillendirdiği üzerine daha fazla araştırma ve tartışma yapılması gerekmektedir. Ayrıca, oryantalizm sanatının çeşitli biçimlerini ve bu sanatın farklı kültürler ve zamanlarda nasıl değiştiğini ve evrildiğini incelemek de önemlidir. Bu tür bir inceleme, batılı sanatçıların Doğu'yu nasıl anladığı ve tasvir ettiği konusunda daha geniş ve daha kapsamlı bir anlayış sağlayabilir.



BİRİNCİ BÖLÜM

1.ORYANTALİZM

1.1 Sosyal Kimlik ve Öteki Kavramları

1.1.1. Sosyal Kimlik

"Kimlik" ve "öteki" kavramları sosyal bilimler ve felsefe alanlarında sıklıkla kullanılan ve insan ilişkileri, kültürler ve toplumlar hakkında düşünmeye yardımcı olan iki önemli terimdir.¹⁰

Kimlik: Kimlik, bireylerin kendilerini nasıl tanımladıkları ve başkaları tarafından nasıl tanındıklarını ifade eden bir kavramdır. Kimlik, biyolojik, sosyal, kültürel ve psikolojik faktörlerin bir araya gelmesiyle oluşur. Kimlik, cinsiyet, yaş, etnik köken, din, milliyet, meslek ve sosyal sınıf gibi unsurları içerir. Kimlik kavramı, bireylerin kendilerine ait hissetme, gruplara aidiyet ve sosyal normlara uyum sağlama gibi ihtiyaçlarını anlamamıza yardımcı olur. Kültürel kimlik ise, bireylerin ve grupların kendilerini ait hissettikleri kültürel değerler, inançlar, normlar ve uygulamalarla ilişkilendirme sürecidir.¹¹ Kültürel kimlik, dil, tarih, coğrafya, din, gelenekler, değerler ve semboller gibi unsurların birleşiminden oluşur. Kültürel kimlik, insanların sosyal yaşamlarında önemli bir rol oynar ve bireylerin topluluklarını, ülkelerini veya etnik kökenlerini nasıl algıladıklarını ve anladıklarını şekillendirir. Çalışmanın konusuyla ilgili kimlik tanımı ise daha çok kültürel kimlik kavramının içeriğiyle ilgili olup, bundan sonra kimlik diye geçen noktalarda kimliğin kültürel kimlik olarak anlaşılması gerekmektedir.¹²

Kültürel kimlik, bireylerin ve toplumların kendilerini anlamaları ve kendilerini başkalarıyla karşılaştırmaları açısından önemlidir. Kültürel kimliklerin kesişiminde ortaya çıkan yeni ve karmaşık kimlik biçimleri, küreselleşme ve göç gibi modern dünya dinamikleriyle daha da belirgin hale gelmiştir. Bu süreçte, insanlar

¹⁰ İbrahim Şirin, Osmanlı İmgeleminde Avrupa (İstanbul: Lotus Yayınevi, 2009), s.17.

¹¹ Bayram Ali Çetinkaya, "Batı'daki 'Sürgün'Doğulu/Yabancı Edward Said'in Gözüyle Oryantalizm:-" Öteki" nin Tanımlanması", Marife Dini Araştırmalar Dergisi 9, sy 1 (2009): s.234.

¹² Christine Peltre, Dictionnaire Culturel De L'Orientalisme, 1. bs (Paris: Hazan, 2008), s.27.

farklı kültürel kimliklerle etkileşime girerek daha zengin ve çok yönlü bir kimlik deneyimi yaşayabilirler.

Kültürel kimliğin önemli noktalarından biri de bireylerin ve toplumların karşılaştıkları ayrımcılık ve ötekileştirme deneyimleridir. Kültürel farklılıklar ve kimlikler, bazen bireylerin ve grupların maruz kaldığı önyargılar, ayrımcılık ve sosyal dışlanma nedeniyle problemli hale gelebilir. Kültürel kimliğe saygı duyan ve farklı kültürel kimlikleri kabul eden toplumlar, sosyal uyumu, hoşgörüyü ve anlayışı teşvik ederek bu tür sorunları azaltabilirler.

1.1.2. Öteki Kavramı

Öteki kavramı, sosyal ve kültürel anlamda kendimize benzemeyen ve bizden farklı olan bireyler veya gruplar için kullanılır. Öteki, genellikle toplumlar arasındaki farklılıkların ve çatışmaların anlaşılması için önemli bir kavramdır. "Öteki" olma durumu, insanlar arasındaki etnik, dini, kültürel, cinsiyet, siyasi ve ekonomik farklılıklar gibi çeşitli faktörlere dayanabilir. Ötekileştirme, bir grup insanın diğerlerinden ayrı ve düşman olarak kabul edilmesine yol açan süreçtir.¹³

Bu iki kavram, toplumlar ve insanlar arasındaki ilişkileri, farklılıkları ve çatışmaları analiz etmek ve anlamak için önemlidir. Kimlik ve öteki kavramları sayesinde, insanların kendilerini nasıl tanımladıklarını, başkalarıyla nasıl ilişkiler kurduklarını ve toplum içinde nasıl konumlandıklarını daha iyi anlayabiliriz. Bu sayede, toplumsal hoşgörü, anlayış ve uyumun sağlanması için gerekli adımların atılması mümkün hale gelir.

1.2. Oryantalizm

1.2.1. Oryantalizm'in Tarihsel ve Kültürel Kökenleri

Bu bölümde Oryantalizm'in tarihsel ve kültürel kökenleri ve Batı'nın Doğu algısının nasıl şekillendiği üzerinde durulacak.

Oryantalizm, etimolojik olarak Latince "oryans" kelimesinden türemiştir ve "Doğu bilimi" anlamına gelir. Bu terim, Türkçede "Şarkiyat" veya "Doğu bilimi", Arapçada ise "istişrak" gibi ifadelerle ifade edilir. Bu alana dahil olan kişilere

¹³ Livio Missir reggio Mamachi Di Lusignano, L'Europe Avant L'Europe-Voyages Belges En Orient De Ma Bibliotheque, 1. bs (Bruxelles: Editions Arts et Voyages, 1979), s.74.

şarkiyatçı, oryantalist, Doğu bilimci veya müsteşrik gibi adlar verilir. İlk olarak "Doğu veya Yunan Kilisesi'ne bağlı bir fert" anlamına gelen oryantalist kelimesi, zaman içerisinde çeşitli anlamlar kazanmıştır. Bulut'un da söylediği gibi, Hindistan'da İngiltere'nin sömürgeciyken İngilizce'nin ana eğitim dili olmasını savunan İngilizlerle, Hint kültürü savunucularını ayırmak için kullanılan terim, İngilizcede 1779'da, yirmi yıl kadar sonra ise Fransızcada 1799'da ilk defa "Doğu araştırmalarında uzmanlaşmış kişi" anlamında görülmüştür. "Oryantalizm" kelimesi, "Doğu incelemesi" anlamında 1838'de Dictionnaire de l'Academie Française'ye dahil olmuştur.¹⁴

Oryantalizmin tam olarak ne zaman başladığını belirtmek zor olsa da, Batı ve Doğu arasındaki etkileşimi temel alarak, bu kavramın, Batı ve Doğu'nun var oluşu kadar eski olduğunu düşünebiliriz. Tarih boyunca Batı ve Doğu, birbirine karşıt iki kutup olmuştur. Batı, Doğu'nun zenginliklerine ve daha erken bir tarihte medeniyete olan ilgisine dayanarak, kendi kimliğini oluşturma çabasında olmuştur. Batı ve Doğu arasındaki bu diyalektiğin kökeni, Doğu'nun tarım sayesinde Batı'dan önce yerleşik hayata geçerek medeniyete doğru ilk adımı atmış olmasıdır. Asya ve Avrupa'nın geniş topraklara sahip olmasına rağmen, Avrupa'da nüfus yoğunluğunun artması ve tarım teknolojisindeki yetersizlik, bazı sorunları ortaya çıkarmıştır. Bulut, Avrupa'nın bu sorunları Asya'nın fazla üretiminden yararlanarak çözebildiğini belirtir. Doğu ile Batı arasındaki ilişkiler, bu karşılıklı ihtiyaçlar çerçevesinde, farklı toplumlar ve devletler tarafından hem Doğu'da hem Batı'da devam ettirilmiştir. Bu ilişkiler, iki coğrafi bölgenin karşılıklı etkileşiminden daha fazlasını temsil eder. Gerçekten de, o dönemde Batı ile Doğu arasında belirgin bir coğrafi ayırım yapmak güçtür.¹⁵

XVIII. yüzyıl ve sonrası, oryantalizm için önemli evrimlerin ve değişimlerin yaşandığı bir zaman dilimi olarak kabul edilir. Oryantalizm, XVIII. yüzyıl sonlarından itibaren Batılı bilim insanları, Batılı sanatçılar ve yazarlar tarafından Doğu kültürlerinin, özellikle Orta Doğu, Osmanlı İmparatorluğu, Asya ve Kuzey Afrika'nın bölgelerine dair bilgi üretme ve bu bölgeleri temsil etme sürecidir. Bu bölgelerin egzotik ve gizemli yönlerinin betimlenmesiyle ilgili, sömürgecilikle paralel bir şekilde gelişen ve Batı'nın Doğu'yu anlama ve kontrol etme çabalarını yansıtan önemli bir akımdır. Bu süreçte, oryantalizm kurumsallaşarak bir bilgi alanı

¹⁴ Yücel Bulut, "Oryantalizm", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* 33 (2007): 429.

¹⁵ Yücel Bulut, *Oryantalizmin Kısa Tarihi*, 5. bs (İstanbul: Küre Yayınları, 2014), s.71.

haline gelmiş ve akademik bir disiplin olmuştur. Ayrıca, değişen politik durumlarla birlikte Doğu'nun gücü azalırken, Batı'nın Doğu üzerinde emperyalist bir yaklaşımla hakimiyet kurma çabaları artmıştır. Doğu, Batı için artık bir araçtan öteye geçmiş, farklı perspektiflerden bakabileceği bir alan haline gelmiştir.¹⁶ Batı, Doğu'yu 'akademik bir çalışma alanı' olarak görerek ve emperyalist hedeflerinin bir parçası olarak kullanmış, bu konuda akademik çalışmalarını hızlandırmıştır.

Antonie Galland'ın, Barthelemy de M.d'Herbelot'un Bibliotheque Oryantale adlı eserini, yazarının vefatından sonra basması (1697), bu eserin Müslüman ülkelerin kültürü, tarihi, yazarları ve edebi eserleri hakkında ilk ansiklopedi ve oryantalist araştırmalar tarihinde bir dönüm noktası olması, ardından 1001 Gece Masalları'nın Fransızca çevirisini yayınlaması (1704-1717), hukukçu ve edebiyatçı George Sale'in Kur'an'ın İngilizce çevirisini yapması (1734), Simon Ockley, Montesquieu, Anquetil-Duperron gibi düşünürlerin 'Doğu despotizmi' üzerine düşünceleri geliştirmesi ve William Beckford'un Doğu'ya hiç gitmeden, sadece Doğu ile ilgili metinlere dayanarak yazdığı Vathek (1782) adlı eseri, bu süreçte atılan önemli adımlar olarak kabul edilir.¹⁷

Batılı bilim insanları, Batılı bilim insanları, sanatçılar ve yazarlar XIX. yüzyıl boyunca, Doğu'ya yönelik büyülü bir hayranlık geliştirdiler ve bu hayranlık onların eserlerine yansdı. Bu süreçte, Batılı bilim insanları ve yazarlar, Orta Doğu, Asya ve Kuzey Afrika bölgelerine dair bilgi toplar, analiz eder ve bu bilgileri kendi kültürel ve siyasi amaçları doğrultusunda kullanırlar. XIX.yüzyılda Batı'da emperyalist düşünce giderek artış gösterirken, oryantalizm alanındaki çalışmalar da hızla artmıştır. "Avrupa'nın sömürgeci güçleri, Doğu'ya hem hayranlık duyar hem de küçümser... Doğu, Batı'nın ihtiyaç duyduğu zenginliklere sahiptir, ancak artık bu zenginlikleri etkin bir şekilde kullanamamaktadır"¹⁸. Napolyon'un 1798'deki Mısır Seferi, Batı'nın Doğu'ya karşı emperyalist tavrının en net örneğini sunar. Napolyon'un sefere çıkmadan önce Mısır hakkında çokça okuduğu, birçok oryantalist bilim insanını yanında götürdüğü ve Arapça'ya çevrilen bir bildiri ile Mısır'a geldiğini açıkladığı bilinir. Bu bildiride, Mısır halkını Memlukların zulmünden

¹⁶ Zinoviev Alexandre, *L'Occidentisme: Essai Sur Le Triomphe D'une Idéologie*, 1. bs (Fransa: Plon, 1995), 69.

¹⁷ Said, a.g.e., 57.

¹⁸ Bulut, a.g.e.,s.87.

kurtarmak ve Hindistan'ı İngilizlerin elinden almak istediğini belirtmiş ve Mısırlılar'ın memlûklülere olan husumetini kullanmıştır.¹⁹

XX.yüzyılın sonlarında Sir William Jones tarafından kurulan The Asiatic Society of Bengal (1784), ilk akademik oryantalistler derneği olarak kabul edilir.²⁰ Paris'teki Ecole des Langues Oryantales Vivantes (Yaşayan Doğu Dilleri Okulu) ve bu okulda Silvestre de Sacy'nin Arapça öğretmeni olarak atanması, XIX. yüzyılda oryantalist çalışmalara temel oluşturmuştur.²¹ Bu yüzyılda kurulan çeşitli oryantalist dernekler ve bu derneklerin yayın organları ile oryantalizm bir geleneğe dönüşmüştür. Bu çalışmalar zamanla sosyoloji, arkeoloji, antropoloji gibi yeni disiplinlerle genişlemiştir. Ayrıca, yüzyılın belirgin özelliklerinden biri, Doğu'ya karşı artan "romantik-egzotik ilgi" sonucu "fantastik ve hayali bir Doğu miti" oluşmasıdır.²² Bu mit, Flaubert, Goethe, Victor Hugo, Musset, Nerval gibi sanatçıların eserlerinde belirgin bir şekilde görülür.

Oryantalizm, XIX. yüzyılın başlarında Batılı seyyahların Doğu'ya yapılan seyahatlerinin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Bu dönemde, Napolyon'un Mısır seferi ve Fransız Devrimi'nin ardından Avrupa'nın ilgi odağı haline gelen Doğu, egzotik ve büyümlü bir cazibe merkezi olarak görölmüştür.²³ Seyahat etme olanağının artması ve kolonileştirme süreçleri, Batılı sanatçıların Doğu'ya yönelik ilgisini daha da artırmıştır. XVIII. ve XIX. yüzyıllarda, Avrupa sömürge imparatorluklarının genişlemesiyle birlikte, Oryantalizm daha sistematik ve bilimsel bir hâl almaya başlar. Said'e göre Oryantalizm, nerdeyse tüm Avrupa'ya özgü, akademik bir buluştur.²⁴ Bu dönemde, Batılı araştırmacılar ve yazarlar, sömürge topraklarında yaşayan halkların dillerini, kültürlerini, tarihlerini ve coğrafyalarını incelemeye başlarlar. Bu bilgiler, sömürge yönetimlerinin hâkimiyetlerini pekiştirmek ve sömürge halklarının direnişlerini bastırmak için kullanılır. Oryantalizm süreci, Batı'nın Doğu algısının şekillenmesinde önemli bir rol oynar. Bu süreçte, Batılı bilim insanları ve yazarlar, Orta Doğu, Asya ve Kuzey Afrika halklarını egzotik, ilkel,

¹⁹ Said, a.g.e., 91.

²⁰ Said, a.g.e.,s.88.

²¹ Said, a.g.e.,s.93.

²² Said, a.g.e.,s.93.

²³ Said, a.g.e.,s.52.

²⁴ Said, a.g.e.,s.11-12.

gizemli ve barbar olarak tasvir ederler. Bu stereotipler, Batı'nın Doğu'ya karşı üstünlük ve hâkimiyet duygusunu pekiştirir ve sömürgecilik sürecini meşrulaştırır.

XX.yüzyılda Avrupa'nın gücü azalırken, ABD önemli bir güç merkezi olarak kendini göstermeye başlamıştır ve bu durum, iki büyük savaşın etkisiyle, oryantalizmin yolunu da değiştirmiştir. Bu dönemde, Bulut'un belirttiği gibi "oryantalist çalışmalarda, modern sosyal bilimlerin sunduğu tüm imkanlar kullanılarak, Doğulu toplumların hem geçmiş dönemlerini ve dillerini incelemek hem de güncel durumlarına dair çalışmalar yapmak önemli hale gelmiştir" ve "bu toplumların modernleşmeye ne kadar uyum sağladıkları ve geçmişteki modernleşme çabalarının karakteristik özellikleri, bu çalışmaların odaklandığı ana konuları oluşturmuştur".²⁵ Gibb ve Massignon gibi oryantalistler, oryantalizm ve sömürgecilik arasındaki ilişkiye odaklanarak yerleşik oryantalist düşüncüyü devam ettirmişlerdir.

XX.yüzyıl, oryantalizm açısından önemli gelişmelerin gerçekleştiği bir dönemdir. 1973 yılında Paris'te gerçekleştirilen 29. Uluslararası Oryantalistler Kongresi'nde, oryantalist kelimesinin kullanımının durdurulmasına karar verilmiştir. Bu kararı alırken, oryantalizmin sadece bir akademik disiplin olmasının ötesinde, sömürgecilik ile bağlantılı bir anlam taşıması ve bu durumun getirdiği eleştiriler etkili olmuştur.

1.2.2.Türk ve Osmanlı Odaklı Oryantalizm

Osmanlı ve Türkiye açısından bakacak olursak, Birinci Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı'nın ardından 1923'te kurulan Türkiye Cumhuriyeti, hem bir yük hem de bir nimet olarak Osmanlı İmparatorluğu'nun mirasını taşıyan modern bir ülkedir. Türkiye, Batı ve Doğu arasında hem coğrafi hem de kültürel bir köprü olarak yerini korumaktadır. Batılılar için hala, gerçek, hayal ve korkunun bir karışımı olan Doğu imajını temsil etmektedir. Ayrıca, modern Türkiye, konum, etnik bileşim ve Osmanlı mirası nedeniyle Doğu ve İslami stereotiplerin bir yerine algılanma eğilimindedir. Üç kıtayı etkisi altında tutan uzun süreli politik ve ekonomik başarısına rağmen, Batı, Osmanlı İmparatorluğu'nu, Doğu ve İslam'ın bir temsili olarak inşa edilmiş bir imaj altında görmeyi tercih eder.²⁶ Din meselesini merkezine alan Batı, Osmanlı

²⁵ Bulut, Oryantalizmin Kısa Tarihi, s.145.

²⁶ Robert Mantran, La Vie Quotidienne À Istanbul Au Siècle De Soliman Le Magnifique (Paris: Hachette, 1990), s.27.

İmparatorluğu'nu doğulu bir karşıt olarak kavramsallaştırmaya eğilim göstermiştir. Palmira Brummett, bir öğrencisinden alıntı yaparak Osmanlıları "tarihin kara deliği" olarak tanımlar.²⁷ Bu yapı, politik, coğrafi ve ulusal alanları belirsiz bir imparatorluk için uygun bir metafor sağlar. "Kara delik" imajı, Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupa edebiyatındaki temsilini inceledikçe daha derin anlamlar kazanır. Edebiyat, bir dönemin politik ve ekonomik etkileriyle değişen, Türkler ve Osmanlı İmparatorluğu'nun anamorfik bir resmini sunar.

Orta Çağ'daki Haçlı Seferleri ve 1492'ye kadar süren Müslüman İspanya işgali dışında, Osmanlı İmparatorluğu Avrupa ve Doğu arasındaki ana temas noktası olmuştur. Osmanlı İmparatorluğu'nun kültürel ve dini farklılıklara olan hoşgörüsü ve kurulu yönetim sistemi, Avrupalıların İmparatorluk aracılığıyla Doğu'yu keşfetmelerini sağlamıştır. Avrupa'nın Osmanlılarla ticareti ana etkileşim noktası olurken, seyahat yazıları Avrupalıların Doğu'yu kişisel temelde kavramlaştırmaları için ana kaynaklar olmuştur. Batı kaynakları, seyyahlar Osmanlı İmparatorluğu'nun daha gerçekçi bir portresini çizene kadar farklı problemlerle varyasyon gösterir. Ancak Osmanlı İmparatorluğu veya Türkler hiçbir zaman heterojen bir formda temsil edilmiş gibi görünmezler. İmparatorluk üzerine yazma geleneği, dönem ve tür ne olursa olsun, problemlili ve stereotip bir söylemi taşır.²⁸

Britanya okurları Doğu kimlikleri hakkındaki ilk izlenimlerini ikincil kaynaklardan almışlardır. Haçlı Seferleri'nden bu yana, dil Osmanlı İmparatorluğu'nu anlama ve karakterize etme konusundaki ana engel olmuştur. Berna Moran, on beşinci yüzyıldan önceki monografilerin Latince yazıldığına dikkat çekerek, bu yüzden İngiltere'de Türkler hakkında yazılan metinler üzerine bibliyografyasını 1482'de G. Caoursin ile açar.²⁹ Öte yandan, Abdur Raheem Kidwai, Chanson de Gestle'i "Doğu'nun imajını incelemek için önemli bir kaynak" (olarak adlandırır. Ayrıca, on üçüncü ve on dördüncü yüzyıl İngiliz yazarlarının isimlerini, eserlerinde doğulu ve İslami konularla ilgilenenler olarak belirtir. Ancak, Kidwai, Batı'nın doğuya olan hayranlığının kaynağını Binbir Gece Masalları olarak vurgular. Ne olursa olsun, hayali romantizmi nedeniyle tartışmalı olsa da, Binbir Gece Masalları'nın hikayeleri

²⁷ Banu Ögünç, "Sources Of Orientalism: Tracing Ottoman Empire In British Mind", SUTAD, sy 44 (Güz 2018): s.248.

²⁸ Yvelise Bernard, L'Orient Du Xvi Siècle a Travers Les Récits Des Voyageurs Francais, 1. bs (Paris: Editions L'Harmattan, 1988), s.95.

²⁹ Ögünç, "Sources Of Orientalism: Tracing Ottoman Empire In British Mind", s.249.

Batı'nın erotik ve mistik bir Doğu -dolayısıyla Osmanlı- kimliği oluşturmasını sağlamıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nu tarihsel bir perspektiften tanıtan diğer edebi kaynaklara rağmen, Binbir Gece Masalları Doğu'nun kurgusal temsilinde ana kaynak olarak kalmıştır. Marie Meester de Doğu'nun hayali temsiline değinir ve Binbir Gece Masalları'nın önemini kabul eder: "Bu edebiyat, [belirli bir tür doğu veya sözde-doğu öyküsü], 1704 ve 1712 arasında Binbir Gece Masalları'nın tanıtılması ve Doğu ülkelerine yönelik artan genel ilgiyle ortaya çıkmıştır". Meester, William Beckford'un Vathek'ini (1786) hayali Doğu edebiyatının dönemini sonlandıran "son önemli roman" olarak adlandırır. XIX.yüzyıla birlikte, Oryantalizm "daha bilimsel bir çizgide gelişir" diye belirtir Meester. Vesna Goldsworthy, sadece Balkanları kapsayan seyahat yazılarına bakarak paralel bir yaklaşım ortaya koyar: "On dokuzuncu yüzyıl, İngiliz seyyahları Balkanlara getiren sebeplerin çeşitliliğini de genişletti. Tekil eserlerdeki ilgi odağı artık ticaret, madencilik, doğa tarihi, arkeoloji, askeri ve kilise işleri gibi çeşitli alanlarda yoğunlaşıyordu. Yazarları arasında diplomatlar, askerler, iş insanları, rahipler ve savaş muhabirleri bulunuyordu".³⁰ Bu bilimsel çizgi, Doğu'yu anlamak değil, olası bir sömürge söylemi üzerinde bilgi geliştirmek için bir yaklaşımı içerir.

Binbir Gece Masalları'nın ve İngilizceye çevrilen eserlerin yansıttığı etkiyi bir kenara bırakarak, Moran, 1482'den on sekizinci yüzyıla kadar Britanyalı yazarlar tarafından Türkler hakkında yazılan kaynakları beş kategoride sınıflandırır. İlk kategori, yabancı ilişkileri kapsayan İngiltere'de yayınlanan broşür ve gazete makalelerini içerir. İkinci tip, Türklerin tarihi, toplumu ve politik yapısı üzerine yazılan eserleri kapsar. Bu kategoride, Moran, Richard Knolles'u İngiltere'deki on sekizinci yüzyılın en önemli Türk tarihçisi olarak belirtir. Sıla şenlen, Knolles'un Generall Historie of the Turkes adlı eserini, "Osmanlı İmparatorluğu'nun askeri ve siyasi tarafları üzerine İngilizce yazılan ilk İngiliz kroniği" olarak tanımlar ve "Dünya'nın terörü hakkında bilginin sadece Latince okuyabilen sofistike okuyucu için değil, genel okuyucu kitlesi için de önemli hale geldiğini" belirtir. Knolles'un eseri, sadece Doğu'nun değil, Türklerin tarihi üzerine Hristiyanlar için detaylı bir şekilde yazılmış bir metin olarak tarihsel ve edebi bir öneme sahiptir. Toplumda olan geleneklerin yanı sıra, Knolles, Türkleri bir Doğu stereotipi yerine bir ulus olarak

³⁰ Öğünç, a.g.m.,s.249.

tanımlayarak eserini farklılaştırır.³¹ Şenlen'in belirttiği gibi, kronolojinin ilk bölümü "Osmanlı'nın kökenlerini 'Türklerin ilk krallığını Selçuklu ailesinin başkanı Tangrolipix tarafından Persia'da kurdu' şeklinde başlatarak bilgi sağlar". Osmanlı İmparatorluğu'nun köklerini Selçuklulara kadar izleyerek, Knolles, imparatorluğu tarihsel bağlamı içinde inceler. Tarihe vurgusu ve her sultanı dikkatlice incelemesi, Knolles'un Türklerin beklenmedik bir şekilde İstanbul'u fethetmesinin motivasyonunu ve başarısını keşfetme çabasını gösterir. Şenlen, eserin o dönemdeki popülaritesini gösteren yedi farklı baskıyı takip eder. Ancak Knolles'in kronikleri, büyük ölçüde çoğunluğu çeviri olan daha önce yazılmış metinlere dayanan ikinci el bilgiler toplamakta ve sürekli olarak Hristiyanları Osmanlı Türklerine karşı birleşmeye teşvik etmektedir.³²

Moran, bibliyografyasına İslam üzerine yazılan eserler ve seyahat yazılarıyla devam eder ki bunlar diğer iki kategori olarak belirlenmiştir. Seyahat yazılarının XVII.yüzyıldan sonra popüler bir tür haline geldiğini belirtirken, XVI.yüzyılda bu türden çok fazla eser bulunmadığını not eder. Moran, 1585 tarihli Nicholas de Nicolay'ın *The Navigations, Peregrinations and Voyages* adlı eserini önemli bir örnek olarak gösterir. Son kategoride, Moran ya Türkler üzerine ya da Türk tarihinden esinlenen oyunları inceler. Türkleri konu olarak işlemek için oyun yazarlarının 1580 yılını başlangıç noktası olarak kullandığını belirtir. Moran, Elizabeth döneminde Türk tarihine olan ilgiyi, Osmanlı monarşisinin üyeleri arasındaki yoğun ilişkilerin kanlı ve korkutucu sahneler için halkın talebine uygun popüler materyal sağlamasıyla ilişkilendirir. Kanuni Sultan Süleyman ve Hürrem Sultan ile olan ilişkisi -Batı'da Roxelana olarak bilinir- ve Sultan üzerindeki gücü, sahne için favori bir Doğu teması olarak gösterilebilir. Restorasyon dönemiyle birlikte, İngiliz oyun yazarları, seyircinin beklentilerini karşılamak için Türk tarihini ve karakterlerini görev ve onur ile birleştirdi. XVIII.yüzyılda, genellikle *turquerie* olarak adlandırılan tiyatroda Türk teması, Osmanlı tarihinden ilhamdan çok bir moda haline dönüştü. Eve R. Meyer, "Turquerie and Eighteenth-Century Music" adlı makalesinde, boş zaman kültürünü işgal eden modayı anlatır: "Bir akşam eğlencesi için, en son Türk temalı oyunu veya operayı görmek için tiyatroya gidebilir veya ayrıntılı bir Türk kostümü giyerek bir maskeli baloya katılabilirsiniz. Evde, Türk

³¹ Jean Thevenot, *L'Empire Du Grand Turc*, 1. bs (Paris: Calmann-Lévy, 1965), 39.

³² Ögünç, a.g.m., s.250.

tütünü içerken bir Türk cübbesi giyip Türk lokumu yiyip her zaman popüler olan bir Türk hikayesini okuyabilirdiniz". Bu moda, Osmanlı İmparatorluğu'nun ekonomik ve politik etkisinden çok, gerçekçi olmayan ama sihirli ve egzotik bir Doğu'yu tasvir eden Doğu aşk hikayelerinin popülaritesini yansıtır. Meyer, "[Binbir Gece Masalları, Türk Hikayeleri ve Fars Hikayeleri] anlatılarında anlatılan sihir, fantezi, ihtişam dünyası ve harika maceralar, popüler sahne için doğal materyal sağladı ve halkın yeni ve göz alıcı sahne efektleri talebini karşıladı" diye belirtir.³³

Turquerie'nin etkisi, XVIII.yüzyılda İngiliz tiyatrosunda hissedilirken, Osmanlı İmparatorluğu ve Türkler hakkındaki yazılar, tiyatro sahnelerinden çok seyahat yazıları ve tarihçiler tarafından şekillendirildi. İngilizlerin Osmanlı İmparatorluğu ve Türkler hakkındaki algısı, hem yazarların önyargıları hem de dönemin politik ve ekonomik etkileri tarafından belirlendi. Özellikle, İngiliz yazarlar genellikle Osmanlı İmparatorluğu'nun karmaşık toplumsal ve politik yapısını basitleştirdi ve Türkleri genellikle egzotik ve tehditkar bir 'diğer' olarak tasvir etti. Bu önyargılar ve yanılgılar, Batı dünyasının Osmanlı İmparatorluğu ve Türkler hakkında nasıl düşündüğünü ve onları nasıl temsil ettiğini büyük ölçüde etkiledi. Bu nedenle, Batı'nın Osmanlı İmparatorluğu ve Türkler hakkındaki görüşlerini anlamak için bu metinlerin eleştirel bir şekilde incelenmesi ve değerlendirilmesi önemlidir.

Türk karakterleri ve tarih, sahnede İngiliz seyircinin beklentilerini karşılayan bir aracı görevi görüyordu. Osmanlı İmparatorluğu'nun tarihsel gerçekliklerini ve kimliklerini küçümseyerek, kendi arzularını turquerie etiketi altında sahneye koydular. Oyunların konuları tarihinden türetilmiş olsa da, Batı'nın hayali yapılandırmalarından geri alınamazlar. Bir kez daha, Kanuni Sultan Süleyman ve Hürrem arasındaki ilişkiyi delen oyunlardan örnek verebiliriz. Hürrem'i harem en güçlü kadınlarından biri olarak tasvir etme, Batılı yorum aracılığıyla sahnelendi. Roger Boyle'un Mustapha (1668) oyunu, politik gücü uğruna üvey oğlunu öldürmeyi göze alabilecek hırslı ve kurnaz bir Hürrem'i tasvir eden oyunlardan biridir. Meyer, gerçekçi olmayan betimleme sorununa değinir: "O dönemin çoğu egzotik operasındaki karakterler - Doğu isimlerine rağmen - genellikle Avrupalı saraylılar gibi konuşur ve davranırlar... genellikle etnik referansları ve Doğu mekanının kesin detaylarını görmezden gelirler". Meyer, İngiliz seyircilerin görmek istediği arzu

³³ Öğünç, a.g.m., s.251.

edilen Doğulu karakterin yapılandırılmış imajlarını vurgular. Meyer'ın tartıştığı ve Moran'ın bibliyografisinde belirttiği gibi, İngiliz gezginler Osmanlı İmparatorluğu'nun büyük eyaletlerindeki Türk adetlerine maruz kalmadan önce, İngiliz seyirci turquerie aracılığıyla eğlendirildi. İlginçtir ki, turquerie'nin İngiltere'nin sahnelerini yönettiği yıllar, Osmanlı İmparatorluğu'nun çoğu Avrupa eyaletini kaybettiği zaman aralığına denk gelir. Avrupa'nın Orta Doğu ve Osmanlı İmparatorluğu'na olan ilgisi arttıkça, egzotik ötekinin saplantısı kendini sahnede gösterir. Politik bir perspektiften bakıldığında, bu, Osmanlı İmparatorluğu'nun politik ve ekonomik düşüşünün tiyatral bir yansıması olarak yorumlanabilir. Bu saplantı, aynı zamanda, Arabian Nights'ın etkisiyle Doğu'nun hayali temsillerinin tekrarlanması olarak algılanabilir. Sultanları ya şehvetleri ya da hırsları vurgulayarak stereotipleştirme, İngiliz seyirciyi, Osmanlı İmparatorluğu'nun modernleşmek ve Avrupa ile olan ilişkilerini güçlendirmek adına yüzyıl boyunca gerçekleştirdiği reformlar hakkında bilgisiz bıraktı. Bu durum, Osmanlı İmparatorluğu ve Doğu'nun genel olarak Batı tarafından anlaşılmamış ve yanlış temsil edilmiş olduğunu gösterir.³⁴

Moran'ın belirttiği gibi, XVIII.yüzyıla kadar İngiltere'deki Osmanlı İmparatorluğu hakkındaki eserlerin çoğu, çeviriler ve İngiltere'nin sosyal ve politik çıkarlarına hizmet eden ikinci el bilgiler üzerine kurulmuştur. Osmanlı İmparatorluğu'nun anlaşılması ve karakterize edilmesi, haçlılardan bu yana dilin oluşturduğu en büyük engeldir. Dolayısıyla, Osmanlı İmparatorluğu ve Doğu genel olarak Batı kaynaklarından öğrenildi ve bu kaynaklar genellikle eksik veya yanıltıcı bilgiler içeriyordu. Batı'nın Doğu'yu kendi kültürel ve politik çıkarlarına hizmet eden bir şekilde anladığı ve temsil ettiği bu durum, Batı'nın Doğu'ya yönelik algısının yanıltıcı ve genellikle aşağılayıcı bir şekilde oluşmasına neden oldu.³⁵

Sonuç olarak, Batı'nın Doğu ve Osmanlı İmparatorluğu'nu anlama ve temsil etme yöntemleri genellikle eksik ve yanıltıcıdır. Bu, Batı'nın bu bölgelere dair algısının yanıltıcı ve genellikle aşağılayıcı bir şekilde oluşmasına neden olmuştur. Batı'nın Doğu'yu anlama ve temsil etme yöntemleri, Batı'nın kendi kültürel ve politik

³⁴ Ögünç,a.g.m.,s. 251.

³⁵ Alain Quella-villéger, *Évadées Du Harem: Affaire D'état Et Féminisme À Constantinople*, 1. bs (France: Andre Versaille editeur, 2011), s.224.

çıkarlarına hizmet eden bir şekilde şekillendirilmiştir ve bu, Batı'nın Doğu'ya yönelik algısının ve anlayışının yanıltıcı ve genellikle aşağılayıcı olmasına neden olmuştur.

Bu tartışmanın ışığında, Türkleri stereotip ve tipik bir Doğu karakterizasyonunun yerine koyarak betimlemenin, Türk kimliğinin kaygan gösterenine dair aynı tartışmaya bizi yönlendirdiğini sonuçlandırabiliriz. Türkleri Batı'ya karşı ikili bir zıtlık olarak konumlandırırdıkları açıktır, ancak aynı zamanda bu kimliği Diğer'den başka bir şey olarak tanımlamada başarısız olmuşlardır. Sonuç olarak, "Türk" kelimesi kesin bir anlam taşımamaktadır, sadece istikrarsız bir kimliğe işaret eder. Kelimenin ve temsil ettiği kimliğin önemi, kullanım bağlamına ve hizmet ettiği amaçlara bağlıdır. Çoğu yazar tarafından dile getirilen Türk kimliği, sadece Batı'ya ve Batılı niteliklere karşı konumlandırılmasıyla tanımlanmıştır ve bu durum bugün bile devam etmektedir. Diğer yandan, kurgusal eserler olmalarına rağmen, edebi metinlerdeki Türk kimliği ve imajı, dönemin kurgusal olmayan yazılarında bulunanlarla çok fazla farklılık göstermemektedir. Doğu masallarının mistik temsillerinden ayrı olarak, gezginlerin Türklerin imajını deneyimlerine dayanarak değiştirmesini bekleriz. Ancak belirtildiği gibi, pratik nedenlerden dolayı, Doğuluların görmeyi umduğu imajı çizmekte başarısız olmuşlardır. Sonuçta, bu başarısızlık kurgusal eserlerin de başarısızlığıdır. Bu sınırlamaları göz önünde bulundurarak, XIX.yüzyıl İngiliz isimlerinden hiçbiri, Türklerin ve Osmanlı İmparatorluğu'nun yanlış temsillerini ayırt etmemiştir. Bu yazarların -ve daha birçoklarının- hem kurgusal hem de kurgusal olmayan eserleri, büyük ihtimalle aynı nedenlerden dolayı aynı imajı çoğaltmıştır ki bu durum Oryantalizm terimiyle özetlenmektedir.³⁶

Sonuç olarak, İngiliz yazarlar sadece Batı niteliklerini tanımlamak için Türklere dair yapay bir imaj çağrıştırmakla kalmamış, aynı zamanda bir millet olma fantezilerini ifade etmişlerdir. Bu durum, Türklere dair stereotip bir temsilin oluşmasına yol açmıştır ve bu, İngiliz kaynaklarının kısa bir incelemesinde yansıtılmayı hedeflemiştir. Seçilen eserlerin kronolojik incelemesi, Osmanlı, Türk ve Doğu kimliklerine dair örtüşen anlayışları üzerine ortak perspektifleri, tekrar eden bir yaklaşımı belirtir. Bu, sonuçta, bilim insanlarını, İngiliz isimler tarafından Türk kimliğinin anlayışı üzerine bu tür bir analizi daha da ilerletmeye teşvik etmelidir.

³⁶ Marie-Carmen Smyrnelis, ed., Smyrne, La Ville Oubliée?, Collection Mémoires, no: 121 (Paris: Éditions Autrement, 2006), s.104.

1.3. Edward Said ve Şarkiyatçılık

1.3.1. Edward Said

Oryantalizm kavramı, 1978'de Edward W. Said'in "Oryantalizm" adlı kitabıyla ün kazanmıştır. Filistinli-Amerikalı entelektüel Edward Said, 1978'de yayınladığı "Oryantalizm" adlı kitabında, Batı'nın Doğu'ya dair bilgi üretim süreçlerini ve bu süreçlerin sömürgecilikle nasıl ilişkili olduğunu eleştirir. Said, Batılı bilim insanlarının ve yazarlarının, Doğu halklarını egzotik ve ilkel olarak tasvir ederek, Batı'nın kültürel ve siyasi üstünlüğünü pekiştirdiğini ve sömürgecilik sürecini meşrulaştırdığını savunur. Said, Batı'nın Doğu'yu romantize etme, egzotikleştirme ve aşağılama eğiliminde olduğunu savunarak, Batı'nın bu anlayışının sömürgecilik ve kültürel üstünlük düşüncesiyle bağlantılı olduğunu ileri sürer.

Kudüs'te 1935 yılında bir Hristiyan Filistinli ailenin çocuğu olarak doğan Edward W. Said, ilk eğitimini Kudüs ve İngiliz sömürgesi olan Mısır'daki seçkin sömürge okullarında aldı. İngilizce dışında tüm ana dillerin, kendi ana dili olan Arapça dahil, yasaklandığı Victoria Koleji'ne katıldı³⁷. Kendini "Mısır'da eğitim gören, İngilizce bir isme sahip, Amerikan pasaportlu ve kesin bir kimliği olmayan bir Filistinli" olarak tanımlayan Said³⁸, yaşadığı çelişkiler ve uyumsuzluklar nedeniyle kolejden kovuldu ve 1951'de ailesi tarafından Amerika'ya gönderildi. Burada eğitimini başarıyla tamamladı ve 1963'ten itibaren Columbia Üniversitesi'nde Batı edebiyatı üzerine dersler verdi. Said kişisel eğilimlerinin çoğunun, iki İngiliz sömürgesinde geçen çocukluğundan miras kalan bir 'Oryantalizm' bilinciyle şekillendiğini belirtir. Eğitimini Batı usulü almasına rağmen, Oryantalizm bilincini hep korudu³⁹. Beyrut'ta geçirdiği 1972 yılında Arap dil bilimi ve edebiyatı üzerine çalıştı, Arap hikâye ve romanları hakkında yazılar yazdı, Filistin ve İslam dünyası hakkında kitaplar yazdı.⁴⁰ Özellikle 1978'de yayınladığı "Oryantalizm: Western Conceptions of the Orient" adlı kitabı, Said'in karmaşık kimliğinin dışa vurumu olarak kabul edilebilir. Said, bu çalışmalarında daha önce gizli kalmış ya da hiç ele

³⁷ Edward W. Said, Kış Ruhu, çev. Tuncay Birkan, 3. bs, Metis seçkileri 10 (İstanbul: Metis Yayınları, 2016), s.16.

³⁸ Said, a.g.e.,16.

³⁹ Said, Şarkiyatçılık (Batı'nın Şark Anlayışları), s.35.

⁴⁰ Edward W. Said, Yersiz Yurtsuz, çev. Aylin Ülçer, 3. bs, Metis edebiyatdışı (İstanbul: Metis Yayınları, 2017), s.15.

alınmamış konuları Batı okur kitlesi için ifşa ederken, kendine özgü bir kimlik oluşturduğunu hissettiğini belirtir⁴¹.

1.3.2.Edward Said'in Şarkiyatçılığı

Said'e göre oryantalizm, Batı'nın, kendi kültürel değerlerini ve normlarını doğal ve evrensel olarak kabul ederken, Doğu kültürlerini yabancı ve geri kalmış olarak görmesiyle ortaya çıkar. Bu düşünce yapısı, sömürgeciliğin ideolojik temelini oluşturarak Batı'nın Doğu'ya hükmetmesini ve onların kaynaklarını kontrol etmesini meşrulaştırır.

Said'in oryantalizm eleştirisi, Batılı yazarların ve düşünürlerin Doğu hakkında yazdıkları eserlerin, doğal ve otantik kültürel farklılıkların ötesinde, Batılı egemenliğin ve sömürgeciliğin bir yansıması olduğunu savunur. Bu süreçte, Doğu kültürleri ve halkları tek tip ve monolitik bir yapıya indirgenirken, Batı'nın kendisine göre üstün ve medeni olduğu varsayımı pekiştirilir. Said, Batılıların bu şekilde Oryantal halkları ve kültürleri üzerinde bir bilgi gücü elde ettiklerini ve bu gücü, kolonyal ve emperyal amaçlarını gerçekleştirmek için kullandıklarını iddia eder. Bu durum, Doğu toplumlarının sömürülmesi, küçük düşürülmesi ve marjinalleştirilmesine yol açar.

Oryantalizm eleştirisi, kültürlerarası ilişkiler, postkolonyal teori ve sömürgecilik sonrası düşüncenin önemli bir parçası haline gelmiştir. Bu kavram, Batı ve Doğu arasındaki ilişkilerin yeniden düşünülmesine ve daha adil, dengeli ve empatik bir kültürel diyalogun geliştirilmesine katkıda bulunmuştur.

Oryantalizm eleştirisinin önemi ve etkisi, sosyal bilimler ve beşerî bilimlerin disiplinlerinde yaygın olarak kabul edilir. Edward Said'in teorisi, tarih, antropoloji, edebiyat, kültürel çalışmalar ve uluslararası ilişkiler gibi alanlarda önemli bir etkiye sahiptir. Oryantalizm kavramı, Batı'nın Doğu'ya yönelik tasvirlerinin ve temsillerinin önyargılı ve ideolojik olduğunu ortaya koymuştur. Oryantalizm eleştirisi, Batılı düşünce ve edebiyatın Doğu hakkındaki bilgilerini ve algılarını sorgulamaya ve gözden geçirmeye teşvik etti. Bu sayede, Batılı yazarlar ve düşünürler, Doğu hakkındaki önyargılı ve yüzeysel temsillerin ötesine geçerek daha karmaşık, çeşitli ve derinlemesine analizler sunmayı amaçlamaktadır.

⁴¹ Said, Şarkiyatçılık (Batı'nın Şark Anlayışları), s.24.

Edward Said'in oryantalizm kavramı, akademik ve entelektüel çevrelerde büyük bir tartışma yaratmıştır. Birçok eleştirmen, Said'in Batılı düşünürlerin ve yazarların Doğu hakkındaki çalışmalarını aşırı derecede genelleştirici ve indirgemeci bir şekilde eleştirdiğini iddia etmektedir. Bununla birlikte, oryantalizm kavramı, Batı'nın Doğu'ya yönelik söylem ve uygulamalarında köklü değişikliklere yol açmıştır.

Oryantalizm eleştirisi, küreselleşme çağında kültürlerarası ilişkilerin ve etkileşimlerin daha adil ve dengeli bir şekilde ele alınmasına katkıda bulunmuştur. Bu süreçte, sömürgecilik sonrası düşünce ve çalışmalar, tarihsel ve kültürel sömürgecilik etkilerini ortadan kaldırmaya ve dünya kültürlerinin daha adil bir temsiline katkıda bulunmaya yönelik çabalara odaklanmıştır. Bu bağlamda, Edward Said'in oryantalizm kavramı, dünya tarihinde ve kültürler arası ilişkilerde önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilmektedir.

Edward Said'in oryantalizm kavramının akademik ve entelektüel düşünceye getirdiği etkilerin yanı sıra, popüler kültür ve sanat alanlarında da önemli yankılar uyandırmıştır. Oryantalizm eleştirisi sayesinde, filmler, müzik, resim ve diğer görsel sanatlar gibi popüler kültür ve sanat ürünlerinde de Doğu kültürlerine ve halklarına yönelik temsillerin yeniden değerlendirilmesi ve dikkatlice ele alınması gerektiği anlaşılmıştır.

Oryantalizm kavramı, daha önceden kabul görmüş egzotik ve romantize edilmiş Doğu temsillerini ve bu temsillerin Batılı kültürler tarafından nasıl kullanıldığını sorgulamaya açar. Bu sorgulama süreci, popüler kültür ve sanatta daha gerçekçi, otantik ve saygılı Doğu temsillerinin ortaya çıkmasına katkıda bulunur. Ayrıca, Doğu'nun kendine özgü kültürel zenginliklerinin ve tarihsel bağlamının daha doğru ve kapsayıcı bir şekilde anlaşılmasını sağlar.⁴²

Said'in oryantalizm teorisi, medya ve gazetecilik alanında da etkili olmuştur. Doğu ülkelerinin ve kültürlerinin haberlerde ve dergi makalelerinde nasıl temsil edildiğine dair farkındalık artmıştır. Gazeteciler ve yazarlar, bu kültürleri ve coğrafyaları daha adil ve objektif bir şekilde sunmaya çalışırken, basmakalıp ve yüzeysel önyargılarından kaçınmaktadır.

⁴² Le Corbusier, Şark Seyahati / İstanbul 1911, çev. Alp Tümerterkin, 4. bs (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018), s.22.

Oryantalizm kavramının etkisi, küresel düşünce ve kültürlerarası ilişkilerin ötesinde, sosyal adalet ve eşitlik çabalarında da görülmektedir. Said'in teorisi, kültürel ve etnik farklılıkların ve önyargıların insan hakları ve eşitlik mücadelelerinde nasıl rol oynadığına dair önemli bir farkındalık yaratmıştır. Oryantalizm eleştirisi, ırkçılık, cinsiyetçilik, homofobi ve diğer ayrımcılık biçimlerine karşı mücadelelerde yeni ve önemli bir perspektif sunmaktadır.

Ayrıca, oryantalizm teorisi, göç ve mülteci politikalarının yeniden değerlendirilmesi ve düzenlenmesi için de bir dayanak noktası olmuştur. Göçmen ve mülteci topluluklarının ev sahibi ülkelerde karşılaştıkları önyargılar ve ayrımcılıkla mücadele etmek amacıyla, politika yapıcılar ve sivil toplum örgütleri oryantalizm eleştirisi doğrultusunda çalışmalar yürütmektedir. Bu çabalar, göçmen ve mülteci toplulukların haklarını ve kültürel kimliklerini korumaya ve bu toplulukların ev sahibi ülkelerle uyumlu ve dengeli bir şekilde entegrasyonunu sağlamaya yöneliktir.⁴³

Edward Said'in oryantalizm kavramı, Batı ve Doğu arasındaki ilişkilerde ve küresel düşünce alanında sürekli bir etki ve öneme sahip olmaya devam etmektedir. Bu teori, kültürlerarası anlayış ve hoşgörüyü, sosyal adaleti ve eşitliği teşvik etme ve destekleme amacıyla, farklı disiplinler ve alanlarda kullanılmaktadır.

Oryantalizm eleştirisi, insanların birbirlerini daha iyi anlamalarına ve dünyanın farklı kültürlerine saygı göstermelerine yardımcı olarak, küresel düşünce ve kültürel diyalogun geliştirilmesine önemli ölçüde katkı sağlamıştır. Bu yaklaşım, XXI. yüzyılın küresel toplumunun ve kültürlerarası ilişkilerin daha adil ve dengeli bir temele oturtulması için önemli bir araç olarak kabul edilmektedir.

Edward Said'in oryantalizm teorisi, sadece Batı ve Doğu arasındaki ilişkileri değil, aynı zamanda farklı kültürler ve toplumlar arasındaki ilişkileri de anlamak için bir çerçeve sunar. Bu teori, her kültürün ve toplumun diğerlerine karşı önyargılar ve stereotipler taşıdığı ve bu önyargıların ve stereotiplerin etkileşimleri ve ilişkileri şekillendirdiği gerçeğine işaret eder.

⁴³ Mahmud Hamdi (F) Zakzûk, Oryantalizm veya Medeniyet Hesaplaşmasının Arka Plânı, çev. Abdülaziz Hatip, 1. bs, Işık yayınları, yayın no: 8 (İzmir: Işık Yayınları, 1993), s.101.

Oryantalizm eleştirisi, farklı kültürlerin ve toplumların birbirlerine karşı nasıl bir algı ve anlayışa sahip olduğunu inceleyerek, bu algı ve anlayışın kökenlerini ve etkilerini sorgular. Bu süreç, kültürlerarası anlayışın ve hoşgörünün geliştirilmesine ve kültürel çeşitliliğin ve zenginliğin daha adil ve saygılı bir şekilde kabul edilmesine katkıda bulunur.

Oryantalizm kavramı, yerel ve bölgesel düzeylerde de etkili olabilir. Farklı etnik ve kültürel gruplar arasındaki ilişkileri ve etkileşimleri anlamak için de bu teoriye başvurulabilir. Oryantalizm eleştirisi, herhangi bir toplum veya kültürün diğerleriyle ilişkilerinde ve etkileşimlerinde, önyargılarını ve stereotiplerini aşmasına ve daha adil ve saygılı bir ilişki geliştirmesine yardımcı olur.

İçinde yaşadığımız globalleşen dünyada, farklı kültürlerin ve toplumların bir arada yaşaması ve etkileşmesi kaçınılmazdır. Bu durumda, Edward Said'in oryantalizm teorisi, kültürlerarası ilişkilerin ve etkileşimlerin daha iyi anlaşılması ve yönetilmesi için önemli bir araç olarak kullanılabilir. Bu teori, insanların birbirlerine karşı olan anlayışlarını ve saygılarını artırarak, dünya üzerinde daha hoşgörülü ve adil bir kültürel diyalogun geliştirilmesine ve sürdürülmesine katkı sağlamaktadır. Bu yaklaşım, kültürel çeşitliliğin ve zenginliğin değerini kabul etmek ve bu değeri korumak ve desteklemek için sürekli çaba göstermek gerektiğini vurgular.

Bütün bunları söylerken Said, bir yandan da aslında Filistin kökenli olması nedeniyle bilinçli ya da bilinçsiz Oryantalizm kavramını Filistin-İsrail mücadelesi üzerine oturarak tanımlar. Bu anlamda teorisini geliştirirken aynı zamanda halkının kendince haklı mücadelesini entelektüel bir intifada ile destekler. Düşünsel alt yapıyı kurarken, kimliğinden, anılarından, acılarından, belki hırslarından ve hatta tahakküm eden taraflara olan nefretinden sıyrılamamıştır. Meseleyi Said'in gözünden bu olguları göz ardı etmeden okumak, daha sağlıklı bir değerlendirme yapma imkânı sağlar. Şirin'e göre Said kendinden önce de var olan, ancak kavramsal ve kuramsal çerçevesi henüz tam çizilmemiş Oryantalizmi kendi subjektif niyeti doğrultusunda yeniden yaratır.⁴⁴

Said Oryantalizmi neredeyse tamamen Filistin meselesi üstünden değerlendirir.⁴⁵ Sanki Oryantalizm bir tek Filistin meselesi üstünden var olmuş ve

⁴⁴ Şirin, a.g.e.,s.20.

⁴⁵ Şirin, a.g.e.,s.19.

bunun üstünden yürümektedir tartışmalar. Dolayısıyla diğer oryantal çevreleri göz ardı ediyormuşcasına bir izlenim oluşturur.⁴⁶Oysa gene Şirin'e göre Batı kendi karşıtı, ya da anti-tezi olarak Osmanlı ve Türk kimliğini biçimlendirip konumlandırmıştır.⁴⁷ Şirin'in Thierry Hentch'ten aktardığına göre Said'in bu "sürçmesi" etnik kökenlerinin ve sürgün yaşantısının getirdiği kimlik yükünün psikolojisi ile ilişkilendirilebilir.⁴⁸

Şirin'e göre Edward Said, oryantalizmin üç boyutunu belirlemiştir: Bir akademik disiplin olarak oryantalizm, Doğu-Batı ayrımını savunan bir düşünce biçimi ve betimleme ve denetim ile ilgilenen bir kurumsal yapı. Batının sömürgecilik sürecinde ve Batılı modern kimliğin oluşumunda, Doğu'nun Batı tarafından nasıl yeniden tasarlandığını vurgulamıştır.⁴⁹

Said'e göre Doğu sadece bir coğrafi tanım değildir. Tırnak içinde Batı diye adlandırdığımız kültürün öteki düşüncesidir. Batı doğuyu inşa ederken aslında kendisini de yaratmaktadır.

"Doğu, kendiliğinden oluşan bir varlıktır; bir din, bir kültür veya kendine özgü bir ırksal öz üzerinden tanımlanabilecek köklü olarak farklı yerli halkların bulunduğu coğrafi alanların varlığı fikri son derece tartışmalıdır."⁵⁰

Edward W. Said'in yaklaşımının ruhunu bu metodolojik kuşku oluşturur. Eğer Said, XIX. ve XX. yüzyıllarda Yakın ve Orta Doğu'daki Arap ve Müslüman kişi figürünü inceliyorsa, bu Batılıların yarattığı bir Doğu'ya karşı 'gerçek' bir Doğu'yu savunmak için değil, Batılı oryantalistlerin etnosantrik bakış açısını sorgulamak içindir.

Bu nedenle Said, Batılıların Doğu'yu tasvir etme hakkını yitirmek ve onun yerine bir karşı anlatı oluşturmak için 'içeriden' bir bakış açısını -yani Arap yazarın bakış açısını- ileri sürmez. Aksine, bilginin üretiminin tarihsel, politik ve sosyoekonomik koşullara bağlı olduğunu, edebiyat ve kültürün politik olarak masum

⁴⁶ Yücel Bulut, "1945 Sonrasında Oryantalizme Yöneltilmiş Eleştirilerin Değerlendirilmesi" (Doktora Tezi, İstanbul, İstanbul Üniversitesi, 2000).

⁴⁷ Şirin, a.g.e.,s.19.

⁴⁸ Şirin, a.g.e.,s.19.

⁴⁹ Şirin, a.g.e.,s.19.

⁵⁰ Blanc, "Recension D'Ouvrage : L'Orientalisme - Edward Saïd.pdf", 1.

olmadığını ve bilginin güçle yakın bir ilişkisi olduğunu göstermeye çalışır. Kısacası, Said bilginin derinden tarihselleştirildiğini vurgular.

Dolayısıyla, "Doğu neredeyse Avrupa'nın bir icadıdır", çünkü Avrupa bu durumu, kendisini karşıtlıkla tanımlama ve kendisine karşı kültürel bir rakibi olan Doğu'ya karşı bir imaj üretme aracı olarak görmüştür. Ancak Doğu, resmedilebilecek cansız bir doğa gerçeği değildir, ya da özgün bir saflığa sahip ilkel bir model. Ve bu yüzden kendisini tanıyamaz. Said bu esansiyalist ve taşracı görüşü eleştirirken aynı zamanda Doğu'nun sadece bir fikir ya da gerçeklikle hiçbir ilgisi olmayan bir zihin inşası olmadığını savunur. Aksine, Batılı bakış tarafından üretilen fikirlerin tutarlılığının inşa edildiğini açıklar.

Oryantalistler böylece Batı bilincinde bir dizi temsil üretme ve iyi tanımlanmış bir 'Doğu tipi' oluşturarak her kültürün özgün özelliklerini belirleme ve hiyerarşik bir düzene koyma görevine sahip olmalıdır.

Said'in sert olarak tanımladığı oryantalizm bu nedenle öncelikle bir güç ilişkisidir. Edebi ve akademik üretim, ortak bir temsil alanında yer aldığı ve aynı kavramları yeniden ürettiği, politik eylemi ilham verdiği sürece bağımsız değildir. Bu anlamda oryantalizm, hem eserler ve yazarlar arasındaki alıntılara dayalı bir sistem hem de yazarlar ile İmparatorluklar veya Devletlerin politik girişimleri arasında dinamik bir etkileşimdir. Said, bu sistematığı, filoloji, leksikografi, tarih, biyoloji, edebiyat ve şiir gibi alanlardaki eserlerde belirlemeyi önerir. Böylece, her bir eserin argümantatif veya sanatsal akışını izleyerek, tümünü üreten tekil kaynağı açığa çıkarır.⁵¹

Sanatsal ve akademik temsille politik karar vermenin iç içe geçmiş olması, oryantalizmi sadece bir metin koleksiyonu olarak değil, aynı zamanda "bir coğrafi ayrımın... ve tüm bir 'ilgi' serisinin... anlaşılma, bazen de kontrol etme, manipüle etme iradesi veya niyeti" olarak tanımlamayı mümkün kılar.

Oryantalist için bilgi güçtür. Ve Doğulu, kendisini radikal bir şekilde yorumlama yeteneğinden yoksun olduğu için, yalnızca oryantalist Doğu'nun 'gerçek' bir imajını sunabilir. Yazarın tüm tezi, Doğu ve Batı arasında ontolojik ve epistemolojik bir ayrım üzerine kurulu bir düşünce tarzı olan oryantalizmi eleştirmek

⁵¹ Blanc, a.g.m.,s.1.

ve bunun birincisinin ikincisi tarafından ilhakını meşrulaştırmaya katkıda bulunmaktadır. Batı'nın kendi referans çerçevesine ve kendi kriterlerine göre Doğu'nun temsilleri olarak, oryantalizmin 'Doğu dünyası'ndan çok 'Batı dünyası'yla daha çok ilgisi vardır.

Bir temsil olarak oryantalizm, aynı zamanda bir dünya hakkındaki (Doğu) önyargıların ve çıkarların yeniden üretimidir, bu dünyanın temel değişmezliği çalışmasının başlangıç noktası olmuştur.

Eğer oryantalizm kavramı çok anlamlı, çok yönlü ve çok biçimliyse, temelde bilgi ve güç arasındaki diyalektiği ifade eder. Said, Avrupa'nın Doğu'ya karşı dikey güç ifadesinin bilimsel modalitelerini tasvir etmeyi iddia etmez. Bunun yerine, Foucault'nun ardından, bilgi ve güç arasındaki karşılıklı bağımlılığı ve birbirlerini sınırlama kapasitelerini dikkate almayı hedefler. Dolayısıyla, eğer bilgi gücü sağlıyorsa, güç bilgiyi üretir. Ve tam da bu yaratıcı güç kavramı, Said'in yaklaşımının merkezindedir; Avrupa'nın, ve daha geniş anlamda Batı'nın, hegemonya konumu, Doğu'nun esansiyalizasyonu için elverişli koşulları yaratmıştır.⁵²

XVIII., XIX. ve XX. yüzyılların önemli oryantalistleri olan A-I. Silvestre de Sacy, Edward W. Lane, Gustave E. Von Grunebaum, Thomas E. Lawrence, Sir Hamilton A. R. Gibb ve Louis Massignon, "doğu" teriminin anlamı ve değeri konusunda hemfikir olmalarıyla ortak bir noktaya sahiptirler. "Doğulu" sıfatı, nötr ve objektif bir bilgi değeri taşıyordu ve "tarihi kronoloji veya coğrafi konumlandırma ile eşit bir epistemolojik statü"ye sahipti. Bu epistemik fikir birliği, hem bilimsel gözlemin koşulu hem de üretimi idi; böylece oryantalist, doğu ile ilgili objektif bir gözlemci ve açık, sabit ve değişmez bir özellikler kümesinin öznel bir yaratıcısı haline geliyordu.⁵³

Bu şekilde, "Arabistanlı Lawrence" olarak bilinen T. E. Lawrence, Büyük Arap İsyanı (1916-1918) sırasında İngiliz bağlantı subayı olarak, Arap halkında bir ilkelik bulduğunu düşündü ve bu ilkeliliğin öz niteliklerinin sadece tanımlanmayı beklediğine inandı. Arabistan çölünün zamansız sahnesi ve Arap yaşam tarzının görünür sadeliği, Lawrence tarafından panoptik ve esansiyalist bir vizyon çerçevesinde genişletildi. Bu vizyon, tarih anlatısını ortadan kaldırarak ve Arap'ın -ve

⁵² Zinoviev, a.g.e., 27.

⁵³ Blanc, a.g.m.,s.2.

daha genel anlamda Doğulu'nun- kimlik özelliklerini belirleyerek -bu özellikler kriter olarak işlev görmeye çağrılacaktı-, Doğu'yu "gerçekliğin değişim potansiyeline adalet etmeyen koşulsuz bir ontolojik kategori" haline getirir.⁵⁴

Lawrence'ın Arap esansiyalizmi, Doğulu'nun özgür iradesinin inkarının bir örneğidir. Oryantalist, ona özne niteliğini reddeder ve onu bilimsel bir nesne statüsüne indirger. Bu nedenle, Doğulu zaman içinde gelişmez, ancak kendini sürekli kılar; işte bu yüzden Massignon, Jacques Berque tarafından ileri sürülen "antropolojik varyasyon" fikrini reddeder. Arap "vardır" ama var olmaz; kendi kaderini belirleme yeteneği olmayan Doğulu, tarihin dışındadır. Avrupa'nın onları 'doğru yola' yönlendirme zorunluluğu, Doğulu'nun gerçekleştirme veya değişim potansiyeli olmayan varlıklar olmasından kaynaklanır. İşte bu, "uygarlaştırma misyonu"nun anlamıdır, yani sömürgelere kendi ortak iyilikleri hakkında aydınlatma görevi. Ancak, Rousseau'nun Yasama organının herkesin çıkarları üzerine genel çıkarı tekrarlayan bu misyon, sadece keyfi bir zaferi getirebilir.⁵⁵

Oryantalistlerin yukarıda tanımlanan Doğulu'nun antropolojik sürekliliğini haklı çıkarmak için öne sürdüğü açıklamalardan biri, İslam'ın iddia edilen sonlu karakteri ve modernlikle olan çatışmalı ilişkisinde yatar.

Doğu gerçekten de büyük ölçüde İslam ile özdeşleştirilir, Oryantalistler bu durumda Musevilik ve Hristiyanlık karşısında "kültürel küstahlığın kökenine" işaret eden bir durum görür ve buradan da Yahudi-Hristiyan Batı ile doğal bir çatışma belirtisi çıkarır. Yakın Doğu, bu nedenle, İslam'ın özünün bir kez ve herkes için belirlendiği iddia edilen kutsal kitap kökenleri perspektifinden ele alınır. Bu anlamda, oryantalistler İslam'ı monolitik ve değişmez bir din olarak görürler.

Bu durumda, İslam'ın, yerel halklar üzerinde kök salmış "yapılandırıcı" etkiler üreten "yapılandırılmış yapılar" olarak işlev görmesi beklenir. Bu bağlamda, Gibb Yakın ve Orta Doğu'daki milliyetçiliğin sert bir eleştirmeni olmuştur, çünkü onu İslam'ın iç yapılarıyla uyumsuz olarak görür. Ve oryantalistler İslam'ı sonlu bir ilke seti olarak tanımladıklarından, modern İslam'ın eski İslam'ın bir tekrarı olacağı ve modernlikle uyumsuz olacağı ve her zaman Doğulu kimliğinin belirteci olacağı varsayıldı.

⁵⁴ Blanc, a.g.m.,s.2.

⁵⁵ Bernard, a.g.e., 19.

Kimlik özdeşliği ile kısıtlanmış, kendi tarihini yaratma konusunda yetersiz ve İslam'ın değişmez düzenleyici şemalarına gömülü olan Doğulu bireyin, oryantalistlere göre, Batı'nın medenileştirme görevini kabul etme eğilimi vardır.

Bu durumda, oryantalizmin en derin mantığı güçtür. Doğu'nun bilinmesi, fethin, yönetimin ve kaynakların sömürülmesinin önkoşuludur. Gibb bu durumda, Alan Çalışmalarının bilimsel aktiviteler olmadığını, ancak "bağımsızlığa yeni ulaşmış postkolonyal dünya devletlerine karşı ulusal politikanın araçları" olduğunu düşünür.⁵⁶

Gücü, hedeflere ulaşma aracı olarak tanımlarsak, bu hem akademik faaliyetlerde hem de politik faaliyetlerde kendini gösterir. Bilgi, egemenliği sağlar ve bu da sırayla bilimsel faaliyeti meşrulaştırır. Bu yüzden bilim insanların politik rolü inkâr edilemez: Çalışmaları, bir konseptin nesneleştirilmesine, özünün belirlenmesine izin verdiği sürece önemli politik sonuçlara sahiptir. Bu, bilim insanların ideolojik tercihin üzerinde olmadığını ima eder. Başlangıçtaki nesnel varsayımların aslında çalıştıkları bağlamın sosyopolitik koşulları tarafından belirlenen taraflı aksiyomlar olduğunu kabul ederler.

Bu yüzden, Said'in tanımladığı XX.yüzyıl modern oryantalizmi, kendi kendini meşrulaştıran bir politik güç düzeni oluşturur ve değişmez gerçeklikleri taşır, liberallerin sosyal bilimlerini "baskı ve önyargı formu"na indirger. Coğrafi açıdan büyük ölçüde temellendirilmiş olan bu oryantalizm, basit bir fethi, "coğrafi ve medenileşmiş halklar arasındaki ilişkiye dair bir teori" ile onurlandırma eğilimindedir. Bir kelimeyle, oryantalizm başkalarına kendi iradesini empoze etme meselesidir.

Bu argümanın örneğini, I. Dünya Savaşı sırasında Yakın Doğu'nun paylaşılması için yapılan Fransız-İngiliz anlaşmasında bulabiliriz. Seferber edilen birçok komite arasında, 1916'da yeni sınırlar çizen ve Suriye'nin kontrolünü Fransa'ya ve Irak'ın kontrolünü Büyük Britanya'ya veren Mark Sykes-Georges Picot ikilisi tarihe damga vurmuştur. Böylece, Fransız-Britanya rekabeti, Doğu'nun karşıtlığı ve paylaşımı üzerinden nispeten bir rahatlama buldu. Üçlü İttifak'ın müttefiki ve dolayısıyla Fransız-Rus-İngiliz Üçlü İtilaf'ın düşmanı olan Osmanlı

⁵⁶ Blanc, a.g.m.,s.4.

İmparatorluğu'na karşı Arap isyanı perspektifi, bu iş birliği mantığını destekliyordu. Bilinen bir anlam ve değerler evreni -Doğu- içinde, mesele kolonileştirmenin kendisi değil, sembolik, jeopolitik ve jeostratejik gerçekleştirme modlarıydı; yani, medenileştirme görevinin öncüsü olarak Fransız veya İngiliz rakibini geçme yeteneği ve daha pragmatik olarak, Irak'taki liman şehri Basra gibi stratejik bölgeleri kontrol etme yeteneği idi.⁵⁷

Böylece, oryantalizm, bir yandan egemenlik ve hegemonya taleplerine hizmet ederken, diğer yandan bilimsel bir yaklaşımın ve belirli bir bilgi çerçevesinin oluşumuna katkıda bulunmuştur. Said, bu durumu "bilgi ve güç arasındaki karmaşık ilişki" olarak tanımlar, burada bilgi, gücün bir yansıması ve bir aracıdır, aynı zamanda güç, bilgi üretiminin bir aracı ve koşuludur.

Bu çerçevede, oryantalizm, politik, kültürel ve bilimsel etkileşimler ağı içinde yer alır ve böylece "Doğu"nun Batılı bakış açısıyla belirlenen ve şekillenen bir imgesini oluşturur. Bu, oryantalistlerin çoğunlukla Batılı bir bakış açısı ve önyargılarından bağımsız olduğunu iddia etmelerine rağmen, Doğu'nun ve Doğulu insanların anlaşılmasında ve tasvirinde belirli bir önyargı ve kalıp yargıyı sürdürdükleri anlamına gelir.

Sonuç olarak, oryantalizm bir bilgi formu olmasının yanı sıra, aynı zamanda Batı'nın Doğu hakkındaki anlayışını ve tasvirini belirleyen bir güç ilişkisidir. Bu nedenle, oryantalizm eleştirisinin merkezi hedefi, bu güç ilişkisini ve bu ilişkinin hem Batı hem de Doğu hakkındaki anlayışımızı nasıl şekillendirdiğini ortaya çıkarmaktır.

1.3.3 Said'in Metodolojisi

Said'in metodolojik çerçevesi, ideolojik mekanizma tarafından söylemin üretimini incelemek ve birbirinden a priori olarak farklı olan metinler arasında akrabalığı kurmaktan oluşur. Onun çalışmasının amacı, metinlerin incelenmesi yoluyla, Doğu hakkında bir akademik paradigmanın varlığını göstermektir. Said'e göre, oryantalistler, Gramsci'nin bir "kültürel hegemonya" aracı olarak tanımladığı

⁵⁷ Di Lusignano, a.g.e., 24.

"konsensus" özelliklerini taşıyan, latent veya manifest bir temsil evreninde hareket ederler.⁵⁸

Otoritenin fikirlere gerçeklik itibarı bahsettiği gözlemini yaparak, Said bu otoritenin keyfi temellerini ortaya çıkarmaya çalışır ve bunu iki metodolojik araçla yapar. İlk olarak, bir metnin yazarının üzerinde yazdığı Doğulu materyal/kaynaklara göre bir "stratejik lokalizasyon"u gerçekleştirir. İkinci araç ise bir oryantalist tarafından üretilen bir metin ile tüm oryantalist edebiyat arasındaki ilişkiyi, metnin "stratejik oluşumu" perspektifinden analiz eder.

Said, bu kitabında bilgileri doğrulamak veya geçersiz kılmak amacıyla “kutsal” bir yorum veya hermenötik bir çalışma yapmamaktadır. Metnin özünü analiz etmese de, onun dışsallığını, yani "stil, söylem figürleri, anlatı teknikleri, tarihi ve sosyal koşullar"ı "temsilin doğruluğu veya orijinal bir büyük esere olan sadakati"nden daha çok dikkate almaktadır. Said, böylece oryantalist metinler arasındaki diyalektiğe ilgi gösterir; eserler ve yazarlar hakkında alıntılar sistemi olan oryantalistlik, muhtemel objesi olan Doğu'dan çok onu üreten kültüre yanıt vermiştir. Yaklaşımında, Said hiçbir türü dışlamaz: romanlar, makaleler, denemeler, her eser bir durum eseridir çünkü her metin bir bağlamdan kaynaklanır.

Bir anlamda, Said, bir çalışma alanının keyfi ve Avrupa-merkezli karakterini göstermeye çalışır, bu alanın meşruiyeti akranların subjektifliğinde değil, olguların objektifliğinde bulunur.

1.3.4. Said'in Oryantalizmine Yorumlar ve Eleştiriler

1.3.4.1. Epistemik Topluluk Kavramı

Saîd, oryantalizmi, eserler ve yazarlar hakkında yapılan alıntılar sistemi olarak (başta olmak üzere) tanımlayarak, sadece incelediği özel alanın ötesinde, her bilimsel girişimle ilişkili olan bir soruyu gündeme getirir: Bilim insanının nesnesiyle ilişkisi nedir? Bilim insanı, araştırma nesnesiyle objektif bir gözlem ilişkisi mi, subjektif bir inşa ilişkisi mi kurar? Said'in incelikli argümanı, bu karşıtlığı aşmak ve epistemik topluluk kavramını önermekten oluşur: Bilim insanı, bilimsel bir metodoloji aracılığıyla var olan bir nesneyi gerçekten inceler, ancak bunu bir dizi ön

⁵⁸ Bernard, a.g.e., 44.

kabulden yola çıkarak yapar; bu durumda, 'Doğu' bilimsel nesnesinin durumunda, bu oryantalizm adını alır.

Blanc'ın aktardığına göre Peter M. Haas'ın epistemik toplulukların tanımı, "bir alanda tanınan uzmanlık ve yeteneğe sahip profesyonellerin ağları, söz konusu alanın kamu politikaları hakkında ilgili bilgi sunabilirler" olarak kabul görür. Gerçekten de belirttiğimiz gibi, oryantalistler, Doğu meselesi hakkındaki büyük kararları ve politik yönelimleri maddi ve/veya bilişsel olarak etkileyebilmişlerdir. Ancak Saîd'in kullandığı anlamda, epistemik topluluk kavramı, aynı zamanda, üyeleri tarafından taşınan ön kabullerin endojen ve kendini sürdüren karakterini de ifade eder. Bu şekilde, epistemik topluluk dış etkilere karşı geçirimsizdir ve bilimsel varsayımların sürekliliğini sağlar. Becerikli, özerk ve bağımsız olan epistemik topluluk, prosedürel titizlik (yöntem) ve aksiyomatik keyfiyeti (içerik) birleştirir.⁵⁹

Epistemik topluluğa özgü bu sorun, her araştırmanın kendi öznel yanılığıdır, çünkü her bilim tartışmalı başlangıç postulatlarından hareket eder ve bunların etkilerini ve bulgusal ya da çelişik karakterini ölçmek gerekir. Ancak bilimin çekiciliği, dünyaya anlam katan teorik araçların inşasında değil midir? Aslında, Saîd'in eleştirisi bilimsel girişimin kendisine yönelik değil, daha çok konu- nesne ilişkisini tersine çevirme kapasitesine yöneliktir, nesneyi bir veri olarak alır ve konuya göre tanımlar. Burada Batı, Doğu'yu kendi bakış açısına göre düşünür; başka bir yerde bir bilgin, kendi medeniyet ve antropolojik standartlarına göre Yeni Dünya halklarını ilkel olarak nitelendirecektir.⁶⁰

1.3.4.2. Temsil Sorunu

Saîd, argümanının doğruluğunu kendinde bulan bilimsel sapmayı eleştirir. Yazarın öne sürdüğü nedenlerden biri, temsil etme işiyle ilgili zorluklara karşılık gelir. "Herhangi bir şeyin doğru bir temsili olabilir mi?" sorusunu sorarak, Saîd, her temsilin belirli bir dil, kültür, kurumların içinde olduğunu göstermek ister. Temsil, bilim insanları topluluğu tarafından oluşturulan ve sürdürülen anlam dünyasından başka bir şey değildir. Bu nedenle, temsil gözlem sonrası bitmiş bir nesnenin yeniden üretimi değil, gözlem öncesi oluşturulan bir "söylemsel tutarlılık"tır. Bu, temsil etme işleminin doğası gereği önyargılı olduğu ve temsilin kendisinin yanıltıcı olduğu

⁵⁹ Blanc, a.g.m.,s.5.

⁶⁰ Zinoviev, a.g.e., 49.

anlamına gelmez, ama onun belirli bir amaca yönelik olarak tasarlandığı anlamına gelir.

Oryantalizm durumunda, bu amaç, diğerini (oryantal) farklılığı içinde, yani diğer olarak değil, ama tam da öteki olması nedeniyle aşağı olarak gören güç ilişkisidir.

1.3.4.3. Metodolojik Şüphe

Kitabın güçlü ve ikna edici noktalarına rağmen, Doğu ve Batı'nın kimlik stereotiplerini sorgulayan, yazar, gerçekten de iki arasında gerçek farklılıkların olup olmadığını ve eğer varsa bunları açıklamayı ihmal ediyor. Saîd'in çalışması esasen oryantalizmin 'negatif' eleştirisine dayanıyor, ancak eleştirdiği emperyalizme bir alternatif olarak Doğu'nun 'pozitif' bir anlayışını önermiyor. Bu, kitabın zayıflığıdır, çünkü bu düşünülmemiştir, aynı zamanda bir güçtür, çünkü çalışma çerçevesinin netliği bundan zarar görmez. Ayrıca, Said kitabın sonunda kendi projesinin bir fikir sistemini tanımlamak, başka biriyle değiştirmek olmadığını açıklıyor. "Cevaplara kapılmak yerine, soruları sağlıklı bir şekilde korur."

Bu yaklaşım gerçekten bir güçtür, çünkü politikanın çözümler konusundaki takıntısına bir alternatif sunar. Çözüm, olasılıkların ufuklarını kapatır ve dolayısıyla tarafları yapay öz kimliklerde dondururken, sorular aksine bir bakış açısı kazandırır, bir geri adım ve metodolojik bir dikkat sağlar. İyi bir çözüm bulunduğunu düşündüğümüzde, pozisyonlar belirlenir ve problemin düşünülmesi durur. Aslında, çözümün optimalitesi yanıltıcıdır, herhangi bir çözüm ancak tatmin edicidir, daha iyi bir çözümle yer değiştirene kadar. Ancak, bu, soruyu göz ardı etmediğimizi ve sürekli eleştirel bir tutum benimsediğimizi varsayar, bu da radikal kartezyen kuşkuyu anımsatmaktadır.⁶¹

Saîd'in Oryantalizminin birkaç anlamı vardır. Doğuyla ilgili her yazı yazar, her bir şey öğretmeye kalkan, fikir beyan edilen kişi oryantalisttir. Bir diğeri Doğuyla Batı arasındaki ontolojik ve epistemolojik ayrıma dayalı bir düşüncedir. Üçüncü anlamı ise Batının Doğuyu ve Doğuyla ilgili bilgiyi yaratma biçimidir. Yarattığı bilginin bütünüdür. Doğu hakkında hüküm veren, tasvir eden, tanımlayan

⁶¹ Blanc, a.g.m.,s.6.

yöneten, kısaca Oryantalizm Batı'nın durduğu noktadan Doğu hakkındaki düşüncesi biçimidir.⁶²

Oryantalizm, epistemolojik ve ontolojik bir perspektifin gerekliliğini ortaya koyar; bu, 'Ben/Biz' unsurunun, varoluşsal bir açıdan kendisini 'Öteki/Onlar' üzerinde inşa ettiği bir paradigma olarak anlaşılır. Bilginin kendini objektifmiş gibi gösterme potansiyeli bu süreçte belirginleşir. Bununla birlikte, bir ilişkisel ağı içinde, ötekinin üzerinde hakimiyet kurmak, iktidarını sağlamlaştırmak ve baskın bir söylem oluşturabilmek için oryantalizm bir epistem oluşturur. Batı ve Doğu, kendilerini bu bilgi sınırları içinde tanımlamıştır. Ancak, egemen ideoloji ve söylemin aksine, Said, Oryantalizm'de Doğu'nun da tarihsel bir yapıya sahip olduğunu, bu nedenle Doğu'nun da bir bilgi birikimi, imajlar ve dil zenginliği ile donatıldığını belirtir. Bu yapılar, bilgi gibi, iktidar ilişkilerinin potansiyelini de taşırlar. Bu çerçevede, Said, Foucault'nun güç-bilgi kimliğini kullanarak bu ilişkisel ağı ortaya çıkarır. Bu esnada Gramsci'nin hegemonya kavramı, bu sürecin aydınlanmasında önemli bir rol oynar. Dolayısıyla, Batı'nın Doğu'yu nasıl söylemsel bir biçimde inşa ettiğini göstermek ister. Foucault'nun 'Hapishanenin Doğuşu' (2015) ve 'Bilginin Arkeolojisi' (2016) çalışmalarına atıfta bulunarak, iktidar ve söylemin farklı biçimlerini tartışmaya açar. Bu çerçevede, Said, Şark'ın söylemsel yolla nasıl kurulduğunu anlaşılır kılmaya çalışır. Aynı zamanda, Modernite ve Aydınlanma sonrası Avrupa'nın dünyanın geri kalanından ayrılmasını simgeleyen Şark'ın ekonomik ve politik inşasını da tasvir eder.⁶³

Doğu toplumları, genellikle düşük temsil yeteneklerine sahip ve bağımlı bir ırk olarak tasvir edilir. Dolayısıyla, oryantalizm gibi iktidarın kurumsal yapısını içeren çalışmalarda, bilginin karakteri değişir. Bilgi, iktidar amacıyla toplanır, düzenlenir ve iktidar lehine işlenerek dağıtılır. Bu, iktidarla birleşen bilginin, özsel yaklaşımlara yol açtığı ve kültürel üstünlük ile aşırı milliyetçilik söylemlerinin de bu şekilde gündeme getirildiği anlamına gelir. İnsan bilimleri, nesnel bilgi yerine, baskın ve özsel bilgilerle Doğu'yu yeniden şekillendirir.⁶⁴

Said'in konumundan Oryantalizm daha çok bir İngiliz ve Fransız projesi olarak görülür. Alman oryantalizmini çalışmalarının dışında bırakır. Bunun sebebi

⁶² Said, Şarkiyatçılık (Batı'nın Şark Anlayışları), s.13.

⁶³ Said, a.g.e.,s.13.

⁶⁴ Said, a.g.e.,s.46.

Almanların emperyalizminin ve buna bağılı olarak oryantalizm çalışmalarının görece olarak daha geç başlaması olarak görülebilir. Bu durumun, Said'in oryantalizmin aslında emperyalizmin amaçlarına uygun kullanılan bir araç olduğu görüşünü de pekiştirir.

Said'in görüşlerine göre, II. Dünya Savaşı sonrasında oryantalizm, İngiltere ve Fransa'dan daha çok ABD tarafından şekillendirilmiştir. Bu durumda, Amerikan hegemonyasının etkisi altında oryantalizm, ideolojik bir entegrasyon biçimiyle uyumlu hale getirilmiştir. Günümüzde ideoloji belki önemsiz gibi görünebilir, ancak içinde barındırdığı çarpık anlayış, iktidarın ne kadar değişken ve manipülatif olduğunu hatırlatır. İdeoloji, taraftarlarına söylemsel alanda hem dil hem de retorik bir alan oluşturarak, dünya olaylarına karşı düzenli ve ezber bir açıklama listesi sunar. İdeolojiler bir rasyonel ereve çizerken, izleyicilerine düşüncelerini ve eyleme geçme nedenlerini anlatır. İdeoloji, dil ile kendini şekillendiren ancak biçimlendirdiği kabın belirleyici dilini kullanarak konuşan bir araçtır. Said'in oryantalizmini bu şekilde yorumlamak da mümkündür.⁶⁵

Said'in Oryantalizm düşüncesinde daha çok rövanşist bir yaklaşımın izleri takip edilebiliyor. Said'in genel pozisyonu entelektüel bir intifadanın hem düşünsel hem de eylemsel yaratıcısı ve uygulayıcısı olması noktasında. Oryantalizmi eleştirirken, aslında okuyucu bir yandan da karşı kampa doğru itmekte. Bazı noktalardaki görüşleri o kadar keskinleşmiş ve tarafgir izlenimi veriyor ki, okuyucu karşı tarafa geçip savunma ihtiyaı hissedebiliyor veya karşı tarafa hak verme durumunda kalabiliyor. Oryantalistler ve onların görüşleri sorunlu ama bunun karşısında duran Said in karşı çıkışı da bir o kadar sorunlu gözüküyor. Ancak bu sorunlu duruşa rağmen daha önce de belirtildiği gibi Said'in Oryantalizmini sadece sorunlu kısımlar üzerinden okuyup tamamıyla göz ardı etmek okuyucuyu bir o kadar Said'in ve Oryantalistlerin hatalı (ya da bilinçli manipüle edilmiş) okumalarının suç ortağı yapar. Said'in kendi kökeni ve hayat deneyimleri üzerinden yaptığı yanlışlar veya göz ardı etmeler, metnin bütünün sağladığı katkının yadsınması gerektiği anlamına gelmez.⁶⁶

⁶⁵ Ahmet zdemir, "Bir Tahakkümün Adı: Oryantalizm Ve şarklılaştırma" (Yüksek Lisans Tezi, Bolu, Bolu Abant İzzet Baysal niversitesi, 2019), 26.

⁶⁶ şirin, a.g.e.,s.19.

Said Oryantalizmi yoktan yaratmamıştır. Ama onu almış, entelektüel anlamda kurumsallaştırmış, kendi baktığı noktadan, kendi düşünsel mücadelesine de katkı sağlayacak şekilde dönüştürmüş ve kitlelere tartışmaya açmıştır.

Sonuç olarak, Edward Said'in oryantalizm kavramı, Batı ve Doğu arasındaki ilişkileri ve etkileşimleri yeniden değerlendirmeye ve sorgulamaya sevk etmiştir. Bu kavram, Batılı düşünce ve kültürün Doğu'ya yönelik temsillerini ve algılarını eleştiren bir araç olarak kullanılmış ve küresel düşünce, sanat ve medya alanlarında daha adil ve saygılı bir kültürlerarası diyalogun geliştirilmesine katkıda bulunmuştur.

1.4. ORYANTALİZM HAKKINDA DİĞER GÖRÜŞLER

Rana Kabbani'nin "Avrupa'nın Doğu İmajı" adlı kitabı, Oryantalizm konusuna önemli bir katkıdır. Bu eserde, Kabbani, Batılı sanat ve edebiyatın Doğu hakkındaki klişelerinin ve yanıltıcı imajlarının, özellikle de Arap dünyasının, nasıl oluşturulduğunu ve sürdürüldüğünü inceler.

Kabbani'ye göre, Batı'daki Doğu algısı çoğunlukla Batı'nın kendi kültürel ve politik hedeflerini hizmet eden bir kurgudur. Bu, Oryantalizm kavramının Edward Said tarafından tanımlanan anlayışına benzer. Kabbani, Batılıların Doğu'yu egzotik, geri kalmış ve egemenlik altına alınması gereken bir 'öteki' olarak tasvir ettiğini savunur.⁶⁷

Kabbani, bu yanıltıcı imajların sadece Doğu halklarına zarar vermekle kalmayıp aynı zamanda Batı'nın kendi toplumlarını da şekillendirdiğini ve sınırladığını belirtir. Bu yanıltıcı imajların ve önyargıların, Batı toplumlarının Doğu hakkında daha geniş ve daha gerçekçi bir anlayış geliştirmesini engellediğini vurgular.

Özellikle, Batılıların Arap dünyasını ve İslam'ı nasıl egzotik ve tehditkâr bir 'öteki' olarak tasvir ettikleri üzerine odaklanır. Bu, Arap dünyasının ve İslam'ın Batı'da sıklıkla yanlış anlaşıldığını ve yanlış temsil edildiğini gösterir.⁶⁸

Rana Kabbani'nin "Avrupa'nın Doğu İmajı" kitabında, Doğu'nun Batı'daki tasvirinin aslında Batı'nın kendi iç dinamiklerini, kaygılarını ve korkularını

⁶⁷ Rana Kabbani, Avrupa'nın Doğu İmajı, 1. bs (İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 1993), 21.

⁶⁸ Kabbani, a.g.e.,s.81.

yansıttığını vurgular. Batı'nın Doğu'yu egzotikleştirerek ve aşağılayarak, kendini merkeze alır ve üstünlüğünü pekiştirir.

Kabbani, bu tür bir oryantalizmin, sömürgecilik ve emperyalizm dönemlerinde Batı'nın Doğu'ya olan tutumunu meşrulaştırmada önemli bir rol oynadığını belirtir. Batı'nın Doğu'yu 'sivilleştirmeye' ve 'kurtarmaya' ihtiyaç duyan 'ilkel' ve 'geri kalmış' bir yer olarak tasvir etmesi, Batı'nın bu bölgeler üzerindeki egemenliğini haklı çıkarmak için kullanıldı.

Ayrıca Kabbani, Batı'nın Doğu hakkındaki yanıltıcı imajlarının sadece sömürgecilik döneminde değil, aynı zamanda günümüzde de devam ettiğini vurgular. Medya ve popüler kültür aracılığıyla, bu stereotipler ve önyargılar sürekli olarak yeniden üretilir ve pekiştirilir. Bu, Batı toplumlarının Doğu'ya yönelik anlayışını sınırlar ve çarpıtır ve bu durum genellikle politik ve kültürel çatışmalara yol açabilir.

Kabbani'nin oryantalizm anlayışı, bu yanıltıcı imajların ve önyargıların farkında olmayı ve bunlara meydan okumayı gerektirir. Bu, hem Doğu hem de Batı toplumları için daha geniş bir kültürel anlayış ve empatiye yol açabilir. Bu, Kabbani'nin çalışmalarının temel hedeflerinden biridir: Batı'nın Doğu hakkındaki yanıltıcı imajlarını sorgulamak ve yıkmak ve böylece daha gerçekçi ve adil bir küresel anlayışa katkıda bulunmak.

Sonuç olarak, Kabbani'nin Oryantalizm anlayışı, bu tür önyargılı tasvirlerin ve imajların eleştirel bir incelenmesini ve bunların ötesine geçilmesini gerektirir. Bunun, hem Doğu hem de Batı toplumları için daha adil ve gerçekçi bir küresel anlayışa yol açacağını savunur.⁶⁹

Abdal Malek'in Oryantalizm alanına Marksist bir bakış açısı dahil etmesi, süregelen önemini muhafaza eder. Malek, 1945 sonrası ivme kazanan politik evrimler ve ulusal özgürlükler çerçevesinde, pozitif bilimlerin yenilikçi ideolojilere gereksinim duyduğunu ifade eder. Bu durumun Oryantalizm krizinin merkezinde olduğunu belirtirken, yeniden değerlendirilmesi gereken konunun, Doğu'nun bir inceleme objesi olmaktan çıkarılması ve araştırmaların aktif öznesi haline getirilmesi gerektiğini öne sürer.⁷⁰ Abdülmelik, oryantalistlere ilişkin eleştirilerine karşın,

⁶⁹ Kabbani, a.g.e.,s.166.

⁷⁰ Özdemir, a.g.t.,s.20.

oryantalizmin doğuştan şeytani/kötü olmadığını ve bir kısım oryantalistin de kurbanlar olabileceğini kabule hazırdır.⁷¹

Thierry Hentsch, tarihlerin insanların yaratımları olduğu gerçeğini ve "öteki" ile ilgili algıların politik bir temele sahip olduğu ve bu temelden ayrılamayacağını etkileyici bir şekilde vurgular. Ayrıca, Hentsch'in Said'in Şarkiyatçılık üzerine yazdığı eserindeki birçok özelliğin düzeltme gerektirdiğini belirtmesi, bu alanda yapılacak araştırmalarda gözden kaçırılacak noktaları ortaya çıkarması bakımından önemli bir eleştiridir.



⁷¹ Yücel Bulut, "Orientalism'in Ardından", Sosyoloji Dergisi 3, sy 24 (Ocak 2012): s.20.

İKİNCİ BÖLÜM

2.SANAT

2.1. SANAT NEDİR?

2.1.1. Sanatın Hakkında Yazma Zorluğu

Sanatın yapılması ve sergilenmesi ve sanat hakkında yazı yazma, özellikle geçen yüzyıl boyunca özellikle sorunlu olmuştur. Modern ve çağdaş sanatla ilgilenen sanat tarihi derslerine başlayan öğrenciler, soyut sanat, pop sanat, hiperrealizm, kavramsal sanat, postmodernizm- sadece zorlu stiller ve yaklaşımların birkaç örneğini adlandırmakla kalmaz, genellikle şaşkına dönerler. Bazen öğrenciler, yetenek belirtisi bulamazlar- inandıkları bir şeyin gösterilmesi gerektiğini- ya da konu öyle tuhaf (veya öyle saçma) görünebilir ki, onu açıklamakta zorluk çekerler. Öte yandan, öğrenciler genellikle sanatın o kadar öznel ve eksantrik bir şey olduğuna inanırlar ki, gerçekten ne anlama geldiği ya da neden yapıldığı konusunda bir anlaşma olamaz. "Senin fikrin benimki kadar iyi" oldukça yaygın bir yanıttır.⁷²

Aslında, "sanat" ve bazen eşlik eden "güzellik" tanımları hiçbir zaman basit konular olmamıştır. Ancak, tarih boyunca, düşünürler ve sanatçılar sanatı ve güzelliği tanımlamaya ve değerlendirmeye çalışmışlardır. Sanat tarihinin modern öğrencisi, tanımlama sorunuyla ilgili olarak bazı oldukça tutarlı yaklaşımların olduğunu ve bu anlama çabalarının, sanat tarihi öğretme ve yazma uygulamasında ne olduğuna etkisi olduğunu keşfedecektir.⁷³

2.1.2. Sanatın Tanımları

İngiliz sanat tarihçisi, eleştirmen ve şair Herbert Read'e göre, egzotik kültürlerin sanatsal ifadelerinde estetik sezgiye dikkat çekilebilir. Önemli olan nokta, bu sezginin bir özerk durum olarak kabul edilmesidir. Bu durum, tüm insanlık tarihi boyunca sanatsal ifadenin, dini veya büyümlü özelliklere sahip bir amaçsal faaliyet olarak ve bir kült nesnesi olarak değerlendirilmesine karşı çıkar. Read, estetik olarak özerk bir karakter sergileyen bir üretici deneyiminden söz eder. Bu yaklaşım, Read'in

⁷² Vernon Hyde Minor, Sanat Tarihinin Tarihi, 3. bs (İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2020), s.49.

⁷³ Minor, a.g.e.,s.49.

modernist duruşuna uygun olup, sezgisel düzeyde estetiğı ele almayı önerir. Bu, yabancı bir kültürde, bireyin otantik benliğıyle buluşma olanağı olarak görülebilir. Sanatın kültür içerisinde, onun yarattığı eksiklikleri veya karmaşayı aşan bir karakteri olduğunu kabul etmek, onu geleceğe yönelik bir adım olarak düşünme nedenidir.⁷⁴

Herbert Read, sanatın tarih içinde çeşitli dönüşümler geçirdiğini kabul etmesine rağmen, sanatın belirli yönlerinin tutarlı bir karakter gösterdiğine inanıyordu. Sanat tarihini bir "görme" tarihi olarak değerlendiren, eserinde bu kavramı çeşitli ifadelerle anlatmaktadır. Bu ifadelerden biri, sanatın tarihsel süreç boyunca farklı kültürlerde değişik şekillerde belirginleştiğı, fakat insan varoluşunun değişmezlik gösteren psikolojik karakteri sayesinde, çeşitlilik içinde bile bir model olarak aynılığını sürdürdüğüdür.⁷⁵

Ümer'in aktarmasına göre Friedrich Hegel'in kültürel düzenlemeyi ve "mutlak"ın ele alınışını konu edinen felsefesine benzer bir şekilde, Read de sanat tarihine maneviyatın düzeni açısından yaklaşmaktadır. Hegel, sanat tarihini anlatırken sembolik, klasik ve romantik sanat dizgelerini, ruhun madde ile olan ilişkisi ve aralarındaki düzen çerçevesinde ele almıştır.⁷⁶

Herbert Read'in Sanat ve Toplum adlı eserinde, ki bu eser aynı zamanda onun dünya sanatına bakışını da ifade eder, temel amacı toplum ile dönemin sanat formları arasındaki bağlantıları araştırmaktır. Bu ilişki, ekonomik ve politik değişimlerin sanata yansımaları şeklinde açığa çıkar. Üstyapı ve alt yapı arasındaki ilişkide olduğu gibi, burada da sanat, genel değişimlerden etkilenen ve karakterini bunlarla birlikte şekillendiren bir aktiviteye dönüşmektedir.⁷⁷

Modernist sanatın içinden gelip, düşüncelerini ve dilini bu bağlamdan çıkaran Read için bu durum yeterli görünmemektedir. Eğer sanat, ekonomi ve politika ile olan ilişkisinde yansıyan karmaşık değişimlerle şekilleniyorsa, yaratıcılık ve eylemlilik ne olacak? Bu soruya Read şöyle yanıt vermektedir: "Sanatın doğası,

⁷⁴ Engin Ümer, "Herbert Read'in Modern Sanat Felsefesi Ve Evrensellik Düşüncesi", Bodrum Sanat Ve Tasarım Dergisi, sy 1 (Ocak 2022): s.1.

⁷⁵ Herbert Read, A Concise History of Modern Painting (London: Thames and Hudson, 1974), s.32.

⁷⁶ Ümer, "Herbert Read'in Modern Sanat Felsefesi Ve Evrensellik Düşüncesi", s.2.

⁷⁷ Herbert Read, Sanat ve Toplum, 1. bs (İstanbul: Hayalperest Yayınları, 2018), s.26.

ancak sanatçının biçimlendirdiği sentezde ve kendi içinde tutarlı bir dünya yaratma kapasitesinde bulunabilir ki bu dünya, pratik ihtiyaçların ve arzuların ya da hayallerin dünyası olmak yerine, tüm bu çelişkilerin bütünleştiği bir dünyadır"⁷⁸

Read, sanatın toplumsal ve kültürel ilişkileri içindeki çelişkileri de önemser ve sanatı kendi özerkliği içerisinde değerlendirir. Sanat, toplumsal etkenlere açıktır ve sanat formları ile tarihsel dönüşümler arasında ilişkiler kurulabilir.

Read'e göre, sanat nihai olarak bireysele ve tekile aittir. "Toplum bu deneyimi fark edip özümsemediğinde, sanat toplumsal bir karakter kazanır"⁷⁹. Kültür, toplumu oluşturan her bireyin katkılarıyla meydana gelir. Bu katkı, bireylerin birbirine benzer katkılarıyla gerçekleşirken, aynı zamanda çeşitlilik ve farklılıkların birikimi ile de oluşur.

Read'in "ilkel sanat" kavramı, sadece tarih öncesi sanatı değil, aynı zamanda modern dünyada hala ilkel olarak yaşayan kültürlerin üretimlerini de kapsar. Read, "ilkel" kavramını çocuklukla ilişkilendirir. Hegelci tarih anlayışında, bilincin gelişiminde ilkel olanın soyutlama yeteneğinden, doğaya hükmeden anlama yeteneğine doğru evriminde Freud'un bir yaklaşım ön plana çıkar. Freud, ilkel toplumların ruhsal ve toplumsal süreçlerinin, tarihsel önemi kadar, insanın benliğinde gizli kalan yönlerinin sürekliliğini de gösterdiğini belirtir. Bu görüşün Read'ı etkilediği düşünülebilir.⁸⁰

Çocukluk ve insanlığın ilk evresi arasındaki benzerlik, kullanışlı bir analogi oluşturabilir. Çocukların oyunlarında cansız nesneleri canlandırma eğilimleri, bu duruma iyi bir örnek teşkil eder. Modern ve ilkel insanın tasarım yeteneği, ortak özellikler gösterir. Read'ın bu ilgi alanı, psikolojik düzeyde bir ortaklık ve benzerlikle ilişkili görünür.

Read'ın bilimsel kökenli bu yaklaşımının arkasında, bireye odaklanan bir tutum yatar. Bu, birden fazla bakış açısı sunan ve eleştirilere açık olan bir görüştür. Arnold Hauser gibi bazı eleştirmenler, ilkel durumla çocukluğun benzerliğinin abartıldığını düşünmektedirler. Hauser'a göre, çocukların sanat eserleri arasında ve

⁷⁸ Read, a.g.e.,s.20.

⁷⁹ Read, a.g.e.,s.21.

⁸⁰ Ümer, a.g.m.,s.5.

ilkel sanat ya da modern kültürde görülen primitif kültürler arasında bir ilişki kurulması mümkün değildir.⁸¹

Bu eleştirilere rağmen, Read'ın bireysel varoluşun ve içgüdüsel yaratıcılığın sanatta temel bir rol oynadığı konusundaki görüşü, çağdaş sanat teorisinin önemli bir parçası olmuştur. Bu bakış açısı, özellikle post-modern düşünce ve sanatçılar arasında büyük etkiler yaratmıştır. Bu durum, bireysel özgürlüğün ve özerkliğin, sanatın ve kültürün evriminde kritik bir rol oynadığı fikrini desteklemektedir.

Sonuç olarak, Herbert Read'ın sanat ve insan varoluşuna dair görüşleri, bireyin yaratıcılığının ve özgünlüğünün, sanatın evriminde önemli bir rol oynadığı anlayışına dayanmaktadır. Bu perspektif, bireyin ve toplumun karşılıklı etkileşimlerinin, sanatın ve kültürün şekillenmesinde nasıl belirleyici bir rol oynadığını gösterir. Bu, sanatın ve kültürün toplum içinde nasıl anlaşıldığı ve değerlendirildiği üzerinde önemli etkiler yaratmıştır.⁸²

Read'ın bu görüşlerinden yola çıkarak, sanatın insan varoluşunun evrenselliği içinde rolünü daha da geniş bir şekilde anlamlandırabiliriz. Sanatın özerkliği, sadece sanatçının özgür ifadesi olarak değil, aynı zamanda sanatın toplumdan ve bireyin iç dünyasından etkilenme kapasitesi olarak da anlaşılabilir.

Bu durum, ilkel sanat olarak adlandırılan ve tarih dışı olarak değerlendirilen çalışmalarda da görülebilir. İlkel sanat, sanat tarihi düşüncesinde, modernlik köklerine bir yol gösterir. Bu, sanat tarihi ve modern sanatın anlaşılması için hayati bir rota sunar. Bu tür bir bakış açısı, estetiğin ve sanatsal ifadenin insan deneyiminin ve kültürün ayrılmaz bir parçası olduğunu ve modern sanatın bu tarih boyunca nasıl evrildiğini gösterir. Sonuç olarak, sanat ve estetik, insanın çevresiyle olan ilişkisinde ve bu ilişkinin şekillendirilmesinde önemli bir rol oynar.⁸³

İnsan, içsel bir arzu ile doğaya yaklaşmaktadır. Bu yaklaşım, içgüdüsel niteliktedir. Her dönemde insan, kendi dünyasını kurar ve bunu içsel arzular ile gerçekleştirir. Hegel'in bu bakış açısı, tarihselci düşüncenin sonraki evriminde insan varoluşunun geri/ileri diyalektiği ile düşünülemez hale gelmesini öngörmüştür.

⁸¹ Ümer, a.g.m.,s.4.

⁸² Ümer, a.g.m.,s.5.

⁸³ Ümer, a.g.m.,s.7.

2.1.2.1. Sanatın Erken Tanımları

Geçmişte sanat, taklit veya temsil olarak, duyguların aktarılması için bir araç olarak, sezgisel ifade olarak ve anlamlı form olarak çeşitli şekillerde tanımlanmıştır. Esas tanımlar olarak değerlendirildiğinde, bu tanımlar tatmin edici değildir. Sanatın bir tanımının başarısız olabileceği iki yol vardır: tüm sanat eserlerinin sahip olmadığı bir özelliği listelemek veya sadece sanat eserlerine özgü bir özellik kümesini belirlemek. Bahsedilen teoriler her iki açıdan da başarısız görünmektedir. Bazı müzikal ve resimli sanat eserleri soyuttur; başka bir şeyi taklit etmez veya temsil etmezler.⁸⁴ Bazı sanat eserleri bilinçli olarak ifade gücünü reddederken, diğerleri önemli bir formdan yoksundur. Dahası, tanımlayıcı olarak sunulan özellikler, sonuçta, sadece sanat eserlerine özgü değildir. Tatil fotoğrafları, resmettikleri görsel dizilerin taklitleridir, ancak sanat eseri değildirler. Duygu aktaran veya yaratıcılarının duygularına sezgisel ifade veren veya önemli bir form sergileyen birçok şey, sanat eseri değildir. Örneğin, reklamlar genellikle duyguyu iletmeyi ve uyandırmayı başarır, feryat etmek bir yas ifadesi olabilir ve kilometre işaretlerinin birbirini takip etme düzeni önemli bir form sergiler, ancak bunların hiçbirisi genellikle sanat olarak kabul edilmez. Tüm sanat eserlerinin ve sadece sanat eserlerinin gösterdiği bir özü karakterize etmese bile, bu tür teoriler, sanat eserlerinin nasıl olması gerektiğini önermek ya da sanat eserlerinin veya sanat biçimlerinin önemli veya değerli özelliklerini izole etmek ve dikkat çekmek için yararlı olabilir.⁸⁵

2.1.2.2. Sanatın Tanım Problemleri

Bu geleneksel yaklaşımların başarısız olmasıyla, sanatın tanımlanabilir olup olmadığını sorgulayabiliriz. Davies'in aktarmasıyla, Morris Weitz, sanat eserlerinin bir aile benzerlikleri ağı tarafından birleştirildiğini, gerçek bir tanımın aradığı türden bir öz tarafından değil, savunuyor. Bu iddianın sorunu, her şeyin her başka şeye benzediği, dolayısıyla benzerliklerin herhangi bir kavramın birliğini ve bütünlüğünü açıklayamayacağıdır. Weitz ayrıca, tanımların sadece kapalı, değiştirilemez kavramlara uygulandığını ve sanatın değişen ve öngörülemeyen geleceğiyle tanımlanamayacağını savunuyor. Ancak, bu iddia da ikna edici değil. Yediğim

⁸⁴ Stephen Davies, "Definitions Of Art", içinde Routledge Companion to Aesthetics, 1. bs (London: Routledge, 2013), s.214.

⁸⁵ Thomas Adajian, "On the Prototype Theory of Concepts and the Definition of Art", Journal of Aesthetics and Art Criticism, sy 63 (2005): s.231.

yemeklerin sınıfı büyümeye devam ediyor ve bazen yeni ve alışılmadık örnekleri içeriyor, ancak değişen şey sınıfın üyeliği, tanımlayıcı özellikleri değil. Sanatın birçok örneğinin bazı yönlerden özgün olmak üzere yaratıldığı, sanatın değişmez özünün bir parçası veya sonucu olabilir.⁸⁶

Weitz, bakıp gördüğümüzde, tüm sanat eserlerine ortak olan herhangi bir özellik bulmadığımızı iddia ediyor. Bu konuda haklı olabilir, ancak bundan çıkan sonuç, sanatın tanımlanamaz olduğu değil, tanımlayıcı özelliklerin algılanamaz, ilişkisel olanlar olduğudur.⁸⁷

Eğer bu son gözlem doğruysa, estetik özellikler açısından sanatı tanımlamaya çalışan geleneksel yaklaşımı yanlış yönlendirdiğini gösterir. Burada estetik özellikler, içsel, algılanabilir, ilişkisel olmayan özellikler olarak düşünülüyor. "Küme" teorisyenleri, bir şeyin sanat olabilmesi için yeterli sayıda sanata uygun kriterlerle karşılaşması durumunda, hiçbirinin tüm sanat eserleri tarafından mutlaka karşılanmadığını öne sürmüştür. Bu görüşü, teorinin farklı eserlerin sanat olarak nitelendirilmesine çok sayıda yol izin verdiği için anti-esansiyalist olarak önerirler. Görüşün diğer savunucuları ise bu yaklaşımı, sanat için disjunktif bir tanım vermekle uyumlu görürler.⁸⁸

Öte yandan, "prototip" teorisyenleri de birlikte gerekli ve yeterli koşulları aramayı reddeder ve bunun yerine bir kavramın örneklerinin daha karmaşık, benzerlik temelli bir şekilde ona bağlandığını savunurlar.

2.1.2.3 1960'lardan Bu Yana Tanımlar

1960'lardan bu yana önerilen çoğu tanım, sanatın karakterine özgü karmaşık ilişkisel özellikleri belirler. Bir sınıflandırma, son tanımları işlevsel ve prosedürel olarak böler. İşlevselciler, bir şeyin ancak sanat için sahip olduğumuz amacı başarıyla yerine getirirse bir sanat eseri olabileceğini savunurlar. İşlevselciler sanatın amacı üzerinde farklılık gösterir, ancak yaygın bir çizgi, sanatın işlevinin keyifli bir estetik deneyim sağlamak olduğunu öne sürer. Buna karşılık, prosedürcüler, bir şeyin

⁸⁶ Davies, a.g.e., s.214.

⁸⁷ Davies, a.g.e., s.215.

⁸⁸ Denis Dutton, "But They Don't Have our Concept of Art", içinde Theories of Art Today, 2. bs (Madison: University of Wisconsin Press, 2000), s.218.

sanatın amacına ne kadar iyi hizmet ettiğinden bağımsız olarak, uygun süreç veya formüle göre yapıldığında bir sanat eseri olacağını savunurlar.⁸⁹

İşlevselci bir tanım olarak bir sanat eseri, belirgin estetik karakteri için değerli bir estetik deneyim sağlama kapasitesine sahip olması amaçlanan koşulların bir düzenlemesi veya bu kapasiteye sahip olması genellikle amaçlanan bir sınıf veya tür düzenlemesine aittir. Daha yeni bir işlevselcilik versiyonu, vurguyu estetik deneyim üzerine değil, belirli estetik olmayan özelliklerin organizasyonu yoluyla estetik özelliklerin oluşturulması sonucu sanatçının iç görüşü üzerine yerleştirir. Bu hesaba göre, estetik özellikler, güzellik ölçüsünde değerlidir.⁹⁰

İşlevselcilik sanatın değerini doğasının merkezine koyarken, prosedürel tanımlar tamamen tanımlayıcı ve değerlendirme içermeyendir. Fisher'in aktarımına göre en ünlü örnek, George Dickie tarafından sunulan 'kurumsal' hesaptır.⁹¹ İlk tanımı, 'sanat eseri'ni (i) bir eser, (ii) bir sanat dünyası tarafından değerlendirilmeye aday olma statüsünün bir kişi veya kişiler tarafından verildiği yönlerin bir seti olarak analiz eder. Sanatın sosyal karakteri, 1984'te önerdiği revize edilmiş tanımda daha da vurgulanmıştır: (i) bir sanatçı, bir sanat eserinin yapımına anlayarak katılan bir kişidir; (ii) bir sanat eseri, bir Sanat Dünyası halkına sunulmak üzere yaratılan bir tür eserdir; (iii) bir halk, üyelerinin bir dereceye kadar kendilerine sunulan bir nesneyi anlamaya hazır olduğu kişilerin bir setidir; (iv) Sanat Dünyası, tüm Sanat Dünyası sistemlerinin toplamıdır; ve (v) bir Sanat Dünyası sistemi, bir sanatçının bir sanat eserini bir Sanat Dünyası halkına sunma çerçevesidir. "Sanat Dünyası", değişen sanat uygulamaları ve kurallar, eserlerin mirası, sanatçıların niyetleri, eleştirmenlerin yazıları vb. tarafından oluşturulan tarihi ve sosyal ortamdır. Dickie'nin son tanımının dairesel olduğunu, genellikle bir tanımda bir kusur olarak düşünülse de, o bunu sanatın yansıyan doğasının doğru bir yansıması olarak görür.⁹²

Sanatın tanımına yönelik işlevsel ve prosedürel yaklaşımlar karşı karşıya olmak zorunda değildir. Her birini merkezi olarak kabul ettiği bir gerekli koşul açısından karakterize ettim, ancak bir şeyin hem işlevsel hem de prosedürel

⁸⁹ Davies, a.g.e., s.215.

⁹⁰ John Andrew Fisher, "Is There a Problem of Indiscernible Counterparts?", *Journal of Philosophy*, sy 92 (1995): 468.

⁹¹ Fisher, a.g.m., s.467.

⁹² Fisher, a.g.m., s.468.

gereksinimleri karşılarsa bir sanat eseri olabilir. Ancak, hoş estetik etkilerin oluşturulmasını aramayan çok sayıda avangart sanat, işlevselciliği ve prosedürelciliği birbirinden ayırır. Sanatın doğası ve amacı hakkındaki derin köklü varsayımlar sorgulanır. Bununla birlikte, sanat eseri olma 'kurumsal' gereksinimleri karşılarlar: kurulu bir sanatçı tarafından yaratılırlar, diğer sanat eserleriyle birlikte sunulurlar ve sanat tarihçileri tarafından tartışılırlar.⁹³

İşlevselcilik şu itirazlarla karşı karşıyadır: tüm sanat eserleri tarafından potansiyel olarak hizmet edilen herhangi bir tek veya yaygın işlevi bulmak zordur. Ve eğer tüm sanat eserlerinin işlevsel olarak başarılı olması gerekiyorsa, çok kötü sanatı açıklamak zor. Ayrıca, teori genellikle onların öncüllerinin ne kadar temel veya değerli olduğu düşünüleni sorgulayan, birçok felsefi olarak uyarıcı yeni eserleri sanatın alanından reddeder, birçoğu geniş çapta sanat olarak kabul edilir. Dahası, işlevselcilik, estetik olanların aksine, sosyal, ritüel veya didaktik işlevleri olan eserleri, çok sayıda Batı dışı ve popüler sanat için olduğu gibi, kolaylıkla kapsamaz.⁹⁴

Prosedürelcilik şu eleştirilerle karşı karşıyadır: Tüm Sanat Dünyaları, sanatın durumunun nasıl atandığını açıklayabilecek roller ve otoritelerin bir yapısını oluşturacak kadar kurumsallaşmış değildir. Ve sanat yapma sosyal pratiklerinin, sanat eserlerini dışa doğru benzer kültürel aktivitelerin ürünlerinden ayıran şeyi ortaya çıkaracak kadar belirgin olduğu açık değildir. Ayrıca, prosedürelciler, izole sanatçıların ve Sanat Dünyasının kapsamının dışında çalışanların, örneğin nakışçıların, sanat eserlerini kabul etmekte zorluk çeker.

2.1.2.4 Tarihsel Tanımlar

Arthur C. Danto, bir parçanın, genel olarak ve belirli bir sanatçı tarafından sanat üretiminin önceki tarihine bağlı olarak Sanat Dünyası'nda ona hazırlanan bir yer olmadıkça sanat olamayacağını savunmuştur. Picasso kravatını boyayarak bir sanat eseri yapabilirdi, ancak daha önceki sanatçılar yapamazdı. Danto'nun bu tür gözlemleri, bir eserin sanat statüsünün, onun yaratıldığı ve sunulduğu sanat tarihi bağlamına bağımlılığı konusunda felsefecilerin farkındalığını artırmıştır. Bu da,

⁹³ Dutton, a.g.m.,s.217.

⁹⁴ Monroe C. Beardsley, "The Aesthetic Point of View", içinde Redefining Art, 1. bs (Ithaca: Cornell University Press, 1982), s.141.

sanatın tarihindeki sürecin, sanatın tanımlayıcı karakterinin bir parçası olarak kabul eden tanımlara yol açmıştır.⁹⁵

Tarihsel tanımlar, döngüsel bir form olarak refleksif olabilir: bir şey ancak sanatsal öncülleriyle uygun ilişkide olduğunda bir sanat eseri olabilir. Herhangi bir tanımın bu formu, kronolojik olarak ilk sanat eserlerinin nasıl sanat eseri haline geldiği konusunda bir hesaplamanın tamamlanması gerektiği için tamamlanmalıdır. İlk sanatın bu şekilde belirlenebileceğini ya da sanat statüsünü geriye dönük olarak kazandığını savunmanın ikna edici olmadığını söylenilebilir. İlk parçaların sanat olarak kabul edilmesinin, onların işlevselliği açısından daha makul olduğunu düşünmek daha mantıklıdır ve ilgili işlev, estetik özellikler ve onlardan aldığımız zevk ile ilgilidir, daha sonraki sanat eserlerinde öne çıkan temsil, ifade ve iletişim özelliklerinin karmaşık ve ince özelliklerinden ziyade.

Artık sanatın geçmiş sanatla ne tür bir tanımlayıcı ilişkide olduğuna gelince, çoğu teorisyen, referans, tekrar, genişletme veya reddetme gibi çeşitli formları sergileyebileceği konusunda hemfikirdir. Ancak, tanımlayıcı ilişkinin içeriği konusunda farklılık gösterirler. Davies'in Jerrold Levinson'dan aktardığına göre, bir şey, önceki sanat eserlerinin doğru bir şekilde dikkate alındığı yollardan birinde dikkate alınması amacıyla sanattır. Daha önceki sanat eserlerinin davet ettiği belirli bir bakış açısı için tasarlanmış bir şeyin, tasarımcının bu gerçeğin farkında olmaması durumunda bile sanat olabileceğine izin verir.⁹⁶ Davies'e göre James D. Carney mevcut adayın önceki sanat eserleriyle stil açısından birleştirildiğini savunur. Carney'ye göre, sanatsal stil, içeriği aktarma şemasını, konu maddesi, malzeme ve yaklaşım seçimlerinin karakteristik özelliklerini içerir. Noël Carroll ise mevcut parça ve geçmiş sanat arasındaki bağın, ikisini kapsayan bir anlatıda yattığını görür. Bu anlatı doğru olmalı, daha sonraki olayları daha önceki olaylardan çıkan olarak açıklamalı ve bir kişinin, uygulamanın tanınabilir ve canlı amaçlarına uygun olarak onu değiştirmeye karar verdiği şekilde, sanat tarihine yönelik anlaşılır bir değerlendirme yaptığı bir dizi eylem ve alternatifin benimsenmesini izlemelidir.

⁹⁵ Mark Rollins, *Danto and His Critics* (Chichester, West Sussex, UK ; Malden, MA, 2012), 71.

⁹⁶ Davies, a.g.e., s.221.

Carroll, önerisinin bir tanım olmadığını reddederken,⁹⁷ burada Levinson ve Carney tarafından önerilen tanımlarla aynı genel yapıya ve işleve sahip olduğu için bir tanım olarak ele almak gerekir.⁹⁸

Bu teorilerin her biri eleştirilmiş ve savunulmuştur. Bireysel tanımların detaylarını tartışmak yerine, bu genel yaklaşımla karşılaşılan bir zorluğa, 'Sanat Dünyası' görecelilik sorununa dikkat çekmek gerekir. Bu, yeni yaratılan parçanın uygun bir şekilde ilişkili olduğu tarihsel ve kültürel olarak birleşik bir eserler topluluğu- yani sürekli bir geleneğin varlığını önceden varsayar. Başka bir deyişle, bu tür teoriler sanatı bir Sanat Dünyası'na göre göreceli kılar. Ancak, tek bir Sanat Dünyası'ndan daha fazlası vardır, tek bir sanat eserleri yapma geleneğinden daha fazlası vardır. Kendi sanat eserlerini üreten farklı kültürler kadar bağımsız olarak oluşturulan Sanat Dünyaları olabilir. Çoğu tarihsel olarak refleksif teori, yalnızca bir Sanat Dünyası olduğunu varsayarak, Batı bağlamında 'yüksek' sanatın yapıldığı yerde dar bir şekilde odaklanırken 'düşük' sanatı ve Batı dışı sanatı göz ardı etmektedir ve bu da onları dar görüşlü kılar.⁹⁹

Alternatif olarak, teori birden çok Sanat Dünyası olduğunu kabul ederse, eksik olduğu ortaya çıkar. Genelleştirildiğinde, teori şu şekildedir: Bir şeyi bir sanat eseri yapan şey, onunla aynı Sanat Dünyası içinde yaratılan önceki eserler arasında uygun ilişkinin bulunmasıdır, bu Batı'nın 'yüksek' Sanat Dünyası veya sanatçının faaliyet gösterdiği Afrika kabilesinin Sanat Dünyası olsun ve bu ilişki belirli bir zamanda farklı Sanat Dünyalarında farklı şekillerde gerçekleştirilmiş veya tatmin edilmiş olsun. Sanat Dünyalarının doğasını karakterize ederken, teoriler, ortak olan genel ilişki desenlerine dikkat çekebilir, ancak bu deseni oluşturan bakış açıları, stiller veya birleştirici anlatılar- ayrıntılarına değil, çünkü bu ayrıntılar Sanat Dünyası'ndan Sanat Dünyası'na değişir. Ancak, onların tarihsel olarak refleksif karakterinin Sanat Dünyalarına özgü olmadığı açıktır. Sanat yapmayan birçok uygulama benzer şekillerde tarihsel olarak refleksif olup aynı soyut formu sergiler. Dolayısıyla, karşılaştırmalı olmayan bir şekilde ele alındığında, teoriler, Sanat

⁹⁷ Noël Carroll, *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays* (Cambridge, UK ; New York, 2009), 112.

⁹⁸ Davies, a.g.e., s.220.

⁹⁹ James C. Anderson, "Aesthetic Concepts of Art", içinde *Theories of Art Today*, 1. bs (Madison: University of Wisconsin Press, 2000), 68.

Dünyalarını benzer genel ilişki yapılarına sahip diğer sosyal düzenlemelerden ayırt etme kriterlerini belirtmedikleri için eksiktirler.¹⁰⁰

Sanat Dünyası görecelilik sorunu, yalnızca bir Sanat Dünyası, Batı'nın Sanat Dünyası olsaydı ortaya çıkmazdı. Ve sanat kavramımızın sadece XVIII.yüzyıl Avrupası'nda ortaya çıktığı savunulmuştur. Bu görüşe göre, sanat, XVIII.yüzyıldan önce veya Batı dışında bulunmaz. Ancak, XVIII.yüzyılda ilk kez ortaya çıkan sanat anlayışı- yani, sanatın estetik özellikleri için, bu özelliklerin safça algılanabilir ve zevk sahibi olan kişi tarafından, eserin üretimi hakkında, arka planda kabul edilen uygulamalar ve ait olduğu sanat tarihine dair bilgisi olsun veya olmasın, yalnızca düşünölmek üzere olduğu- XX.yüzyılın ikinci yarısında yetersiz olarak eleştirilmiştir. Ve diğer zamanların ve kültürlerin müzik, taklit, hikâye anlatma, resim, dans gibi özellikleri olduğu inkâr edilemez. Sanata uygun bir şekilde geniş bir bakış açısıyla baktığımızda, Batı'nın "yüksek" sanat kavramının, türler içinde sadece bir tür olduğunu görebiliriz. Diğer türler dini, dekoratif, halk, ev, popüler ve kitle sanatını içerebilir.¹⁰¹

2.1.2.5. Hibrit Tanımlar

Daha önce işlevselcilik ve prosedürelcilik yaklaşımlarının birbirini dışlamak zorunda olmadığını belirtilmişti. Ayrıca, her iki yaklaşım da tarih içinde geriye dönük bir bakış açısı ile birleştirilebilir. Örneğin, sanatın işlevsel olduğu ve sanatın işlevinin zamanla değiştiğı, geçmişte nasıl gerçekleştirildiğine bağılı olarak, savunulabilir. Veya sanat eserlerinin duruşlarını kazanma prosedürlerinin kendilerinin Sanat Dünyası'ndaki tarihi güçlere tabi olduğu iddia edilebilir. Bu çeşitli yaklaşımlar birleştirildiğinde, ortaya çıkan tanımlara 'hibrit' adı verilebilir. Fikir, hibrit tanımların, birkaç teorik perspektifin avantajlarını birleştirirken, her birinin yalıtılmış olarak alındığında karşılaştığı zayıflıklardan kaçınabileceğidir.

Arthur Danto, bir sanat eserinin (i) bir şey hakkında olması gerektiğini ve (ii) anlamını somutlaştırması gerektiğini öne sürmüştür. Bu gerekli koşulların birlikte yeterli olup olmadığı konusunda şüpheleri vardır. Danto'nun diğer yazılarında ek koşullar ima edilmiştir.¹⁰² Bir şey, bir konu hakkında bir tutum veya bakış açısı

¹⁰⁰ Dutton, a.g.m., s.227.

¹⁰¹ Davies, a.g.m., s.228.

¹⁰² Arthur C. Danto, *Sanat Nedir?*, 1. bsk (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2014), 11.

sergileyen (bir tarza sahip olan), retorik bir elips (genellikle metaforik) aracılığıyla, bu elipsin sırayla izleyicinin katılımını eksik olanı doldurmak üzere (yorumlama) harekete geçirdiği bir sanat eseridir. İlk koşul eserin bir şey hakkında olma gerekliliğine karşılık yapar ve diğerleri, eserin ne hakkında olduğunun anlamını somutlaştırma fikrinin ne anlama geldiğini açıklar. Danto'nun 1964'ten itibaren yazılarında mevcut olan bir başka kısıtlama, söz konusu eserin ve bunun yorumlarının bir sanat tarihçesi bağlamı gerektirmesidir.¹⁰³

Bu yorum, işlevselcilik, prosedürelcilik ve tarih içinde geriye dönük düşünme unsurlarını sergiler. Sanat eserinin, eserin konusu hakkında bir yorumda bulunma amacı taşıdığını önerir. Ayrıca, eserin kimliğinin belirlenmesinde sanat tarihçesi ayarına da başvurarak, Danto, Sanat Dünyası'nın yapı ve rollerine ve sanatın tarihsel evrimine işaret eder.¹⁰⁴

Danto'nun teorisinin ana eleştirileri, sanat eserlerinin mutlaka bir şey hakkında olması gerektiğini iddia etmesi ve yöntemsel varsayımlarıdır. İlki, her sanat eserinin "yalnızca gerçek bir şey"den algısal olarak ayırt edilemez olabileceği, bunu geleneksel görüşü reddetmek için kullanır, bu görüşe göre sanat, belirgin estetik türden algılanabilir özellikler tarafından belirlenir. İkincisi, her sanat eserinin farklı bir sanat eserinden algısal olarak ayırt edilemez olabileceğidir, bunu kurumsal teoriye saldırmak için kullanır; bu teoriye göre aynı estetik içeriğe sahip, aynı sanat statüsünü kazanmış özdeş öğeler. Ayrıca, tüm sanatın yorumlama yapmayı hedefleyip hedeflemediğini ve eğer öyleyse, bu yorumların, Danto'nun iddia ettiği gibi, sanatçının niyet ettiği şey tarafından kısıtlanıp kısıtlanmayacağını sorgulayabiliriz.¹⁰⁵

Davies'e göre Robert Stecker tarafından savunulan başka bir hibrit tanım vardır. Bir öğenin bir sanat eseri olup olmadığını, yaratıldığı zaman merkezi sanat formlarından birinde olup olmadığı ve o zamanki bir sanat işlevini yerine getirme niyetinde olup olmadığına veya böyle bir işlevi yerine getirme mükemmeliyetine ulaşan bir eser olup olmadığına dayandırır. İşlevsel ağırlıklı bu tanım, bir şeyin sanatın bir işlevini yerine getirmeden sanat olabileceği iddiasına prosedürelcilerle anlaşılmaktadır; şiir, resim ve müzik gibi merkezi sanat formlarında üretilen eserler

¹⁰³ Davies, a.g.m., 228.

¹⁰⁴ Davies, a.g.m., s.239.

¹⁰⁵ Beardsley, a.g.e.,s.126.

için, yerine getirme niyeti yeterlidir.¹⁰⁶ Teorinin tarih içinde geriye dönük yönü, sanatın işlevlerinin ele alınış şeklindedir; bu işlevlerin açık uçlu bir şekilde evrimleştiği, bu nedenle bir dönemde sanatın değerli işlevleri ile başka bir dönemdeki işlevleri arasında benzerlikten ziyade kimlik olacağı söylenir. Yani, geçmişin sanatı ile bugünün sanatı, hizmet ettikleri (veya hizmet etmeyi amaçladıkları) işlevlerin tarihsel bağlantılılığı açısından ilişkilidir. Bu arada, Stecker kendi görüşünü, işlevselciliğin geleneksel versiyonlarıyla birlikte giden bazı unsurlardan ayırır. Sanatın daha önemli işlevleri deneyim yaratma olanlardır, ancak ilgili deneyimler yalnızca estetik olmayabilir, bilişsel, duygusal merkezli veya yorumlama merkezli de olabilirler. Ayrıca, estetik deneyimin yalnızca algıya dayanması ve 'ilgisiz' olması gerektiğini reddeder.¹⁰⁷ Yalnızca sanat eserlerinin duygusal özelliklerinin, estetik deneyim sağlama gücüne ilgili olacağını düşünmez ve bir ögenin pratik kullanımına olan ilginin, onun sanata ilişkin özelliklerine olan ilgiyle uyumlu olabileceğine izin verir.

Stecker'ın işlevselcilik anlayışı kaçınılmaz olarak bazı yeni soruları beraberinde getirir. Sanatın işlevinin tekil ve değişmez olmadığını kabul etmek kesinlikle bir iyileştirmedir, ancak kabul edilen işlevlerin sayısı ve ne kadar esnek oldukları arttıkça, sanatın (niyet edilen) amaçlarının ona özgü olduğuna inanmak daha zor hale gelir.¹⁰⁸

Kendi tanımını savunmanın yanı sıra, Stecker tüm makul tanımların hibrit olması gerektiğini savunmuştur. Sanatın değişmez bir işlevi veya formu olmadığından, işlevsel tanımlar sanatın tarihselliğini kabul etmelidir. Ancak, sanatın işlevine ilişkin referans, bu eserlerin sanatsal öncülleri ve kurumsal ayarları olmadığı için ilk eserlerin sanatlığı hakkındaki hesaplardan çıkarılamaz. Ve sanat dünyası kurumları ve uygulamalarının önemi, öğelerin sanat dünyası üyeleri tarafından benimsenmeleri veya kurulu sanat türleri içinde tam anlamıyla yer alarak sanat olmalarını açıklamak için kabul edilmelidir.¹⁰⁹

¹⁰⁶ Davies, a.g.m., s.248.

¹⁰⁷ Fisher, a.g.m., s.469.

¹⁰⁸ Fisher, a.g.m., s.471.

¹⁰⁹ Anderson, a.g.e., s.68.

2.1.2.6. Sanat Dünyası Göreceliği

Sanat Dünyası göreceliği sorunu, Dickie'nin kurumsal teorisi için de ortaya çıkar, ancak tanımı tarihsel olarak yansıtmaz. Teorisinin ahistorizm, sanatın tarihinin önemini kabul edip anlamasını, ancak bu tarihsel desen veya sürecin sanatın özsel doğasına katkıda bulunmadığını reddederek savunur (Dickie 1997). Onun için, belirleyici olan ilişki, aday parça ile Sanat Dünyası'nın kurumsal yapısı arasındadır, aday parça ile Sanat Dünyası'nın tarihsel gelişimi arasında değildir. Bununla birlikte, tanımı bir Sanat Dünyası'na bağlı hale getirir ve onu diğer sosyal kurumlarla Sanat Dünyalarını ayırt etme sorunuyla karşı karşıya bırakır. Tüm Sanat Dünyalarının belirli bir sosyal yapıyı sergilediğini düşünmek mantıksızdır, ancak sanatın kendisi Sanat Dünyası'na bağlıysa, Sanat Dünyaları'nın ürünlerinin sanat eserleri olduğu gerçeği dışında Sanat Dünyaları'na özgü bir şey olmalıdır.¹¹⁰

Tüm tanımlar bu itiraza tabi değildir. Sanatın doğasının bir Sanat Dünyası'na bağlantısına bağlı olmadığını belirten bir teori, saf işlevselcilik gibi, ondan kaçınabilir. İlk bakışta, bu tür görüşler çekici görünmemektedir çünkü bariz olarak yanlış olanı ima ederler: herhangi bir sanat eseri, ne zaman ve nerede yaratılırsa yaratılsın, bir sanat eseri olurdu. Ve bir şeyin sanatın işlevini veya işlevlerini yerine getirme kapasitesinin, hangi sosyal yapıya bağlı olduğuna veya geçmişte hangi parçaların sanat olarak kabul edildiğine bağlı olduğunu kabul ettiğiniz anda, sorun geri döner.¹¹¹

Sanat Dünyası göreceliği sorununun yaygınlığına dikkat çekmekle, sanatın tanımlanması çabalarının başarısız olacağını ima etmek istenmemektedir. Asıl mesele, sanatın doğasını analiz etmedeki ilerlemenin, sanatın üretildiği ve alındığı geniş sosyal ortama filozofların daha yakından dikkat etmesini ve bu tür ortamların çeşitliliğine daha duyarlı olmasını talep etmesi olasıdır. Bu ortamların birçoğu, 'yüksek' Batı sanatının Sanat Dünyası'nın kapsamının dışında kalır.¹¹²

¹¹⁰ Clive Bell, *Art*, 3. bs (London: Chatto and Windus, 1914), s.109.

¹¹¹ Ken Baynes, *Toplumda Sanat*, 4. bsk, Yapı Kredi yayınları 1659 (İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2012), 14.

¹¹² Bell, a.g.e., s.117.

2.1.2.7. Sanat mı, Sanatçı mı Yoksa Sanatlar mı?

Tüm kültürlerin müzik, dans, resim ve benzeri sanat türlerine sahip olduğunu gözlemlemek, Sanat Dünyası göreceliği probleminden kaçınacak bir tanımlama yaklaşımını önerir. Sanat formları tanımlanabilir ve sanat, bu formların içine düşen şey olabilir. Bu görüşe karşı, tüm sanat eserlerinin bir sanat formuna dahil olduğu veya herhangi bir sanat formuna dahil olan her şeyin bir sanat eseri olduğu açık değildir ve yeni sanat formlarının bu statüyü nasıl kazandığı sorunu vardır.¹¹³

2.1.3 Sanatın Tarihsel Evrimi

Sanatın tarihsel evrimi, ilkel insanların iddia edilen büyüsel uygulamalarından başlayarak, çeşitli zaman dilimleri ve topluluklar arasında farklı şekillerde üretimini içerir. Bu üretimler, yaşamın çeşitli koşullarında, farklı düşünce yapılarına ve inanç sistemlerine hizmet ederken, belirli bir dönemin egemen sanat anlayışı olarak kabul edilmiştir. Modern sonrası düşüncelere kadar sanatın yapılanması, güç dinamikleri ve ilişkileri ile biçimlenmiş, bu durum sanat tarihi ve genel tarih perspektifinden bize tek gerçeklik olarak sunulmuştur. Sistemin menfaatlerine uygun olarak üretilen sanat eserleri, sanat tarihinin üç büyük paradigmasını oluşturmuştur: taklit, ideoloji ve post-tarih dönemler. Bu üç ana kategori, sanatın klasik dönemini, modern estetik anlayışını ve felsefi bağlamını temsil etmektedir.¹¹⁴

Tarihin değişen dinamikleri ışığında, sanatın belirli zamanlarda sonlandığına dair argümanlar olmuştur. Ancak, sanatın varoluşu, farklı yapılanma biçimleriyle sürekli olarak sürdürülmüştür. Farklı sanat teorilerinin çeşitli sanat tanımları, bazı örnekleri kapsarken, diğerlerini dışarıda bırakmıştır. Sanat tarihinde, birçok sanatçı, düşünürlerin ütopyalarında dahi kendilerine yer bulamamıştır.¹¹⁵

Platon'un nimesis kuramı, tarihsel bağlamda bakıldığında, ilk felsefi sanat kuramı olması nedeniyle önemli bir konuma sahiptir. Platon, sanat üzerine olan düşüncelerini nimesis kuramı temelinde şekillendirerek, Yunan, Roma, Hristiyan

¹¹³ Davies, a.g.e., s.221.

¹¹⁴ Haydar Taşçılar, "Sanat Tarihinde Paradigmatik Kırılmalar Ve Resim Sanatına Yansımaları" (Sanatta Yeterlik, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2015), s.32.

¹¹⁵ Davies, a.g.e., s.214.

Orta çağ, İslam, Rönesans, Aydınlanma ve hatta Marksist estetiğe kadar evrilen birçok döneme etkide bulunmuş bir düşünürdür. Platon'un ontoloji ve epistemoloji sınırları içinde geliştirdiği sanat kuramı, onun idealar dünyasına duyduğu arzu ile şekillenmiş ve iyi, güzel ve doğru olanı arzulaması bu kuramın temelini oluşturmuştur.

Platon'un sanat teorisinde, sanatın metafizikle bağı kurulurken, sanatın taklitçi özelliklerine de özel bir ilgi gösterilmektedir. Platon'un perspektifine göre, taklit sadece görünüşleri olduğu gibi kabul eder ve onları sorgulamaz. Kötülüğün taklidi, ruhun en derin kısmını dışa vurur ve tatmin eder. Platon, sanatın dışa vurduğu ve tatmin ettiği bu duygusal tepkilerin bastırılması ve azaltılması gerektiğini öne sürmektedir. Bu tür bir sanat tanımı, sanatçının da ahlaki bir temel üzerinde tanımlanmasını beraberinde getirir. Bu sebeple, Platon'un "Devlet" adlı eserinde ideal devletinde sanatçılara yer vermemiştir.

Platon'a göre sanatçının tanımı, bireylerin dinlere saygı göstermesini, iyilik karşısında hayranlık duymasını ve kötülükten uzak durmasını teşvik etmeye dayanır. Müzik ve tiyatro, taşkın ve kontrolsüz duygulara değil, Stoacıların savunduğu sükunete özendirici olmalıdır.

Platon, bu nitelikleri sanata atfederken, sanatın eğitici yönünü vurgular. Ancak, neyin iyi ya da kötü olduğuna kim karar verecek? Bu soruyu yanıtlayacak olan kişiyi kim belirleyecek? Estetiğin ahlakçılıkla tanımlanmaya çalışıldığı, ancak neyin estetik olduğuna karar vermenin çok sayıda çelişkiyi beraberinde getirdiği bir ortamda, durum daha karmaşık hale gelir. Platon, estetik olanın tanımlanmasının yanı sıra sanat tüketiminin sonuçlarıyla da ilgilenmiş ve bunları estetiğin önüne geçmiştir.¹¹⁶

Platon tarafından kabul edilmeyen sanatın bir başka özelliği de zevktir. Platon'a göre zevk, yapısı gereği sınırsız ve belirsizdir. Bu özellik, yaratıcının tasarladığı ilişkilerin, insanların bu ilişkilere zevk yoluyla yaklaşması sonucu

¹¹⁶ Taşçılar, "Sanat Tarihinde Paradigmatik Kırılmalar Ve Resim Sanatına Yansımaları", s.35.

bozulmasına yol açacaktır.¹¹⁷ Zevk ilkesi, Tolstoy'un da önemli bir unsur olarak üzerinde durduğu bir konudur.¹¹⁸

Tolstoy'a göre sanat, insanlar arasında bir duygu iletimi şeklinde tezahür eden bir iletişim biçimidir. Ancak insanlık genel olarak sanatı elde edilen zevkle tanımlar. Tolstoy, Platon'un izinden giderek sanatı ahlaki değerler üzerinden değerlendirir. Değer yargılarının, yani neyin iyi veya kötü olduğunun kararını veren unsurun dini bilinç olduğu vurgulanmaktadır. "Her toplumda, neyin iyi veya kötü olduğuna dair tüm toplum üyelerinin paylaştığı bir dini bilinç mevcuttur ve sanatın ilettiği duyguların değerini belirleyen de bu dini bilinçtir."¹¹⁹

Tolstoy, sanatın dini bilinç tarafından belirlenmesi gerektiğini savunurken, geçmiş hakkında dikkat çekici çıkarımlar yapmıştır. Batı'nın Orta Çağ sonrası dinsel inançlara olan bakışının zayıflamasının sonucunda, insanların hayatın anlamını zevk alma sürecinde aramaya başladığını belirtmiştir. Ve bugün Rönesans olarak bildiğimiz, bilim ve sanatta yeniden doğuş döneminin, her türlü dini inancın reddedilmesine ve bunların yerine zevk ilkesinin yerleştirilmesine yol açtığını öne sürmüştür. Zevki, yani güzelliği iyilik ölçütü olarak kabul eden Avrupa, antik Yunan'ın sanat anlayışına geri dönmüştür ve bu anlayışa uygun olarak, dönemin, yani Rönesans'ın sanat teorisini geliştirmişlerdir. İdeal güzelliğin ifadesini insan vücudunun mükemmel bir biçimde temsil edilmesinde bulmuştur.¹²⁰

2.2. İMGE

2.2.1 Sanat ve Bilgi

Sanatçının spesifik objelere, yani anlık ve hemen hemen mevcut gerçekliğe odaklandığı ve bu gerçekliği yansıtmaya çalıştığı argümanı, sıklıkla karşılaştığımız bir ifadedir. Sanatçının, bu mevcut durumları gözlemlemeye eğilimli olduğunu ve daha önce göz ardı edilmiş olanı fark ettiğini görürüz.

Sanatçının bu özgün gözlemini nasıl gerçekleştirdiği, ve dış gerçeklik olarak tanımladığımız dünya ve evreni nasıl temsil edebildiği, etkileyici bir konudur.

¹¹⁷ Taşçılar, a.g.t., s.39.

¹¹⁸ Lev Nikolayeviç Tolstoy, Sanat Nedir, 1. bs (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2007), 51.

¹¹⁹ Tolstoy, a.g.e.,56-57.

¹²⁰ Taşçılar, a.g.t., s.39.

Platon, idealizmin öğretilerini açıklamak ve sanatçının ve sanatın konumunu tanımlamak için ressam ve marangoz arasındaki karşılaştırmayı kullanmıştır. Platon'a göre, sedir yapımında yetenekli bir marangoz, ideal dünyada mevcut olan bir sedir ideali gerçekleştirir. Ancak bir ressam, sadece belirli bir sedirin görüntüsünü çizer, başka bir deyişle, onu taklit eder. Bu durumda, sanatçı, idealden giderek uzaklaşan bir karakter olmuştur.

Bu noktada, gerçekliğin, derece derece azalan bir süreç izlediği görülüyor. Öncelikle, sedir ideali bulunmaktadır. (Platon bunun ilahi bir yaratıcı tarafından oluşturulduğunu belirtir.) İkinci olarak, bu ideali taklit eden marangozun ürettiği sedir gelir. Üçüncü olarak, ressamın çizdiği sedir, yani kopyanın kopyası, karşımıza çıkar.

Bu sebeplerle, Platon'a göre, sanatçı ve sanat, kopyanın kopyasını sunarak, gerçekliğe dair hiçbir bilgi sağlamazlar. Sanatçı, gerçeklikten uzaklaşan bir figürdür.

Ancak, acaba sanatçı gerçekten gerçeklikten uzaklaşan bir birey midir? Platon'un belirttiği şekilde, sanatçı kavramların yeniden üretimini yapıyorsa, yeni bir bilgi sunmasa dahi, mevcut bilgileri tekrar eder. (Elbette, bizler dış dünyada bir gerçekliğin mevcut olduğunu kabul ediyoruz.) Gerçekten de, sanatçı, genel ve soyut objelerin, yani kavramların tekrarını mı sunmaktadır? Bu konuda Gombrich şöyle der: “Eğer bir marangoza bir sedir yapmasını talep ettiysem, bu kelimenin anlamını, veya daha kesin bir ifadeyle hangi nesnelerin bu kategoride yer aldığını anlamam gerekmektedir. Ancak, bir iç mekânı çizen bir ressamın, mobilya endüstrisinde hangi özel objelerin ne olduğunu düşünmesi gerekmez. Çünkü ressam, objelerin genel kavramlarıyla veya sınıflandırmalarıyla değil, tekil objelerle ilgilenir.”¹²¹

Gombrich, bu dünyanın ne zaman illüzyon ya da görüntü ve ne zaman gerçeklik olduğunu kesinlikle belirlememizin mümkün olmayacağını dile getirir. Bir heykeltraşın oluşturduğu bir sedir, her zaman bir sedirin 'tasviri' olarak mı kabul edilir? Eğer bir betimlemenin her zaman başka bir sedire, yani "gerçek" olarak kabul edilen sedire atıfta bulunması gerektiğini iddia ediyorsak, bu durumun belirli koşullara bağlı olduğunu kabul etmeliyiz. Bir heykeltraşın ahşap veya taştan yonttuğu bir sedirin 'gerçek' bir yatağa dönüştüğü durumları hayal etmek zor değildir.

¹²¹ Ernst Hans Gombrich, “Pygmalion’un Sihirli Güc”, Argos, sy 15 (Kasım 1989): 129.

Öte yandan, bir vitrine yerleştirilmiş gerçek bir sedir, bu durumda bir gösterge haline gelir ve bir resimden ayırt edilemez hale gelir. Eğer vitrindeki sedirin tek işlevi bu ise, o zaman elbette işlevsiz birini seçebiliriz veya vitrine tamamen sahte bir sedir koyabiliriz. Başka bir deyişle, Platon'un gerçeklik ve görüntü olarak tanımladığı kavramların sınırları sürekli olarak birbirine karışır ve bu, belirli bir anın işlev türünden kaynaklanır.¹²²

Gombrich, Platon'a göre kesinlikle belirli sınırları ve kapsamları olan kavramların aslında o kadar belirli ve kesin olmadığını ifade eder. Neyin görünüş ve neyin gerçek olduğu, o anda, belirli bir sembolü veya nesneyi kullanma şeklimize bağlıdır. Ve sanatçı, sınıflandırılmış yani kavramlaştırılmış objeleri yansıtmaz.

"Örneğin, bir dağın resmini çizen bir ressamın aslında ne yaptığını sorgulamak kaçınılmazdır. Bu ressamın görevi, bir kartpostal tasarlarmış gibi, belirli bir dağın 'dağ' kategorisine giren görüntüsünü mü yansıtmaktır? Yoksa, daha 'yüksek bir düzey' olan gerçekliğe ulaşma çabasıyla, dağın ideali, özü, 'kendi başına bir dağ'ı mı taklit etmektedir?" Gombrich'un bu soruları, sanatın doğasını ve onun gerçeklikle olan ilişkisini sorgular.¹²³

Sanatçı, Platon'un belirttiği şekliyle, bir kavramı eksiksiz olarak mı yansıtmaktadır, yoksa gerçeğin peşinden mi gitmektedir? Eğer gerçeği arıyorsa, bunu nasıl başarmaktadır? Balcı'nın aktardığına göre İsmail Tunalı, sanatsal yaklaşımın diğer yaklaşımlardan ayrılan bir duruş olduğunu belirtir ve şu yorumu ekler: "Bu bağlamda süje, estetik bir nesneyi algılayan, kavrayan ve estetik anlamda ondan hoşlanan, ondan estetik zevk alan bilinçli bir varlık, 'ben' anlamını taşır. Bu tür bir estetik süje, bir estetik objeyi kavradığında, ondan zevk aldığı anda, bu estetik obje karşısında bir duruş sergiler. Çünkü bir objeyi algılamak, onu kavramak, ondan zevk almak, onun karşısında bir duruş sergilemek anlamına gelir."¹²⁴

Hegel, sanatın çok sayıda işlevi olduğunu ancak temelde tek bir işlevinin bulunduğunu belirtmiştir. Sanat, Hegel'e göre, gerçekliği aramanın duyuşal boyutudur. Sanatın temel belirleyicisi de budur. Yani sanat, mantıksal düşünme ve gerçekliği anlamaya ek olarak, duyuşal, yani sezgisel bir anlayış biçimidir. Tüm bilgi

¹²² Gombrich, a.g.m.,s.131.

¹²³ Gombrich, a.g.m.,s.132.

¹²⁴ Fatih Balcı, "Bilgi Ve Sanat İlişkisi (Resim Sanatı Açısından)" (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, T.C. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1993), 33.

süreçlerinin analizinde, bu iki unsurla karşılaştığımızı görüyoruz. Ancak, bu iki unsur ne kadar birbirinden ayırsak da, aslında birbirleriyle sıkı bir bağ içerisinde olduklarını da biliyoruz. "Kompleks bilgi sürecinde iki unsur, mantıksal ve sezgisel olarak ayırırsak, belirleyici olsa da, durumu aşırı derecede basitleştirme riskiyle karşı karşıya kalabiliriz. Örneğin, sentetik, sezgisel bir yargının aslında mantıksal bir yönü dikkate alması ve dikkate alması gerektiği açıktır. 'Geriye dönüşler', bilgi sürecinde genellikle, özellikle de sonuç çıkarımlarında büyük önem taşır ve tüm düşünce dizileri tek bir çizgide geliştirilemez. Ancak, bilgi sürecinin bu iki temel unsurunu net bir şekilde birbirinden ayırmak hedefe uygun olacaktır."¹²⁵

Bilgi edinme süreci, algılama ile başlar.¹²⁶ Gözlem, deneysel bilimin temel taşıdır, çünkü bilginiz bu gözlemlenen nesnelerden elde edilir. Gözlemlerde ise iki farklı yaklaşım mevcuttur. İlk yaklaşıma göre, gözlemler bireysel nesneler üzerine yoğunlaşırken, ikinci yaklaşım, bireysel nesnelerin gözlemlerinden, nesne gruplarına doğru ilerler. Neopozitivistler, sadece tek bir nesne durumunun mümkün olduğunu ifade etmişlerdir. Hangi durumun geçerli olduğu ne olursa olsun, her ikisi de gözleme, yani algılama sürecine dayanır. Bu noktada, bir başka sorun daha belirir. Acaba bu algılama, mevcut ve anlık (nesnel) bir şekilde mi gerçekleşir, yoksa bize özgü, yani öznel bir algı mıdır? İncelemeye tabi tutulduğunda, bu ikisinin bir kombinasyonu olacağı açıkça görülecektir. Ancak, sürecin sonunda öznellik karışır ve durumu daha karmaşık bir hale getirir. Bu durumda, algıların denetlenebilirliği ortadan kalkar. Çünkü hiçbir özne kendi dışına çıkamaz. "Güzel sanatlar alanında çalışan bir sanatçının bakışı, diğer insanların bakışlarından daha masum değil, ancak daha bilinçli ve eleştireldir; bu sanatçı, algılamalarını, imgelerin kendisine sağladığı çok çeşitli yorumlar aracılığıyla düşünce evreninde deneyimleyerek ve test ederek öğrenmiştir."¹²⁷

2.2.2. Sanat ve İmge

Sanatın insan varlığı ile birlikte ortaya çıktığı bilinir. Bu sanatsal oluşumların, yaratıcı süreçleri harekete geçirip onlara yeni bir bakış açısı sunarak, kendilerine özgü bir sanat eseri niteliği kazandığı gözlemlenmiştir. Sanatçının toplum

¹²⁵ Balcı, a.g.t., s.34.

¹²⁶ John Berger, ed., *Görme Biçimleri*, 21. bs (İstanbul: Metis Yayınları, 2014), 10.

¹²⁷ Balcı, a.g.t., s.33.

içerisindeki yerinin ve önemliğinin en belirgin belirleyicilerinden biri, sanatçıya özgü yaratıcılık süreçlerinin birçok alanda belirginleşmesidir.¹²⁸

Sanat eserinin oluşumunda toplumsal yapı ve çeşitliliklerin getirdiği değişkenler, medeniyetlerin sosyokültürel özelliklerini yansıtırken, aynı zamanda onlara özgü yaşam ritüellerinin izlerini de yansıttığı bir çerçeve oluşturmuştur. Geçmiş uygarlıkların özelliklerini günümüze taşıyan ve yansıtan imge ve imgeye bağlı kavramlar; gösterge, sembol, tema ve konu gibi unsurlarla bütünlük sağlayarak, onlara ait çeşitliliklerin yansıtılmasında önemli bir rol oynamıştır. Bu bağlamda, imge, imgelem ve imgeleme kavramlarının sanat eserindeki yerleri incelenmelidir.

Sanat, insanın doğaya karşı varlığının kalıcı izlerini somutlaştıran ve somutlaştırılan olguların toplamı olarak tanımlanabilir. İnsanla birlikte var olan sanatın, insan hafızası aracılığıyla tarihsel süreçlerden bugüne iz bıraktığı görülür. Bu izler, zamanla çeşitli şekiller, semboller, simgeler ve imgelere dönüşmüştür. Bu kavramlar, süreç içerisinde tek boyutlu kavramlardan iki boyutlu ve üç boyutlu kavramlara evrilmeyi mümkün kılmıştır.¹²⁹

İnsanlığa ait göstergelerin (işaret, sembol, dizin vb.) temelini oluşturan imge kavramının etkisi, plastik sanatların gelişiminde önemli bir başlatıcı rol üstlenmiştir. Farklı toplumların kültürel yaklaşımlarını, düşüncelerini ve inançlarını yansıtmaya ve somutlaştırma yeteneği, insanlık adına belirli bir kolaylık sunan bir çaba olarak kabul edilebilir. Bu çerçevede, imgelerin sunduğu anlam, toplumların olayları ve fenomenleri bağlamında sanat eserlerine yansıyan yönlerinin sanatçı ile bütünleşmesini sağlamıştır.

İmge aracılığıyla edinilen yaratımlar, sanatçıya ait duyguların estetik değer kazanmasını sağlayarak, sanatın anlamının toplumlar arasında geniş bir çerçevede yayılmasını etkilemiştir. Bir nesnenin sanatçı tarafından yeniden yorumlanması ve yeni nitelikler kazandırılması bağlamında imgelerden bahsetmek mümkündür. İmge, duyu organları aracılığıyla algılanabilen biçimlerde nesneyi somutlaştırmayı hedeflerken, aynı zamanda bir varlığın zihinsel kopyası olarak da tanımlanabilir. İmgelem, insanın yeteneği ile imgeler arasındaki ilişkileri birleştirme, bunları

¹²⁸ Richard Leppert, *Sanatta Anlamın Görüntüsü*, 2. bsm, Ayrıntı 359 (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2009), 18.

¹²⁹ Berger, a.g.e. 11.

birleştirme ve yeni oluşumlar yaratma modelini ortaya koyan bir kavramdır. İmgeleme ise, "zihinde bir fikir ya da resim yaratma yeteneği" olarak ifade edilir.¹³⁰

Bir sanat eserinin oluşum sürecinde onu etkileyen faktörler, yaşanan çağ, coğrafya, inanç, kültür, ekonomik durum ve sanatçının psikolojik yapısı gibi etkenler dikkate alınarak değerlendirilmeli ve sanat eserinin ortaya çıktığı süreçler incelenmelidir. Bir sanat eserinin oluşum süreçlerinin doğru değerlendirilmesi, sanat eserinin kendi özgün anlamını bulmasını mümkün kılacaktır. Rideal, sanat ve imge kavramları hakkında şunları belirtmiştir: "Sanat, sözcüklerin olmadığı görsel bir dildir, dolayısıyla sanat eserleri üzerine sözlü veya yazılı iletişime dayalı çıkarımlar, her ne kadar paralel de olsalar, ger çek bir eşdeğer olamazlar. Ancak, resimler üzerine tartışmak, imgeyi anlamamıza, ondan keyif almamıza ve yaratıcı süreç hakkında daha çok bilgi edinmemize yardımcı olabilir." ¹³¹.

Bu bağlamda, imge, imgelem ve imgeleme kavramları, bir sanat eserinin oluşumunda yaratıcı süreçlerin merkezini oluşturur. Bu kavramların nasıl bir gelişim gösterdiği ve sanat eserinin oluşumunda hangi dönemsel temaları izlediği, bu çalışmanın ana hedefidir. İmge, imgelem ve imgeleme kavramlarının, geçmiş uygarlıkların özelliklerini günümüze taşıyan ve bu özellikleri yansıtan göstergeler, semboller, temalar ve konular ile bütünlük sağlayarak, bu uygarlıkların farklılıklarının yansıtılmasında önemli bir rol oynadığı belirtilmiştir. Bu hususlar incelendiğinde, sanat eserindeki imge, imgelem ve imgeleme kavramlarının yerinin ve öneminin anlaşılması sağlanmıştır.¹³²

Sonuç olarak, sanat, insanlığın doğa karşısındaki varoluşunun kalıcı izlerini nesneleştiren ve nesnelleştiren bir olgu bütünüdür. İnsanla birlikte var olan sanat, insanın hafızası aracılığıyla tarihsel süreçlerden günümüze izler bırakmaktadır. Bu izler, zamanla çeşitli şekiller, semboller, simgeler ve imgelere dönüşerek, insanlığın kendisini ve çevresini anlama ve ifade etme çabalarının bir ürünü olmuştur. Bu süreç içinde, imge, imgelem ve imgeleme kavramları, sanatın anlamını, etkisini ve değerini belirleme ve genişletme yeteneğine sahip olmuşlardır. Bu durum, onların sanatsal

¹³⁰ Shakti Gawain, *Yaratıcı İmgeleme, Yaşamınızı Yeniden Yaratacak Güç*, 1. bs (İstanbul: Akaşa Yayınları, 1999), s.5.

¹³¹ Liz Rideal, *Resimler Nasıl okunur*, 3. bs (İstanbul: Yem Yayınları, 2018), s.7.

¹³² Larry Shiner, *Sanatın İcadı*, 1. bs, Ayrıntı 408 (İstanbul: Ayrıntı, 2004), 37.

oluşumların ve sanat eserlerinin oluşturulmasında önemli bir rol oynadığını göstermektedir.

2.2.3. Sanat Eseri

2.2.3.1. Sanat Eserinin Ortaya Çıkışı

Sanatın ilk manifestasyonları, insanın var oluşuyla eş zamanlı bir biçimde ortaya çıkmıştır. İnsanın doğası, düşünme, algılama ve anlamlandırma faaliyetlerini içerir; bu, zihinsel süreçlerin başlatılmasına ve yorumlamaların yapılmasına yol açar. Primitif sanat formlarının gelişiminde, mağara duvarlarına ve kayalara kazınan semboller, insanın görsel algılarının ilk örnekleri olarak görünmektedir. Mağara duvarlarına kazınan sembollerin ilk yansımaları, insan belleğinin imgeler oluşturmasıyla başladı ve zaman içerisinde farklı yüzeylere kazınarak günümüze kadar geldi. Bu noktada, insan, doğada mevcut olanları zihninde işler ve kurgular, bu süreçte onlara yeni bir boyut kazandırarak imgeler oluşturur.¹³³

Sanatsal yapının insanlıkla birlikte evrildiği akademik konsensüs olarak kabul edilir. Bu evrimsel süreçler, insanların yaratıcılığını harekete geçirerek ve yeni perspektifler sunarak, kendi başlarına bir sanat eseri oluşturma yeteneği geliştirdikleri özelliğiyle dikkat çeker. Sanatçının toplumda aldığı pozisyon ve etkisi, ona bağlı olarak gelişen yaratıcı fenomenlerin çok çeşitli alanlara yayılmasıyla öne çıkmaktadır.

Sanat eserinin oluşumu, toplumsal yapı ve çeşitliliklerin içerdiği değişkenliklerle birlikte, uygarlıkların sosyo-kültürel özelliklerini yansıtmaya ve bunlara özgü yaşam ritüellerini sergileme yeteneğiyle birlikte şekillenir. Geçmiş uygarlıkların karakteristik özelliklerini günümüze taşıyan ve bunları yansıtan imge ve imgeye bağlı kavramlar, göstergeler, semboller, temalar ve konularla bir bütünlük oluşturarak, bu uygarlıkların farklılıklarının yansıtılmasında önemli bir rol oynamışlardır. Bu bağlamda, imge, imgelem ve imgeleme kavramları incelenmiş ve sanat eserindeki rolleri üzerinde durulmuştur.

Sanat, insanın doğal çevresine karşı olan varlığının daimi belirtilerini nesneleştirir ve bu nesneleşmiş fenomenlerin toplamı olarak anlam kazanmaktadır.

¹³³ Gregory Curtis, *Mağara Ressamları : Dünyanın İlk Sanatçılarının Gizemleri Üzerine Bir İnceleme*, 1. bsk (İstanbul: Redingot Kitap, 2017), 7.

İnsan varoluşu ile birlikte sürekliliğini sürdüren sanatın, insan zihniyeti sayesinde tarihi süreçler boyunca kalıcı izler oluşturduğu gözlemlenmiştir. Bu izler, zaman içinde çeşitli şekillere, sembollere, simgelere ve imgelere dönüştürülmüş, farklı yüzeylere ve maddelere işlenmiştir. Bu kavramlar, süreç içinde tek boyutlu algıdan iki ve üç boyutlu algılara geçiş sağlamada kritik bir ilkeyi temsil etmiştir.¹³⁴

İnsanlığın sembolik göstergeleri (işaretler, semboller, dizinler vb.) üzerinde belirgin bir etkiye sahip olan imge kavramı, plastik sanatlar alanında oldukça etkin bir sürecin öncüsü olmuştur. Farklı toplumların kültürel perspektiflerini, düşünce tarzlarını ve inançlarını yansıtmaya yardımcı olacak ve bunları somutlaştıracak şekilde tasarlanmış bir girişimin sonucu olarak görülmektedir. Bu bağlamda, imgelerin sunmuş olduğu anlam, toplumların olaylar ve fenomenler bağlamında sanat eserlerine yansıyan yönlerini ve sanatçıyla olan entegrasyonunu sağlamıştır.

İmgelerden elde edilen yaratıcı ürünler, sanatçının duygusal deneyimlerine estetik bir değer kazandırarak, sanatın anlamının toplumlar arasında geniş bir çerçevede yayılmasını sağlamıştır.

Bir nesnenin doğadaki mevcudiyetinin sanatçının özgül perspektifiyle yeniden yorumlanması ve yeni nitelikler eklenmesi bağlamında, imgeden bahsetmek uygundur. İmge, nesnenin duyu organları aracılığıyla algılanabilir formlarını somutlaştırmayı hedeflerken, aynı zamanda bir varlığın düşsel kopyası olarak da tanımlanır. Bu, gerçek bir nesnenin zihinsel süreçlerle yeniden oluşturulmasına yönelik bir tasarımdır. İmgelem, insan yeteneğine bağlı olarak imgeler arasındaki ilişkileri birleştiren, onları bütünleştiren ve yeni oluşumlar yaratma modelini ortaya koyan bir kavramdır. İmgeleme, kısaca, "bir fikir veya resmi zihinde yaratma yeteneği" olarak tarif edilir.¹³⁵

Bir sanat eserinin oluşum sürecini etkileyen faktörler arasında yaşanan dönem, coğrafi konum, inanç, kültür, ekonomik durum ve sanatçının psikolojik yapısı gibi unsurların da rol oynadığı düşünülmelidir. Bir sanat eserinin ortaya çıktığı süreçler dikkate alındığında, sanat eserinin kendi özgün anlamını bulması olasıdır. Rideal, sanat ve imge kavramlarına şu şekilde değinmiştir: "Sanat, sözcüklerin bulunmadığı görsel bir dil olduğu için, sanat eserleri üzerine sözlü veya yazılı

¹³⁴ Leppert, a.g.e., 94.

¹³⁵ Gawain, a.g.e.,s.5.

iletişime dayalı yorumlar, ne kadar paralel olurlarsa olsunlar, tam bir denklik sağlayamazlar. Bununla birlikte, resimler hakkında tartışmak, imgeyi anlamamıza, ondan zevk almamıza ve yaratıcı süreç hakkında daha fazla bilgi edinmemize yardımcı olur".¹³⁶

Bu bağlamdan hareketle, imge, imgelem ve imgeleme kavramları, bir sanat eserinin oluşumunda yaratıcı süreçlerin temel odak noktalarıdır. İmge, imgelem ve imgeleme bağlamında oluşturulan sanat eserinin farklı dönemsel temalarının hangi yolu izlediği sonucuna ulaşılması hedeflenmiştir.

2.2.4. İmge

İmge, insan doğasının özgün bir ürünü olarak kabul edilen ve bir nesnenin veya bir varlığın algısal ya da zihinsel olarak yeniden tanımlanmasını gerektiren bir kavramdır. İmge, "hayal", "düş", "izlenim" ve "görüntü" gibi semantik eşanlamlılarında kullanıldığı görülmektedir.¹³⁷ Bu bağlamda, imge, zihinsel olarak canlandırılan içsel gerçekliğin dışavurumu olarak kabul edilebilir. Bu kavram, tarihsel olarak birçok felsefeci tarafından farklı yorumlamalarla ele alınmıştır. Örneğin, Platon imgeyi gerçekliğin yansıması olarak, Epiküros ve Demokritos onu maddi bir biçimde, Descartes ise beyindeki zihinsel izler olarak tanımlamıştır.

Modern zamanlarda, "Zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi arzulanan, duyu organlarının dışsal bir nesnenin yansımasını algılama, hayal, imaj olarak adlandırılan imge" olarak tanımlanmıştır. Başka bir tanımlamaya göre, "İmge, zihinde oluşan izlenimleri ve gerçeklik hakkındaki bilgileri yeniden üretir ve belirli bir bilince ilişkin görsel yansımalar sunar. İmgenin sanatsal temsili, gerçeklikle olan ilişkisine bağlıdır.¹³⁸ Keser ise imgeyi, "Gerçeklik algısının zihinsel yansıması" olarak tanımlar.¹³⁹

2.2.4.1. İmge Kavramının Tarihsel Süreçleri

Tarihi süreçler incelendiğinde, imgenin en eski örneklerini mağara duvarlarına ve kayalara kazınmış hayvan betimlemeleri oluşturur. Bu betimlemelerin,

¹³⁶ Rideal, a.g.e.,s.7.

¹³⁷ Necmettin Karabulut ve Fatih Daşdemir, "İmge, İmgelem ve İmgeleme Kavramları Bağlamında Sanat Eserinin Oluşumu", Ekev Akademi Dergisi, sy 82 (Bahar 2020): 235.

¹³⁸ Karabulut ve Daşdemir, a.g.m., s.235.

¹³⁹ Nimet Keser, Sanat Sözlüğü, 2. bs (Ankara: Ütopya Yayınevi, 2009), s.168.

ilkel sanatta hem zorunlu bir gerekçeyle hem de büyüsel inançların etkisiyle varlık gösterdiği gözlemlenir. İlkel insanın yaptığı resimlerde, imgelerin ve gerçekliğin belirsiz bir şekilde ifade edildiği görülür. Mezopotamya, Mısır ve Antik Yunan'ın arkaik dönem sanatları incelendiğinde, betimlenen hayvan imgelerinin daha da formalize edildiği ve son derece gerçekçi prensiplere dayandırıldığı belirlenir. Bu durum Gombrich'in belirttiği üzere, "Yeryüzünde sadece iki defa, Eski Yunan'da ve Rönesans Avrupası'nda, sanatçılar birkaç nesil boyunca imgelerini sistematik olarak görünür dünyaya adım adım yakınlaştırma ve göz yanıltıcı benzerliklere ulaşma çabası içinde olmuşlardır."¹⁴⁰ bu durum, imgenin gerçeğe benzetilme çabasının bir kanıtı olarak kabul edilebilir.

Sümerlerin görsel dilinde, imgeler piktogram ve ideogram olmak üzere iki şekilde nitelendirilmiştir. Benzerliklerine dayanarak modellendiği ve temsil etme amacı güden ikonlara piktogram adını vermişler, öte yandan kendi yarattıkları soyut imgeleri ise ideogram olarak adlandırmışlardır. Mısır sanatında, dini ve kültürel inanışların belirgin bir etkisi altında kalan sanatçılar, kendi imgelerini sıkı bir disiplin ve karakteristik bir yaklaşımla ortaya koymuşlardır. Bu sanatsal yorumlarda, imgenin bir yaşam kaynağı olarak, ruhun canlanmasında önemli bir etkiye sahip olduğuna inanılmıştır.

Yunan sanatında, imgelerin gerçeğe hizmet etme amacıyla tasarlandığı ve bunun, izleyiciler üzerinde belirgin bir etki yaratma amacı taşıdığı gözlemlenmiştir. Bizans sanatında ise, imgenin bireylerin yerini aldığı ve onları temsil ettiği bir unsur olarak önemli bir rol üstlendiği görülür.¹⁴¹ Bu perspektiften, Bizans sanatında İkonoklazma dönemi olarak adlandırılan süreçte (726-842), tasvirin yasaklanması ve bu yasağın neden olduğu sorunlar, İsa'nın imgelerinin taklit edilerek onların manevi değerlerini azaltabileceği endişesiyle, birçok sanat eserinin zarar görmesine neden olmuştur.

"...Bugün, sonsuz bir döngü içerisinde olan imgenin, artık tasvir ettiği kaynağın doğruluğuna ve saklı gerçekliğine olan inancın yitirildiği, bir zamanlar aynı

¹⁴⁰ Ernst Hans Gombrich, *İmge ve Göz*, 1. bs (İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2015), s.11.

¹⁴¹ Deniz Bayav, "Resim Sanatında ve Sanat Eğitiminde İmge", *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, sy 11(2) (t.y.): 109.

ikona karşı duyulan kuşkularla birlikte, onun taklit yoluyla modelin formunu gösterme umudunun terk edildiği görülüyor".¹⁴²

Ortaçağ sanatında, skolastik düşüncenin egemen olduğu bir dönemde, kutsal öğretilerin imgeler vasıtasıyla canlandırıldığı görülür. Bu imgeler, kutsal öğretilere hizmet etmiştir.¹⁴³ Bu dönemi izleyen Rönesans sanatında ise, imgelere, bir kişi tarafından oluşturulmuş ve onun özgül görüşlerini yansıtan, yeni bir anlam yüklenmiştir. Bu bağlamda, imge, bir objenin başka bir objeye nasıl görüldüğünü açıklayan bir yapıya dönüşmüştür. Sürekli bir değişim içinde olan imge, bireysel bilinç ve tarihsel bilinçle birlikte bir evrimsel yol izlemiştir. Bu bilinçsel gelişmeler, Rönesans'ın başlangıcından itibaren mevcut olan niteliklerin birer yansıması olarak değerlendirilmiştir.

Bu dönemde imgeler, sürekli değişim gösterirken, bireysel bilincin ve tarihsel farkındalığın sürekli gelişimi ile paralel bir yol izlemiştir. Bu bilinçsel yönelimler, Rönesans'ın başlangıcından itibaren görülen niteliklerin bir ifadesi olmuştur.

Sonuç olarak, imgelerin tarihsel evrimi, kültürel inançlardan ve toplumsal değerlerden, sanatçının bireysel görüşlerine kadar bir dizi faktörden etkilenmiştir. Bu çeşitli etkiler, imgelerin zamanla nasıl değiştiğini ve nasıl yeni anlamlar kazandığını belirginleştirmektedir. Bu süreç, belirli bir dönemde egemen olan düşünce biçimlerini ve sanatsal yaklaşımları yansıtarak, imgelerin sadece görsel nesneler olmadığını, aynı zamanda tarihsel, kültürel ve bireysel ifadelerin bir parçası olduğunu göstermektedir.

Rönesans, Antik Yunan ve Roma'nın sanatsal anlayışlarını yeniden canlandıran bilgi ve fikirlerin sağladığı yenilikleri kullanarak, kendinden sonraki dönemlere etkisi olan bir yeniden doğuşun temsilcisi olmuştur. Rönesans'la birlikte, resimde plastik ve estetik bağlamda çok sayıda imgenin kullanımı öne çıkmıştır. İnsanlar ve çevreleri, bu dönemde yoğun bir şekilde incelenmiştir. At figürleri gibi özellikle belirgin imgeler, Paolo Uccello, Donatello, Leonardo, Raffaello, Dürer,

¹⁴² Karabulut ve Daşdemir, a.g.m., s.236.

¹⁴³ John Berger, *Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar*, 5. bs, Metis Sanatlar ve İnsan (İstanbul: Metis Yayınları, 2011), 17.

Veronese ve Tiziano gibi dönemin önemli ressamaları ve heykeltıraşları tarafından yapılan eserlerde yer almıştır.¹⁴⁴

Barok sanatta, her şey karanlık içinde parıldayan bir stil ile ifade edilmiştir. İmgeler, karanlığa uyum sağlayacak şekilde tasvir edilmiştir. Karanlığın içinde parlayan ışık, dönemin sanatçıları tarafından etkili bir şekilde kullanılmıştır. Romantizm sanat akımıyla birlikte, imgelerin yeni bir yaratım sürecine girdiği gözlenmiştir. Duyguların ön plana çıktığı ve ele alınan konularda dramatik sezgilerin bulunduğu belirginleşmiştir.¹⁴⁵

1798'de litografinin icadıyla birlikte, imge büyük bir gelişme kaydetmiş ve XIX.yüzyıla kadar yansıma teorisi çerçevesinde ele alınmıştır. Bu durum, var olan bilginin objektif gerçekliğiyle insan zihninden kaynaklanan bir yansıma olduğunu ve dolayısıyla insan bilgisinin sadece var olan objektif gerçekliği yansıtmakla kalmayıp, onu sürekli olarak yenilediği görüşünü öne sürmektedir. Ziss, yansıma teorisini açıklarken, imgenin öznel yönüne dikkat çekmiştir. Ona göre, "...İnsan bilinci, çevresel gerçekliğin bir yansımasıdır, nesnel dünyanın öznel bir tasarımıdır".¹⁴⁶

"XIX.yüzyılda imge, maddi niteliğini yitirerek anlık yaşamın integral bir bileşeni haline gelir".¹⁴⁷ XX.yüzyılın başından itibaren yapılan deneysel araştırmalar, zihinsel imgelerin sürekli bir değişkenlik kapasitesine sahip olduğunu ortaya koymuştur.¹⁴⁸ Bu durumda, imge kavramı XX.yüzyılda evrim geçirerek, fotoğraf makinesinin geniş çaplı kullanımı ile birlikte çok sayıda alanda her türlü resmin her yerde görülebilmesini sağlamıştır.¹⁴⁹ Modern sanatta, kolaj tekniğinin gelişmesi, mevcut imgelerden yeni bir imge oluşturma sürecini başlatmıştır.¹⁵⁰ Zaman içinde çeşitlenen ve stilistik yaklaşımlarla kendisini özgürce ifade etmeye yönelen sanatçı, mevcut nesnel gerçeklikten uzaklaşarak kendi iç yansımasının dışı vurumunu gerçekleştirirken, aynı zamanda soyut imgeler yaratmayı başarmıştır.

¹⁴⁴ Carroll, a.g.e., 103.

¹⁴⁵ Berger, *Görme Biçimleri*, 37.

¹⁴⁶ Avner Ziss, *Estetik*, 1. bs (İstanbul: Hayalbaz Yayınları., 2009), s.61.

¹⁴⁷ R. Suat Işıldak, "Yaratımda İlk Adım: İmge ve imgelem", Necatibey Eğitim Fakültesi Elektronik Fen ve Matematik Eğitimi Dergisi, sy 2(1) (2008): s.66.

¹⁴⁸ Işıldak, a.g.m.,s.68.

¹⁴⁹ Karabulut ve Daşdemir, a.g.m.,s.240.

¹⁵⁰ Bayav, a.g.m.,s.33.

2.2.4.2. İmgelem

İmge ve yaratıcılık kavramları arasındaki önemli bir etkileşim noktası imgeleme sürecidir. İmgelem, sanatçının imgeyi yeniden şekillendirme kapasitesini arttıran, farklı imgeler arasında yeni bir ilişki inşa eden ve sanatçının yetenekleriyle bütünleşerek yeniden yapılandırılan ve yeni bir boyut kazandıran bir süreçtir. "İmgelem, mevcut imgeleri bir araya getirme, bütünleştirme ve bu birleşimlerden yeni imgeler oluşturma kapasitesidir... ve bir imgenin yeniden canlandırılmasından yaratıcı sürece doğru ilerler".¹⁵¹ Bu noktada, sanatçı, elde ettiği imgeleri yaratıcılık kapasitesiyle ele alır ve onları yeni imgeler oluşturma amacıyla farklı dizaynlar yapma eğilimindedir. Bu bağlamda, imgelem süreci, zihinsel süreçlerle ortaya çıkan bir düşünce, motivasyon ve yeni bir eylemi başlatma ajanı olarak kabul edilebilir.

İmgelem konusunda çeşitli yaklaşımlar sergileyen düşünürlerden Platon, imgelemi, bir gerçeklik katılmış hayali imgelerin zihinsel yeniden inşası olarak tanımlarken, Aristo, bu süreci, bir eylemi tetikleyen duyusal hareketin sonucu olarak ifade etmiştir. Descartes, imgelemin ikili doğasını vurgulayarak, bu konseptin hem psikolojik hem de fiziksel boyutlarını betimlemiştir; bununla birlikte, fiziksel imgelemi, üretken ve yaratıcı bileşenlerine ayırmıştır. Kant'a göre, imgelem, bir nesnenin varlığının gerekliliği olmaksızın zihinde onu canlandırabilme kapasitesini temsil eder. Sartre ise, imgelemi, mevcut olmayan bir hedefe yönelme veya onu elde etme çabası olarak değerlendirmiştir.¹⁵² İmgelem, aynı zamanda mevcut olmayan bir objenin veya durumun zihinde kavranmasının bir süreci olarak da tanımlanabilir. Zira düşünce süreci, kavramların zihinde yeniden oluşturulmasını içerir. İnsan belleği, imgeler arasındaki değişkenleri düzenleyebilen bir yapılandırma yeteneğine sahiptir. Yüce'nin Keser'den alıntıladığı bir ifadeye göre, Eugene Delacroix, imgelemi yaratıcılığın kaynağı olarak görür ve imgelemenin, "diğerlerinin gözden kaçırdığı anlamları görmek veya diğerlerinden farklı bir şekilde algılamak" olduğunu belirtir.¹⁵³ Buradan çıkarılacak sonuç, imgelemin her birey tarafından benzersiz bir şekilde yorumlanabileceği ve imgelerle yeni bağlantılar kurabileceğidir. Sanatın sağladığı özgür düşünce aracılığıyla insan, imgelem sürecini izleyiciye sunarken,

¹⁵¹ Orhan Hançerlioğlu, *Felsefe Sözlüğü*, 9. bs (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2008), 184.

¹⁵² Bayav, a.g.m., s.109.

¹⁵³ Tuncay Yüce, "İmge Ve İmgelem Olguları Çerçevesinde Görsel Sanatların Felsefe İle Olan Etkileşimi", *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, sy 23 (2013): 227.

kendi ifadesini de ortaya koyar ve bu süreçte izleyiciyi de dahil ederek, onlarla birlikte yeni bir imge ve imgelem oluşturma durumunu yaratır.

2.2.4.3. İmgeleme

San, sanat etkinliğinde imgelemenin rolünü üç ayırt edici nitelik ile tasvir etmiştir: "düşlem, yansıma ve özdeşleşme".¹⁵⁴ Düşlem, düş gücünün bağımsız bir şekilde harekete geçerek gerçeklikten soyutlanmış imgelem oluşturduğu bir süreçtir. Yansıma, imgelerin plastik öğelerle somutlaştırılmasına işaret ederken, özdeşleşme, sanatçının kendisinin yaratılan imgeyle birlikte bütünleşmesi sürecini tanımlar.

"İmgeleme, bireyin zihinsel düzeyde herhangi bir fenomeni yeniden oluşturma süreci olarak tanımlanabilir, ki bu durum aynı zamanda imajinasyon olarak da bilinir. Bireysel dönüşüm mekanizmalarında, telkinlerle birleştirildiğinde, imgelemenin dönüşümün yoğunluğunu ve hızını artıran önemli bir zihinsel enstrüman olduğu, çeşitli çalışmalarla belirlenmiştir. İmgeleme, varlığımızın başlangıcından itibaren, gerçekleştirdiğimiz düşüncelerin, hayallerin, planların ve rüyaların bir yansımasıdır, gerçek yaşantıların simülasyonudur. İmgelediğimiz konuyu görebilir, imgelerken hareketleri hissedebilir veya seslerin, tatların ve kokuların imgelerini deneyimleyebiliriz, bu gerçek yaşantılar olmaksızın da mümkündür.¹⁵⁵ İmgeleme, insan duygularının, yaşantıların ve sanatsal ifadelerin bellekte yarattığı izlenimlerin bir yansımasıdır. Zihinsel düzeyde bir tasarım veya resim oluşturma yeteneği, imgelemenin temel niteliğini oluşturur. Gawain, Yaratıcı imgelemeyi; "Düş gücünüzü kullanarak, gerçekleşmesini arzu ettiğiniz bir durumun net bir görüntüsünü oluşturmak, ve daha sonra bu fikir veya resme odaklanmayı ve pozitif enerji vermeyi sürdürmek, hedeflenen durum somut bir gerçeklik haline gelene kadar" şeklinde ifade etmiştir."¹⁵⁶

Bu bağlamda, imgelemeyi, zihinsel betimleme ile doğrulama ve onaylama süreci olarak düşünmek uygundur.

¹⁵⁴ Karabulut ve Daşdemir, a.g.m.,s.238.

¹⁵⁵ Karabulut ve Daşdemir, a.g.m.,s.240.

¹⁵⁶ Gawain, a.g.e.,s.5.

2.3. SANAT ESERİ VE OLUŞUMU

2.3.1. Sanat Eseri

"Sanat eserleri, sanatçının süreçlerine bağlı olarak şekillenen objeleri kapsar ve estetik keyif ve duyguları uyandırmayı hedefler. Sanatsal bir eser, estetik bir oluşumla birleşen ve izleyicisinde estetik bir beğeni oluşturma amacı taşıyan bir varlıktır. Bu nedenle, bir sanat eserinin temel prensibi, estetik bir endişeyle somutlaşmış ve varoluşsal eğilimlerle estetik bir obje haline gelmiş olmasıdır.

Sanat eseri, yaratıcılıkla ilgili bir fenomendir. Herhangi bir sanat eseri, sanatçının yaratıcılığına ve düş gücüne bağlı olarak ortaya çıkar ve bu süreçte hem içsel hem de dışsal faktörlerin etkisi inkâr edilemez. Sanatçının yaşadığı dönem, büyüdüğü toplum ve bu toplumun kültürel değerleri dışsal faktörler olarak kabul edilirken; sanatçının hayata bakış açısı, doğadan elde edilen izlenimler, stil, teknik, özgünlük ve ruh hali içsel faktörler olarak kabul edilir. Bu iki özelliğin birleşerek bütünleşmesi, sanatsal yaklaşımlarda aktif bir rol almayı ve sanat eserleri yaratma ilkelerini oluşturmayı sağlar. Her bir sanat alt türü (resim, müzik, heykel, sinema, opera, mimari vb.) sanatçı kimliğiyle oluşturulur ve sanatçının imzasını taşıyan her çalışma sanat eseri olma özelliğine sahiptir.

Ersoy, sanat eseri hakkında şunları söylemiştir: "Her eser toplumsal kökenlidir. Kendine özgü niteliklere sahip bir bütündür".¹⁵⁷ Bu bağlamda, geçmiş uygarlıkların yaşamlarının izlerini günümüze taşıyan ve bu izleri yansıtan, sanatçısına özgün olma özelliği taşıyan ve tarihe ışık tutan anıtsal belgeler olma niteliğine sahiptirler. Nicolai Hartmann (1882-1950), bir sanat eserinin ontolojik (varlık bilimine dayalı) bir analizini yapmanın gerekliliğine vurgu yapmıştır.¹⁵⁸ Hartmann, bir sanat eserinin insan dışında var olduğunu belirtirken; Turgut, "Bir heykel veya bir yapı sadece bir taş kütlesi, bir tablo sadece renkli bir tuval, bir roman sadece kelimeler, bir senfoni sadece seslerden oluşmaz. Ancak bir heykel veya yapı, taşa veya mermere; bir tablo, tuvale ve renklere; bir roman, kelimelere; bir senfoni, seslere ve tonlara zorunlu olarak dayanır."¹⁵⁹ şeklinde ifade etmiştir."

¹⁵⁷ Karabulut ve Daşdemir, a.g.m.,s.237

¹⁵⁸ İhsan Turgut, Sanat Felsefesi, 1. bs (İzmir: Bilgehan Matbaası, 1991), 24.

¹⁵⁹ Turgut, a.g.e.,s.87.

Böylece, bir sanat eserinin yapısı ve değeri, sanatçının yaratıcılığı ve düş gücü, iç ve dış faktörlerin etkileşimi ve eserin estetik özellikleri gibi bir dizi faktöre dayanmaktadır. Bu faktörlerin anlaşılması ve dikkate alınması, bir sanat eserinin derinlemesine anlaşılmasına ve değerlendirilmesine yardımcı olabilir.

Bu bağlamda, Turgut, eserin somut veya fiziksel unsurlarına dayandığına dikkat çekerken, aynı zamanda bu eserlerin, insanlar dışında da var olan entiteler olduğunu ve uzay ve zaman kategorileri içinde yer aldığını belirtir. Bu tür varlıkların uzay ve zaman kapsamında var oluşları, onların gerçekliğini teyit etmektedir.¹⁶⁰ Bu perspektife paralel olarak, Kara, sanatsal eserlerin kendi varlıklarına özgü anlam ve güç taşıdığını ve her bir varlığın kendi özgül varoluş modellerine göre hareket eğilimleri olduğunu vurgulamıştır.¹⁶¹

Bir sanat eserinin oluşum süreci, belirli bir maddi tabana (örneğin, bir heykelin taş ve mermer, bir tablonun renk ve tuval, bir şiir veya romanın sözcükler, bir müzikal eserin ses ve tonlar gibi) dayanır.¹⁶² Bu yönüyle, bir sanat eseri sadece bir bilgi nesnesi değil, aynı zamanda gerçek dünyada var olan bir entite olarak kabul edilebilir.

Bu göz önünde bulundurularak, bir sanat eserini yalnızca bir bilgi nesnesi olarak değerlendirmek, yanıltıcı sonuçlara yol açabilir. Aynı zamanda, tüm sanat çalışmalarının sanat eseri olarak kabul edilemeyeceği anlayışı ve bilinci de geliştirilmelidir. Sanatsal bir çalışmanın değerlendirilmesi sırasında, sanatın temel prensip ve unsurlarının bilincinde olunmalı ve bu eserlerin özel sanatsal değer ve türleri göz önünde bulundurulmalıdır.¹⁶³

Turgut, Hartman'ı aktararak, bir sanat eserinin aynı zamanda nesneleşme veya yaratma süreci olduğunu belirtir. Burada, sanatçının (canlı tinin) kendisini ifade etme, dışa vuruma veya anlatma süreci, sanatsal çalışmaların oluşumunu mümkün kılar.¹⁶⁴ Bu süreçte, soyut olan somutlaşma eğilimi gösterir ve madde (taş, toprak,

¹⁶⁰ Turgut, a.g.e.,s.34.

¹⁶¹ Devabil Kara, “Sanat Yapıtının Oluşum Süreci”, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, 2011, 3.

¹⁶² Karabulut ve Daşdemir, a.g.m.,s.238. 238.

¹⁶³ Özlem Hemiş ve Hikmet Akyüz, *Gözün Menzili*, 1. Baskı: Temmuz 2020, Vakıfbank Kültür Yayınları 0051 (Şişli, İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları, 2020), 8.

¹⁶⁴ Turgut, a.g.e.,s.87.

kağıt, demir, ses, harf vb.) seçimi üzerinden kendini ifade eder. Bu seçilen materyal, bir sanat eseri niteliği kazanarak anlamını bulur.

2.3.2. Sanatçı ve Sanat'ın Yaratılış Süreçleri

Sanat eserinin oluşumunda imge ve bu imgenin çevresinde evrilen kavramlar, bellek içinde gerçekleşen zihinsel işlemler ve bu süreçte elde edilen hayali çabaların temelini oluşturur. "İmgeler, bilincin bir ürünüdür ve bu bilinç, kültür, tarih ve toplumun etkisiyle biçimlenir, bu nedenle imgeler belli bir sosyokültürel çevreyi temsil eder".¹⁶⁵

Kültürel farklılıkların bulunduğu toplumlar, imgelerin işlevlerine ve bunların oluşturduğu anlamlara da çeşitlilik kazandırır. Farklı kültürel bağlamlarda yaşayan her bireyin imgenin algılanması ve elde edilen imgenin yeni bir imgeleme dönüşümü, bireyin kültürel, sosyal, politik ve yaşamsal deneyimlerinin bir sentezi ile bağlantılıdır. Bu süreçte oluşturulan sanat eseri, belirli bir kültüre ait imgelerin varlığını ifade eder. Sanatçı, yaşadığı toplumun aynası görevini üstlenir ve sanat eseri aracılığıyla toplumun izlerini ve imgelerini taşıma ve yansıtma sorumluluğunu üstlenir. "Renk, cinsiyet, din, dil, ırk ve kültürel farklılıkların insanları ayırmasının sona erdiği ve herkesin eşit olduğu, üstünlüğün bilgi ve erdem ile elde edildiği dönemler, imge çeşitliliğinin artmasıyla başlamıştır".¹⁶⁶ Bu süreçlerden sonra, geçmişten bugüne dek geniş bir çeşitlilik gösteren ve dünya genelinde yaygınlaşan imgelerin varlığı görülür.

Bu geniş çeşitliliğe ve yoğunluğa sahip sanat eserleri, izleyicilere eğitim fırsatları sunarken, aynı zamanda izleyicinin sanat eserini değerlendirme ve çıkarımlar yapma fırsatı da sağlar. İzleyici, sanat eserinde karşılaştığı imgelerden hareket ederek, sanat eserinin oluşum sürecini ve hangi plastik öğelerle şekillendirildiğini anlama imkanı bulur ve eser karşısında farklı perspektifler geliştirir. Örneğin, Lowry'nin bir sanat eserinin değerine dair görüşü şu şekildedir: "Sanatçının bir imge oluştururken kullandığı görsel temanın niteliği, onun bu temayı ne ölçüde duyarlı bir biçimde kullandığını belirler. Örneğin, resimdeki biçimler, sanatçının onları görsel bir eleman olarak kullanmada ne kadar duyarlı olduğuna

¹⁶⁵ Bayav, a.g.m., s.108.

¹⁶⁶ Karabulut ve Daşdemir, a.g.m., s.242.

bağlı olarak, eseri nasıl değerlendireceğimizi etkiler".¹⁶⁷ Bizim, bir sanatçının sanatsal yetenek ve gücüne dair verdiğimiz karar, kendi görsel duyarlılığımızla ilişkilidir. Sanat eserinin anlam ve değeri, üzerimizde bıraktığı izlenim ve etkiden kaynaklanır.

Kişisel deneyimlerin sonucunda, görsel imgelerin alanında içgörü ve bilgi edinme süreçlerinin yaşanan tecrübelerle sağlandığı tespit edilmiştir. Nesneler arası iletişim kodları, zihinsel ilişkilendirmeler, bellek kodlama ve görsel algı yeteneklerimiz gibi eylemsel süreçler, sanat eserine yönelik yaklaşımlarda görme hafızamızın geliştirilmesi için hatırlatıcı işaretler sunar. Bu konuda Lowry'nin belirttiği gibi; "Görme hafızamızın gelişimi, eserler arasındaki ortak özelliklerin daha net bir şekilde anlaşılmasını sağlar ve gözlem yeteneğimizde dönüşüme yol açar. Sanat eserlerindeki benzerliklere verdiğimiz önem, bizi, bu eserlerde sıkça rastlanan ortak özellikleri hızla algılamaya yönlendirir. Bu ortak özellikler, zihnimizde bir sanat eseri örneği oluşturarak, bizim, bir sanat eserinde "ülup" olarak adlandırdığımız imgeleri yaratmamızı sağlar. Bu imgeyi hafızamıza daha etkili bir şekilde yerleştirdikçe, karşılaştığımız yeni bir eseri de bu imgeyle ilişkilendirerek, yani üslup açısından değerlendiririz".¹⁶⁸

Sanat eserini bu bakış açısıyla ele aldıktan sonra atılacak ilk adım, sanatçının üslubuna dair bilgi toplamak ve sanatçının sanatsal anlayışını anlamak olacaktır. Sanatçı hakkında genel bilgilere sahip olduktan sonra, sanatçının diğer sanat eserlerini tanıma süreci de bu yöntemle kolaylaşacaktır.¹⁶⁹

Sanatçının eserinde kullandığı materyalin işlevsel boyutu da, sanatçıya farklı dokular ve yaratımlar sunarak yeni keşiflere yönlendirmiştir. Örneğin, Alman sanatçı Ernst Barclay (1870-1938) eserlerinde çoğunlukla ağaç materyalini kullanarak figürlerini yaratırken, İtalyan sanatçı Michelangelo di Lodovico Buonarroti (1475-1564) mermeri kullanarak eserlerindeki figürlerine form vermiştir. Tek bir taş veya ağaç bloğundan oluşturdukları eserlerinde, ağaç ve mermeri oyma yöntemiyle belirli özelliklere sahip sanat eserleri oluşturmuşlardır. Bu bağlamda, "Sanatçı, belirli boyutlardaki taş ve ağaç parçası içerisinde yaratmak Bu noktada, sanatçının

¹⁶⁷ Bates Lowry, Sanatı Görmek, 1. bs (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1972), s.248.

¹⁶⁸ Lowry, a.g.e.,s.234.

¹⁶⁹ Leppert, a.g.e., 43.

kullanımına sunulan malzemenin niteliği ve bu malzemelerle nasıl bir diyalog geliştirdiği, sanatçının eserini şekillendirmedeki yaratıcılığı ve özgünlüğüne önemli bir katkı sağlar. Malzemenin seçimi ve kullanımı, sanatçının bakış açısını, estetik anlayışını ve yaratıcı düşüncelerini yansıtır. Bu nedenle, sanat eserlerinin incelemesinde ve değerlendirmesinde, sanatçının kullanmış olduğu malzemelerin işlevsel ve biçimsel boyutlarına dikkat etmek, eser hakkında daha derinlemesine ve kapsamlı bir anlayış geliştirmemize yardımcı olur. Sanatçının üslubu ve malzeme kullanımındaki yeteneği, eserin kalitesini ve değerini belirleyen faktörler arasındadır. Bu faktörlerin dikkate alınması, sanat eserini değerlendirenlerin daha objektif ve kapsamlı bir analiz yapmalarına yardımcı olur.

Sanat eserinin oluşturulma sürecinde ele alınması gereken önemli bir konu da imgelerin işlevsel boyutlarının kapsamlı bir şekilde değerlendirilmesidir. İmgeler, tarih boyunca belirli temalar ve süreçlerle ilgilenmiş, bunları incelemiş, eleştirmiş veya övmüştür. Örneğin, bazı natürmort eserler iktidarı hedef almış ve tüketim kültürünün bir sembolü olarak kabul edilmiştir. Modern dönemde ise, Hollandalı sanatçı Vincent Van Gogh'un "Günebakanlar" tablosunda yer alan çiçek imgeleri, görkem ve güç sembolü yerine, mütevazılığı ve sıradanlığı temsil eder bir nitelik taşır.

Av sahnelerini betimleyen resimlerde, belirli bir sınıfa verilen avlanma izni, güç ve görkemin temsili olmuştur. Natürmort resimlerinde işlenen ölü hayvan imgeleri ise genellikle erkek gücünü ve iktidarını yansıtmaktadır. Kompozisyonlarında algılanabilir duyularla oluşturulan betimlemelerde, aristokratların sahip olabileceği müzik enstrümanları onlarla birlikte resmedilirken, sıradan insanların basit zevkleri de imgelendirilmiştir. Aristokratlar, müzik enstrümanları yanında saygınlıkla resmedilirken, sıradan insanlar genellikle müziğin coşkusuna kapılmış bir şekilde betimlenmiştir.

Portre ve beden imgeleri, tarih boyunca sanatçılar tarafından yoğun bir şekilde kullanılmıştır. İspanyol ressam ve heykeltıraş Pablo Picasso, imgelere dayalı eser yaratımında, portre çalışmalarını kendi üslubuna uygun bir şekilde betimlerken, bütünlüğü sağlamak amacıyla tüm yönlerden parçaları birleştirdiği görülür.¹⁷⁰

¹⁷⁰ Bayav, a.g.m.,s.108.

İmge, imgelem ve imgeleme bağlamında oluşturulan sanat eserleri, tarihsel süreçlerde işlenen temalar ve konular bakımından, toplumsal ve sosyal olayları, sınıf farklılıklarını, dinin etkisi altında oluşturulan ikonları, savaş sahnelerini ve benzeri konuları ele alır. Bu, sanatçılara geniş bir düşünce ve yaklaşım alanı sunarak imgelerin yaşamın gerçekliğiyle birleşmesini sağlar.¹⁷¹

Sanat eseri, imgelerin yaratılmasını sağlayan psikolojik bir süreçle oluşur ve bu, onların çoğalmasına ve yeni şekiller ve ilham kaynaklarının keşfedilmesine olanak sağlar. Bu bağlamda, sanatçılar eserlerini oluştururken, imgeleri sürekli bir çatışma ve değişim durumu içerisinde kullanarak farklı biçimler ve formlar yaratmayı hedefler.

İmge oluşturma süreci, sanat eserlerinin çok boyutlu ve çok katmanlı bir yapıya sahip olmasını sağlar. Sanatçı, belirli bir psikolojik durumu yansıtan imgeler aracılığıyla, onların çoğaltılması ve yeni biçimler ve ilham kaynaklarından yararlanma olasılıklarını açığa çıkarır. Bu durum, sanatçının eserini oluştururken imgeleri sürekli bir çelişki ve değişkenlik durumu içerisinde kullanarak, yeni biçimlemeler ve formlar yaratma gayesi taşıdığını gösterir.

Sonuç olarak, imgelerin sanat eserlerindeki işlevsel boyutları, sanatçıların eserlerini yaratırken farklı biçimler ve formlar oluşturma çabalarını etkiler ve belirler. Bu, sanat eserlerinin, belirli bir psikolojik durumu yansıtan imgeler aracılığıyla çoğaltılmasını ve yeni biçimler ve ilham kaynaklarından yararlanma olasılıklarını açığa çıkarır. Sanatçının, imgeleri sürekli bir çelişki ve değişkenlik durumu içerisinde kullanarak, farklı biçimlemeler ve formlar yaratma çabası, sanat eserlerinin çeşitlilik ve zenginliğini artırır. Bu süreç, hem sanatçının kişisel yaratıcılığını hem de sanat eserinin genel anlam ve değerini zenginleştirir.¹⁷²

¹⁷¹ Hans Belting, Zehra Aksu Yılmaz, ve Defne Karakaya, *Floransa ve Bağdat*, 3. Baskı : Şubat 2020, Koç Üniversitesi 60 (İstanbul: Koç Üniversitesi, 2020), 93.

¹⁷² Shiner, a.g.e., 317.

2.4. RESİM SANATI

2.4.1. Çizimin Tarihi

2.4.1.1 İlk Çizimler

Birincil çizim, ilkel dil ya da primitif çizim, insanın var olduğu sürece, her zaman var olmuştur. Prehistorik insanların çizimlerinde genellikle hayvanları ve sembolleri temsil eden çizimler bulunmaktadır. Bu çizimlerle, düşmanca ve anlaşılmasız bir dünyanın ortasında korkunç bir yalnızlıktan çıkmak ve doğanın güçleriyle, av ve balıkçılık tanrılarıyla uzlaşmaya çalışırlardı. Avcılığa gitmeden önce çizim yapmaya öncelik veriyorlardı. Bu öngörü, sanki bu şekilde insanın avı garantilemiş olacağı gibi büyümlü bir anlam taşıyordu.¹⁷³

Koyu taşları ucu sivriltilmiş bir şekilde kullanıyorlardı, bunları açık bir zemin üzerine çiziyorlardı ya da odun kömürü kullanıyordu. Daha sonra genellikle bitkisel kırmızı veya kahverengi boyalarla renklendiriyor veya gölgeliyordu. Çizgiler açık ve spontandı, gerilim vardı: ifade ritmi, hayatın ritmiydi. Sözlüklerin tanımladığı anlamda gerçek bir çizimdir: "Bir yüzey üzerinde, daha sonra çizgiler, yıkamalar, ışıklar, renkler uygulamasıyla işlenebilecek biçimlerin sınırlanması". Bu nedenle çizim, renklendirmeden önce gelir, birinci sıradadır. İşlevi, yerini belirler; araştırma ve ilerideki bir mükemmeliyet için bir projedir.¹⁷⁴

O dönemde preparatif çizimler yapılıyor muydu? Kesin kanıtlar yok, sadece aşırı yüklenmiş oyulmuş taşlar var. Dolayısıyla bunların teknik bilincin bir kanıtı olan deneysel materyaller olduğunu düşünülüyor. Belki de ilk çizimlerin, dünyayı insan tarafından ilk açıklamanın, ilk sahiplenmenin bir tezahürü olduğunu belirtmelidir. Sonra daha çok çizimlerden ziyade, resimler gelir.¹⁷⁵

2.4.1.2. Antik Mısır ve Antik Çağda Çizim

Antik Mısır'ın çizimi, sonsuzluk için belirlenmiş hiyeratik bir kanon veya lineer sistem üzerine kurulmuştur. İlk çizim kırmızı boyayla yapılırken, düzeltmeler veya revizyonlar başka bir el tarafından, odun kömürüyle yapılırdı. Eskizlerini kireçtaşı plakalar üzerine, mürekkep ve fırça ile yapıyorlardı: ostrakalar ya da papirüs

¹⁷³ Curtis, a.g.e., 10.

¹⁷⁴ Faustin, "Histoire de La Peinture Occidentale", 2.

¹⁷⁵ Beardsley, a.g.e, s.32.

üzerine. Mısır'da, çizim yeni bir tutarlılıkla, lineerlik, cephelik ve süreklilik çiziminin egemen özellikleri olmuştur.¹⁷⁶

Oyma, revize edilen veya direkt olarak fırçayla taş üzerine, ahşap üzerine, kireç sıva üzerine, keten üzerine veya papirüs üzerine belirlenen çizim, bir sınırdır. Çizim ilk olarak, ölümler krallığının ebediyeti için ikilinin şeklini belirler. Mısırlılar için, bir varlık ya da nesnenin herhangi bir temsili, bu varlık ya da nesnenin bir parçasını oluşturur. Bu nedenle, belirlenmiş bir kod doğrultusunda, çok hassas şekiller çizildi.

Bu sert çizim kodifikasyonu, Mısır sanatının aynı özellikleri üç milenyumdan fazla bir süre boyunca korumasına olanak sağlamıştır, bu muhtemelen çizimin hiyerogliflerle olan çok yakın ilişkisiyle ilgilidir. Antik çağda çizimin rolü hakkında çok az kanıt vardır, var olabilecek çizimlerden neredeyse hiçbir şey kalmamıştır. Onların, Orta Çağ'da olduğu gibi, bir boyama uygulamasının hazırlık aşamalarını belirlemek için bir çalışma aracı olduğunu varsayabiliriz. Antik fresklerin boyama tabakası altında kırmızı bir çizimin varlığını keşfedilmiştir.¹⁷⁷

2.4.1.3. Orta Çağ'da Çizim

Orta Çağ'da güzellik, özellikle renkte bulunur: Tanrı'nın evindeki göksel ışığı parıltatması gereken altın, lacivert. Mozaik ve vitray çalışması, bu arayışa katkıda bulunur. Çizim, genellikle inşa edilecek yapıların planları için zemin üzerine uygulanır. Geometriye dayandığı için, bir bilim olarak kabul edilir. Fresk boyamaları, doğrudan duvara, kırmızı toprak veya sinopia ile kompozisyonlarını çizerler. Ayrıca süslü el yazmalarında kalemle yapılan çizimler de bulunmaktadır.¹⁷⁸

2.4.1.4. Rönesans Dönemi Çizim

Quattrocento'da eskiz defterleri ve çizimin farkındalığının ve pratiğinin artması görülür. Fikir ve uygulama arasındaki, el ile çizim ve zihinsel çizim (desen) arasındaki ayrımı belirleyici bir fark olarak görebiliriz. Çizim, üç büyük görsel sanatın - mimari, heykel ve resim - ortak birleştirici ilkesi haline gelir. Çizimin

¹⁷⁶ Fisher, a.g.m.,468.

¹⁷⁷ Faustin, a.g.m.,s.3.

¹⁷⁸ Faustin, a.g.m.,s.3.

önemi, Rönesans boyunca artmaya devam eder ve perspektifin icadı bu fenomeni artırır.¹⁷⁹

Çizim, dilin aciz olduğu yerlerde, örneğin anatomi alanında, kesin bir keşif için uygun bir ortam haline gelir. Leonardo da Vinci (1452-1519), çizimin, kelimelerin yetemediği yerlerde şeyleri tarif edebileceğini ve gösterebileceğini iddia eder. Resmi, bilgi biliminin ve çizimin bir bilgi aracının olduğu şekilde tasarlar.

2.4.1.5. XVII.Yüzyılda Çizim

Bazı sanatçılar, eserlerini eskiz biçiminde tasarlamakla yetinir ve gerçekleştirmeleri başka ellere bırakırlar. Bu durumda, fikir, gerçekleştirmesinden daha önemli hale gelir. Klasikler için çizim, rasyonel ve entelektüel olduğu, şekli belirlediği ve materyalist ve sübjektif renge karşı durduğu için renkten üstün kabul edilir. Sanat eğitimi, usta-çırak ilişkisinden ziyade akademilerde başlar.¹⁸⁰

2.4.1.6. Modern ve Çağdaş Çizim

Çizim, resmin öncülüğünü yapar, onun önünde yer alır ve doğuşuna özgü bir önceliği vardır. Antik dönemlerde Platon bize uyarıda bulunmuştur; çizim, ona göre akıl ve entellektüalizm yanında yer alır ve sanatların tek ustasıydı. Diğer yandan, ona göre dikkatli olmamız gereken resim, etkiler ve duygular yanında yer alıyordu ve bizi objektif akıldan saptırıyordu. Bu sanatsal türlerin değerlerinin sınıflandırılması, XX. yüzyıla kadar sürekli bir tartışma ve tutkulu tutum almalara sebep olacak bir tartışma zeminiydi.¹⁸¹

Fakat, özellikle XVIII. yüzyılda çizimin savunucuları ile renkten yana olanların arasında bitmeyen bir tartışma başlamıştır. Çizim yanlıları Poussin'e dayanırken, renk yanlıları Rubens'e dayanıyordu. Bu tartışma Delacroix ve Ingres ile XIX. yüzyılda devam etmiştir. Ancak daha yakından bakıldığında, her iki sanatçının da kendi stilini yansıtan bir çizimi vardır; biri kontur ve çizgiyle, diğeri renkle. Bu, neoklasizm ve Romantizm arasındaki çatışma, modern sanata ve Realizm'e ek olarak üç harekete yol açmıştır.

2.4.2. Resim Tarihi

¹⁷⁹ Anderson,a.g.e.,s.67.

¹⁸⁰ Read, a.g.e.,s.105.

¹⁸¹ Faustin,a.g.m.,s.4.

2.4.2.1. Prehistorik Resim

On beş ya da yirmi bin yıl önce, meşale ışığının zorlukla dağıttığı karanlıkta, insanlar kömür ve okra kullanarak mağara duvarlarına büyük hayvan silüetleri çizdiler. Lascaux ve Altamira'da, resim doğmuştur. Bugün biz hayran oluyoruz ama anlamıyoruz: burada av öncesi ayinlerin, inisiyasyon ritüellerinin, yerin güçlerine olan korkunun, korkutucu, güzel ve dünyanın harikaları karşısında şaşkınlık duyan bilincin anısı mı görüyoruz? Neden bu boğalar, geyikler, balıklar ve daha nadiren bu insan silüetleri? Neden resim?

Aynı şekilde, aynı duvarlarda, el izleriyle birlikte, dairesel lekeler, çizgiler, kafesler, spiraller gibi hiçbir tanınabilir objeye atıfta bulunmayan ancak bir işlevi olmalı ve bir anlamı olmalı olan birçok işaret belirtilmiştir. İşaretler, formüller, büyüler, mesajlar, ama kime gönderiliyor? Yazının başlangıçları, metinlerin başlangıçları, edebiyatın en basit unsurları. Ancak prehistorik mağaralarda, Orta Doğu'daki ilk şehirlerin yapılarında, taş, ahşap, fildişi üzerindeki resimsel temsil, birçok bin yıl boyunca gerçek yazının önüne geçmiştir ve ancak bundan sonra tarihten bahsetmeye başlanır.¹⁸²

Prehistorik dönemden itibaren insanlar, renkleri cenaze veya büyülü ritüeller, savaşçı sembolleri, festival törenleri için kullanmışlardır. Prehistorik resimler, milattan önce 40.000 ila 10.000 yıl arasına tarihlenir. Prehistorik resimleri tanımak için araştırmacılar, mağara duvarlarından minik boya örnekleri almışlardır. Bu sayede, prehistorik sanatçıların teknikleri hakkında önemli bilgiler bulabilmişlerdir. Resim yapmak için, prehistorik insanların pigmentlere, boyanın duvarlarda kalmasını sağlayan bağlayıcılara ve boyayı yerleştirmek için araçlara ihtiyaçları vardı.¹⁸³

Prehistorik sanatçılar tarafından sıklıkla kullanılan renkler arasında siyah, kırmızı ve okra bulunur. Bu renkleri üretmek için, prehistorik insanlar doğadan pigmentler bulurlardı; bunlar doğal mineral pigmentleridir.

Kömür ve kemik kömürü için siyah,

Hematit için kırmızı,

¹⁸² Faustin, a.g.m.,s. 3.

¹⁸³ Ernst Hans Gombrich, Sanatın Öyküsü, 5. bs (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2007), 34.

Okra sarısı için kil ve limonit.¹⁸⁴

Bu, kaya resmi veya parietal sanat olarak adlandırılan sanatsal ifadeleri kapsar. Sanatsal yaratıcılığın başlangıcı belirli bir kültür veya etniğin ürünü değil, Homo sapiens'in temel bir bileşeni olmuştur. Dolayısıyla, bu, benzersiz ve son derece değerli bir mirası oluşturur.

2.4.2.2. Prehistorik Resmin Farklı Teknikleri

Parmak: Boyalar basitçe parmakla yayılabilirdi.

El: Prehistorik insanlar ellerini ürettikleri veya mağara girişindeki zeminde bulunan boyaya batırır ve sonra duvara dokunurlardı.

Pullar: Söğüt, yapraklar.

Çubuklar, kalemler: Pigmentler kalem formunda kullanılırdı.

Ağız: Pigment analizleri ve Prehistorya tekniklerini yeniden oluşturmak için yapılan deneyler, pigmentlerin de bir bitki veya kemik tüpü yardımıyla veya sadece ağızla duvara üflediğini göstermektedir.

Fırçalar: Kullanılan fırçalar ezilmiş bambu, at kılı veya tüylerden yapılabilir ve bir ağaç sapına bağlanabilir

Şablon: Pozitif veya negatif eller elde etmek için, prehistorik ressam, ellerini şablon tekniğini kullanarak kullanırdı.¹⁸⁵

2.4.2.3. Zamanın Prehistorik Resme Etkisi

Mağaralarda kalsiyum karbonatça zengin suyun akması, resimlerin korunmasını kolaylaştırmıştır. Bu su, pigmentleri ince ve şeffaf bir tabaka altında sabitler. Ancak, Lascaux gibi bazı mağaralarda, çok fazla ziyaretçinin solunumu, resimlerin bozulmasına neden olmuştur. Lascaux mağarasının yanında, ziyaretçiler için yapay bir mağara (Lascaux II) inşa edilmiştir. Bu replikada, orijinal mağaranın resimlerinin %90'ı bulunmaktadır.¹⁸⁶

¹⁸⁴ Faustin, a.g.m.,s.,4.

¹⁸⁵ Faustin, a.g.m.,s.4.

¹⁸⁶ Davies, a.g.m.,s.217.

2.4.3. Antik Mısır ve Antik Çağ Boyama

Antik Yunan resmi, Bronz Çağı'ndan itibaren tüm Antik Yunan dönemini kapsar, ardından Arkaik dönemler gelir. Bu uzun süre zarfında, MÖ X.yüzyıldan MÖ I.yüzyıla kadar, Yunan resmi yalnızca iki boyutlu bir yüzey üzerinde sınırlı değildir çünkü çoğunlukla seramikler üzerinde bulunur ve her biri üzerinde boyamanın yazıldığı ve bazen küçük kabartmalarla tamamlandığı belirgin bir hacme sahiptir. Antik dönemde kullanılan pigmentler bugün iyi bilinir. Topraklar, açık sarıdan koyu kahverengiye, kırmızı üzerinden bir renk paleti elde etmeyi mümkün kılar. En yaygın yeşil ve mavi tonları, bakır bazlı sentetik bileşiklerdir: Bunlar Mısır mavisidir ve yeşildir. Beyazlar genellikle tebeşirdir ve siyahlar genellikle bitkilerin (bağ karası) veya hayvansal maddelerin (kemik karası, fildişi karası) kavurma işlemi sonucunda elde edilen karbondur. Cinabre, bir cıva sülfürü, mineral şeklinde bulunur ve çok parlak bir kırmızı verir, bu en prestijli dekorlarda kullanılır. Orta Çağ ve modern dönemde, bu palet az değişiklik görmüştür, mavi ve yeşiller dışında, Mısır mavisinin üretim tekniği kaybolmuştur.¹⁸⁷

2.4.4. Orta Çağ'da Resim

Orta Çağ resimlerinde, kabartma, altın işlemleri ve minyatürlerde, tasvir edilen karakterlerin tümünün farklı boyutlarda olduğu gözlemlenir. Bunun birkaç açıklaması vardır: Orta Çağ sanatçıları perspektif kurallarını (Rönesans'ta çok daha sonra "icat edilecek") bilmiyorlardı. Bu, onlara bazı karakterleri diğerlerinden daha büyük yaratma özgürlüğü verdi, önemli karakterleri (krallar, prensler, azizler...) sıradan karakterlerden daha büyük tasvir ettiler. Sanatçılar ayrıca tüm mevcut alanı karakterlerle doldurma alışkanlığına sahipti, bu yüzden küçük bir alan kalırsa, küçük bir karakter yaparlardı. Bu dönem Roman ve Gotik resim tarafından domine edildi.¹⁸⁸

2.4.4.1. Roman Resmi

Roman döneminde kullanılan teknik homojen değildir ve burada da dönemlere ve ülkelere göre değişir. Teknik kaynaklar, Antik döneme göre burada daha az sayıdadır. Ana eser, XII.yüzyılda, farklı sanatlarla ilgili uygulanacak çoğu tekniği nispeten hassas bir şekilde açıklayan rahip Theophile tarafından yazılan bir

¹⁸⁷ Faustin, a.g.m., s., 4.

¹⁸⁸ Lowry, a.g.e., s. 25.

eserdir. Bu, resim ve vitrayla ilgilidir. Temel referans noktası, Roma'dan miras kalan ana özelliği, taze sıva üzerine uygulama ile fresk tekniğidir. Kuru bir sıva üzerine kireçli bir boyama da uygulanabilir. Bu durumda, kireç, havayla temas ederek karbonatlaşan bir bağlayıcı olarak hizmet eder, ancak kalite tabii ki gerçek tekniğin ki gibi olmaz. Orijinal teknikten bir kalıntı, genellikle taze sıva üzerine yapılan hazırlık çizimidir. Dolayısıyla, birçok durumda, Roman resimlerinde bu özelliği bulunur¹⁸⁹.

2.4.4.2. Gotik Resim

Gotik duvar resmi, Roman kardeşinin ününe sahip değildir, ayrıca genel bir bakış açısından da henüz yararlanmamıştır. Ancak, son zamanlarda yapılan keşifler ve restorasyonlar, bu dönemin anıtsal resmi için artan ilgi sayesinde unutulmuşluğun pençesinden kurtulmaktadır. Bu resmin doğduğu tarihi bağlam iyi bilinir. Roman resimlerine geri dönmekten ziyade, bu formun XIII. - XV.yüzyıllar arasındaki sanatsal yaratımı daha iyi anlamamıza izin verebilecek somut yanıtlar vermektir. Ayrıca, "gotik" teriminin kullanımı, bir tarihsel yanılgıya dayanmaktadır. Bu sıfat, 1450 civarında İtalyanlar tarafından kabaca, vahşi, düzensiz anlamında ortaya çıktı. Biraz daha önce, büyük istila dönemindeki "Goths", yani barbar halkların İtalya'da antik sanatı "değersiz" bir sanatla değiştirdikleri görüşü yaygınlaştı. Ortaçağ resimleri hepsi gotik olarak adlandırıldı. Bu, Almanların, Gothların torunları olarak, eski inşaat sanatlarında doğaya yakın kalmış olabilecekleri görüşünü güçlendirdi. Doğal yasalara uygun olduğu varsayılan gotik, olumsuz bir şekilde değerlendirilmeyi bıraktı ve Orta Çağ sanatı, antik formlar dünyası kadar saygı gören bir fenomen olarak tanındı.¹⁹⁰

Pano üzerine yapılan resim, 1400 civarında tüm Avrupa'da, "Uluslararası Gotik stili" adı verilen bir maniyerist akımı doğurdu. Gerçek gotik resim, vitraylardır. Gotik öncelikle bir ışık ve inşaat sanatı olduğu için, katedral yapımcıları, iç mekanı ışıqla dolduran büyük camları yerleştirdikleri pencereleri giderek büyüttüler. Düz, beyaz veya renkli cam giderek daha sık kullanılmaya başlandı.¹⁹¹ Vitraylar, bir zamanlar duvar resmi tarafından doldurulan aynı öğretici rolü yerine getirir, ancak yakut, altın, gök mavisi renklerin büyüğü karşısında, güneşin

¹⁸⁹ Bell, a.g.e.,s.124.

¹⁹⁰ Faustin,a.g.m.,s.5.

¹⁹¹ Adajian, a.g.m.s,232.

polikromatik ışınlarıyla aydınlanmışken, göz, ikonografik temaları unuttur ve bu değerli taşların parıltılı uyumuna kendini bırakır.¹⁹²

Vitrayın çifte bir amacı vardır. O, ışık oyunları ile renkli bir yarı karanlıkta düşünmeyi teşvik eden kilisenin dekorasyonuna katkıda bulunur. Ancak, tıpkı fresk gibi, okuma bilmeyenler için bir resim kitabıdır. Bu yüzden mükemmel bir şekilde okunabilir olmalıdır, bu yüzden çok sayıda karakter içeren sahneler, korunun ve yan koridorların alt pencerelerine ayrılmıştır ve yüksek pencereler büyük figürler alır. En güzel vitray koleksiyonlarından biri Chartres'tedir: 160 vitraylı pencere, yaklaşık 5.000 karakter içeren 2.600 m²'lik camlı pencereler. Her biri üç girişin üzerinde bulunan ve çapı yaklaşık 10 metre olan bir roset. Vitraylar, Kutsal Yazıları ve azizlerin yaşamlarını açıklar. İncil'in bölümlerini, ama aynı zamanda dünyevi sahneleri de anlatırlar. Ancak İtalya'da, bu akım, Rönesans stiline yerini alırken, gotik, Fransa ve Kuzey Avrupa'da, resmin belirgin bir şekilde yeni bir tarza doğru yumuşak bir şekilde döndüğü bir döneme kadar ifade edilmeye devam eder.¹⁹³

2.4.4.3. Rönesans Dönemi Resmi

Rönesans, XV.yüzyılın sonunda başlayan ve XVI.yüzyıla kadar süren bir tarihî dönemdir. Bu süreç, Dolayısıyla Orta Çağ'dan (V. - XV. yüzyıl) hemen sonrasında yer alır. Bu dönem boyunca sanat alanlarında pek çok değişim gerçekleşmiştir. Doğum yeri olarak İtalya'yı kabul eder ve XVI.yüzyılın akışıyla birlikte Batı Avrupa'ya yayılır. Gutenberg'in matbaa teknolojisini geliştirmesi ve hareketli karakterlerle birlikte, fikirlerin ve yeniliklerin Avrupa'da çok daha hızlı bir şekilde yayılmasını sağlar.¹⁹⁴

Rönesans, Antik Çağ'ı taklit etme amacını taşır ancak aslında hareket, perspektif ve humanizmi de içerir. Rönesans sanatçıları resim, heykel ve mimari alanlarında büyük figürlerdir. Onlar karşısında sadece hayranlık duyulabilir. Sanatçılar, Orta Çağ'ın, barbar ve abartılı olarak kabul edilen düşüncelerini ve formlarını terk ederler. Artık sadece ağaç üzerine veya duvarlara resim yapmazlar, tuvaleri daha sık kullanmaya başlarlar. Yağlı boyayı kullanmaya başlarlar, perspektifi keşfederler ve gerçekçiliğe dikkat ederler. Leonardo da Vinci, ışık-gölge

¹⁹² Dutton, a.g.e.,s.102.

¹⁹³ Gombrich, Sanatın Öyküsü, 147.

¹⁹⁴ Gombrich, a.g.e.,s.152.

tekniklerini geliştirir. Resimde pek çok yeni tema ortaya çıkar. Bu, Orta Çağ'ın, genellikle dinle ilgili konuların resmedildiği bir dönemle kırılmazdır.¹⁹⁵

Venüs, aşk, güzellik ve baştan çıkarmanın tanrıçası, Roma mitolojisinde, bir deniz kabuğu üzerinde ayakta durarak sulardan çıkar. Portre yapmak moda hale gelir: Zengin mecenaslar, tabloları temsil edilirler. Leonardo da Vinci'nin Mona Lisa'sı dünyanın en ünlü tablolarından biridir. Bu portre, Lisa del Giocondo (doğumlu Gherardini), tüccar Francesco di Bartolomeo del Giocondo'nun eşini temsil eder: Mona Lisa bu yüzden La Gioconda veya Fransızca'da La Joconde olarak anılır. İtalyan ressam, çizer, heykeltıraş, mimar ve mühendis, bu yağlı boya tabloyu 1503 ve 1506 yılları arasında, Floransa'da kaldığı dönemde tahta üzerine çizer ve 1517'de kendisini Amboise'a davet ettiğinde onunla birlikte götürür. Leonardo da Vinci'nin ölümünden sonra kral tarafından satın alınan tablo, öncelikle Fontainebleau şatosunda yerleştirilmiştir. Daha sonra, farklı kraliyet sitelerinde (Louvre Sarayı, Tuileries Şatosu, Versay Sarayı) sergilenecek ve Napoléon Bonaparte, 1805'te Louvre Müzesi'ne bağışlayacaktır.¹⁹⁶ Vasari'nin "En Ünlü Ressamlar, Heykeltıraşlar ve Mimarların Hayatları" isimli kitabında belirtildiği gibi, Mona Lisa, Rönesans döneminden itibaren olağanüstü bir statüye sahip olmuş ve bu durum zamanla artarak mitolojik bir auraya dönüşmüştür. Örneğin, tablonun 1911'deki hırsızlığı büyük bir duygusal etki yaratmıştır, ya da André Malraux'un girişimiyle Amerika Birleşik Devletleri'nde (1963) ve Japonya'da (1974) gerçekleşen olağanüstü sergiler. Eser aynı zamanda birçok yorumlama konusu olmuştur.¹⁹⁷

2.4.4.4. XVII.Yüzyıl Resmi

Klasik ve Barok stiller XVII.yüzyılda ortaya çıkmış ve önemli bir boyuta ulaşmıştır. Bu stiller XVIII.yüzyıla kadar belirgin bir şekilde etkili olmaya devam eder. Aslında bu iki resim tarzı, Nicolas Poussin, Caravaggio, Le Brun, Simon Vouet, Louis Le Nain gibi birçok tanınmış ressamın ortaya çıkmasını sağlamıştır. XVII.yüzyılın sonunda Rococo stilleri görülmeye başlar. XVIII.yüzyılın ikinci yarısında ise klasik bir tepki gelişir: Neoklasizm.¹⁹⁸

¹⁹⁵ Faustin, a.g.m.,s.7.

¹⁹⁶ Gombrich, a.g.e.,s.236.

¹⁹⁷ Faustin, a.g.m.,s.8.

¹⁹⁸ Gombrich, a.g.e.,s.215.

2.4.4.5. Klasik Resim

Klasik kelimesi, birinci sınıfa ait anlamına gelir, yani üst sınıf vatandaşlara aittir. "Klasik" sıfatı, Rönesans döneminde, Gotik sanata karşıt bir estetiği ifade etmek için kullanılmaya başlanmıştır. Bu estetik, Antik Yunan-Roma modelinden (M.Ö. V. ve IV.yüzyıl) esinlenir. Klasizm, sanatın antik kaynaklarına İtalya'da dönüş yapar ve idealize edilmiş bir güzellik anlayışını, özellikle manzara türüne uygular. Klasizm, resim, heykel, mimari, edebiyat ve felsefede kendini kabul ettiren bir kültürel harekettir. Açık, düzenli ve yapılandırılmış bir kompozisyon sunar. Ressamlar sanatlarını akıl üzerine inşa ederler. Kompozisyon genellikle kapalıdır, yani sahne tamamen çerçeve içinde yer alır. Ressamlar çizgilerin ve konturların hassasiyetinde şeylerin mükemmelliğini ve değerini ararlar. Çizgiler, silüetleri keskin bir şekilde ayırır. Ressamlar, statik kompozisyonları ve sakinlik ve kontrol edilmiş bir doğayı ifade eden soğuk renkleri severler. Düzenleme, dikey veya yatay çizgilere göre oluşturulur, bu da resme sakin ve titiz bir görünüm kazandırır.¹⁹⁹

Sanatçılar, perspektif kurallarını ve ayrıca geometriyi kullanırlar. Tablonun derinliğini, ardışık planlarla, adım adım oluştururlar.²⁰⁰

2.4.4.6. Barok Resim

1600 yılından itibaren ve tüm XVII.yüzyıl boyunca, yeni bir resim stili gelişmiştir: BAROK. Tüm Avrupa'ya yayılmış ve mimari, müzik, edebiyat, heykel ve tabii ki resmi etkilemiştir.

Barok resminin büyük özellikleri, nesnelerin ve karakterlerin hacmini ilgilendirir; artık çizim çizgileri ile sınırlanmamıştır. Ressam, konturları özgürce şekillendirir. Sanatçılar, eğriler ve köşegenler kullanarak hareketi araştırırlar. Hayal güçlerine serbest bırakırlar. Duyguları ve tutkuları, ifadelerin yoğunluğu ve sıcak renklerin kullanımı ile ifade etmek isterler. Barok resim, genellikle ışık efektlerini kullanarak sahneleri dramatize eder.²⁰¹

Bir iç mekandaki aydınlatma tek bir kaynaktan gelir. Sanatçı, net-karanlık kontrastlarından sert bir şekilde yararlanır. Işık yalnızca en ilginç bölgeleri aydınlatır.

¹⁹⁹ Faustin, a.g.m.,s.11.

²⁰⁰ Beardsley, a.g.e., s.169.

²⁰¹ Gombrich, a.g.e.,s.417.

Uzay artık geometrik olarak düzenli bir perspektifte inşa edilmiştir. Ressam, derinliği, tek bir hareketle - uzay, bulutlar ve karakterlerle - sezgisel bir şekilde düzenler, bu da gözü sahnenin derinliklerine çeker. Klasikliğin aksine, barok düz çizgilerin, dikey ve yatay çizgilerin dengesini reddeder. Diyagonalleri, eğrileri ve karşı eğrileri yerleştirir. Resim titreşir, merkezden uzaklaşır, açılır ve dinamiktir.

İnsan gerçekliği, daima teatral ve görkemli bir sahnelemeyle eşlik edilen barok resimlerin hayati bir unsur haline gelir. Karakterler bir araya toplanır ve tek bir kitlede gruplanır. Sanatçı, çok büyük, dinamik ve canlı kompozisyonlar çizer. Karakterler sürekli hareket halindedir. Aktörler tablodan çıkarlar: Çerçeveyi geçerler ve çevreleyen duvar dekorasyonuna entegre olurlar.²⁰²

2.4.4.7. Rokoko Resim

Rokoko stil, çeşitli sanatsal alanlarda Barok'un yerine geçer: mimari, müzik ve edebiyat kadar resim de dahil olmak üzere. Hafiflik, süsleme ve stilistik zarafet üzerine vurgu yapar. Rokoko stili, XVII.yüzyılın sonunda Paris'te ortaya çıkar ve kısa sürede tüm Avrupa'ya yayılır. Rokoko, mimariyi de önemli ölçüde etkiler. Rokoko kelimesi, barok'un geç dönemini belirtir ve Fransızca "Rocaille" kelimesinden gelir (kaya ve kabukları taklit eden ve barok formlardan esinlenen bir süsleme tarzı). Rocaille stili, zengin insanın zamanını lüks ve hareketsizlik içinde geçirdiği bir topluma özgüdür. Rokoko sanatı, varlık ve kraliyet mahkemesinin yaşam şekli üzerine dayalı bir kavrama dayanır.²⁰³

Değerli, oyun, içtenlik, görkemli temsili yerini alır. Rokoko, gerçekliği kaçıp ebedi gençlik ve güzellik, huzurlu ve duygusal aşk, melankolik zarafet ve nezaket içinde sığınır, özellikle pastoral idilller ve kırsal zevklerde. Ayrıca dekoratif sanatlarda da gelişir. Temeldeki net-karanlık durum sona ermiştir. Renkler çeşitlidir: kırmızılar, mavi, beyazlar, altınlar, sarılar. Burada her şey patlar, ancak harika bir ustalıklarla. 1789 devrimi, Fransa'da Eski Rejimin sonunu işaret eder ve aynı zamanda Rokoko'nun da sonunu getirir.²⁰⁴

²⁰² Gombrich, a.g.e.,s.418.

²⁰³ Faustin, a.g.m.,s.17.

²⁰⁴ Faustin, a.g.m.,s.17.

2.4.4.8. Modern ve Çağdaş Resim

Sanatsal hareketler, çevrelerindeki politik ve sosyal bağlamla birlikte doğar ve gelişir. Şairler, yazarlar, ressamalar ve heykeltıraşlar, sanatlarını protestolarını, sosyal çevreleriyle ilişkili vizyonlarını göstermek için kullanırlar. Yaratıcılığın merkezinde özgürlük vardır ve artık sanatçılar geçmişin estetik değerlerini kırarlar. Bu nedenle, Fransız Devrimi'nden (1789) kaynaklanan fikirlerin çeşitliliği, sanatta modern sanata giden yolu açar ve üç hareket doğar: Neoklasizm, romantizm ve realizm.

2.4.4.9. Neoklasizm (1750 ile 1830 arasında)

Sanatın sözde klasik formlarını yenilemeye odaklanmış ve bu formları şekil ve zarafet yoluyla değerlendirmiştir.²⁰⁵

2.4.4.10. Romantizm (1770 ile 1850 arasında)

Fransız Akademisi'nin (Klasisizm) gerekliliklerine karşı çıkar ve rüyayı, duyguyu ve fantastik olanı teşvik eder.²⁰⁶

2.4.4.11. Realizm (1848 ile 1850 arasında)

Gerçeği olduğu gibi temsil etmeyi amaçlayan sanatsal bir doktrindir.²⁰⁷

2.4.4.12. XIX.Yüzyıl ve Sanatsal Hareketlerin Çeşitliliği

Modern sanat gerçekten de İzlenimcilikle (1874-1886) başlar ve ressamaların doğrudan açık havada boyamayı tercih etmesiyle resmi yeniden konumlandırır. Sanatçılar bu şekilde özgürlük ve doğa ile içten bir ilişki ararlar.²⁰⁸

XIX. ve XX. yüzyıllardan bazı hareketler kronolojik sırayla:

Sanat ve Zanaat Hareketi (1860 - 1910)

Sembolizm (1866- 1920)

Neo-Gotik (1870)

İzlenimcilik (1874 - 1886)

²⁰⁵ Gombrich, a.g.e.,s.395.

²⁰⁶ Gombrich, a.g.e.,s.273.

²⁰⁷ Gombrich, a.g.e.,s.511.

²⁰⁸ Faustin, a.g.m.,s. 27.

Doğalcılık (1880 - 1900)

Sembolizm (1886 - 1905)

Neo-İzlenimcilik veya Noktacılık (1883 -1910)

Post-Izlenimcilik (1885 - 1905)

Incoherent Arts (1886 - 1896)

Art Nouveau (1890 - 1905)

Le Sillon (1893 - 1904)

Lüminizm (1904)

Fovizm (1905 - 1910)

Dışavurumculuk (1905)

Kübizm (1907 - 1914)

Fütürizm (1909-1920)

Soyut Sanat (1910)

Performans Sanatı (1914)

Suprematizm (1915)

Dadaizm (1916 - 1925)

Konstrüktivizm (1917 - 1930)

Bauhaus (1919-1933)

Modern Hareket (1920- 1950)

Op Art (1920-1963)

Sürrealizm (1924 - 1960)

Brut Sanatı (1945)

Enformel Sanat (1945-1960)

Cobra (1948 - 1951) Adı, çoğunlukla üyelerin yaşadığı "Kopenhag, Brüksel, Amsterdam" şehirlerinin baş harflerinden oluşan bir akronimdir.

Hiperrealizm (1950 - 1960)

Happening (1950)

Brütalizm (1950 - 1970)

Lirik Soyutlama (1951)

Pop Art (1950-1970)

Kent Sanatı (1960)

Anlatıcı Figürasyon (1960)

Şematizm (1960)

Yeni Gerçekçilik (1960 - 1970)

Trompe-l'oeil/gerçeklik hareketi (1960)

Land-art (1960)

Grafiti sanatı (1960)

Fluxus (1961 - 1970)

Posta Sanatı (1962)

Video Sanatı (1963)

Yeni Figürasyon (1964)

Minimalizm (1965)

Kavramsal Sanat (1965 - 1975)

Foto-gerçekçilik (1965)

Support/Surface (1969-1972)

Sanat ve Dil (1970'ler)

Sosyolojik sanat (1971)

Postmodernizm (1977)

Tekil Sanat (1978)

Özgür Figürasyon (1981)

Alçakgönüllü Sanat (1988)

Dekonstrüktivizm (1990)

Dirençli Sanat (2014)

Bio-art²⁰⁹



²⁰⁹ Faustin, a.g.m.,s.24.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. RESİM SANATINDA ORYANTALİZM

3.1. ORYANTALİST RESİM VE ÖTEKİLİĞİN ARAYIŞI

Oryantalizm, ne bir stil, ne bir sanat akımı, ne de bir resim okulu olarak tanımlanabilir. XIX.yüzyılda zirveye ulaşan oryantalist resim, Fransız sömürge imparatorluğunun parçalanması ve 1962'deki Cezayir'in bağımsızlığı ile Fransa'daki bu sanatsal temsiliyetin sonunu işaretler.²¹⁰

XIX.yüzyıldan önce Doğu ile Batı arasında birçok diplomasi, ticaret ve sanat etkileşimi yaşanmıştı. Molière, 14 Ekim 1670'de Chambord Şatosu'nda düzenlenen "Le Bourgeois gentilhomme" adlı eserinde, o dönemde popüler olan Türk modasına atıfta bulunan ve tamamen fantastik bir onur unvanı olan "Mamamouchi" ismini icat etti. Bu moda, XVIII.yüzyılda Çin modası ile birlikte uzanır ve gelişir.²¹¹

20. yüzyıl, oryantalist konuları ele alan sanatçıların çağıdır. Bonaparte'ın 1798-1801 yılları arasında gerçekleştirdiği Mısır seferi, askeri yönlerinin yanı sıra tarihçi, botanikçi ve çizerlerden oluşan bir bilimsel keşif seferiydi.

Jean-Léon Gérôme'nin (1824-1904) "Bonaparte Sphinx'in Önünde" (Tablo 1) adlı tablosu, 1867-1868 yıllarında boyanmış ve Kaliforniya'daki Hearst Castle'da saklanmıştır. Bu tablo, 21 Temmuz 1798'deki Piramitler Savaşı'nı hatırlatmaktadır. Gérôme, Paul Delaroche'nin öğrencisi olarak, akademik geleneklerin takipçisi olarak kabul edilir ve aynı zamanda İzlenimcilere karşı acımasız bir düşmandır. Ancak, onun Alfred Dreyfus'un cesur savunucusu olduğu genellikle unutulur.²¹²

Gérôme, Mısır, Türkiye ve Cezayir'e çok sayıda seyahat gerçekleştirdi ve bu yerlerin çekiciliğini ve güzelliklerini birçok eserinde renkli bir egzotizmle ifade etti. Böylece Doğu, onun tercih ettiği başka bir yer oldu.

²¹⁰ Serge Legat, "La Peinture Orientaliste et La Quête de L'Altérité", içinde Désir d'aventures (La Peinture Orientaliste et La Quête de L'Altérité, Théâtre des Variétés 1, boulevard Albert Ier 98000 Monaco: L'Association Monégasque pour la Connaissance des Arts, 2022), 1.

²¹¹ Legat, a.g.m.,s.1.

²¹² Legat, a.g.m.,s.2.

XXI. yüzyılda Oryantalizm, mitolojik bir Doğu ile yaşanan bir Doğu arasında dalgalanır. Ele alınan temalar, Batı'nın Doğu'ya bakışını yansıtır: harem sahneleri, köle pazarları, av veya savaş sahneleri, tipik manzaralar (çöller, vahalar, minarelerle dolu doğu şehirleri...). Odalıkların doldurduğu harem, tüm erkek fantezilerinin kapalı bir alanı olur ve bu da olağanüstü bir çekicilik-itaatsizlik fenomenine yol açar.²¹³ Jean-Auguste-Dominique Ingres, hiçbir zaman Doğu'ya seyahat etmemiş olsa da, Jean-Jules-Antoine Lecomte du Nouÿ, 1872'de Mısır ve Türkiye'ye seyahat etti ve bu egzotizmi hayal etmenin öncülerinden oldu.²¹⁴



Tablo 1 —Bonaparte Sfenks önünde, Gérôme

Ingres'in "Türk Hamamı" (1852-1859, 1862'de modifiye edildi, Louvre Müzesi) karşısında, reaksiyonlar karışık olabilir. Tablo, Osmanlı İmparatorluğu'nda İngiltere Büyükelçisi'nin karısı olan Lady Mary Wortley Montagu'nun 1716'da İstanbul'da bir kadınlar hamamını ziyaret ettiği mektuplarından esinlenmiştir. Farklı tutumlarla oturan veya uzanan çıplak kadınlar, Renoir ve Matisse'ye kadar uzanacak olan hayal edilen Doğu'nun resmini çizerler. Gerçekte harem kadınları değil, harem kadınlarının hizmetçileri olan odalıklar, sadece duyusal ve zevk vericidir. Bu ağır ve

²¹³ André Vovard, *Les Turqueries Dans La Littérature Française*, 1. bs (France: Les Presses D'Edouard Privat, 1959), 17.

²¹⁴ Georges de Hongrie ve Michel Balivet, *Des Turcs: Traité Sur Les Moeurs, Les Coutumes Et La Perfidie Des Turcs*, çev. Joël Schnapp, 1. bs (Fransa: Anacharsis, 2003), 72.

ilgisiz etlerin birikmesi karşısında, Paul Claudel, oldukça kişisel bir algılama olarak "ters çevrilmiş bir kurtçuk kutusu" imajını hatırlayacaktır.²¹⁵

Öte yandan, Mağribi askerler, fanatik savaşçılar, şehirler, gemiler ve genç kadınları kaçıranlar, potansiyel olarak tehlikeli bir Doğu'ya karşı hasta bir şekilde ürperen bir Batı'nın korku ve anksiyetesini ifade eder.

Bu dramatize edilmiş Doğu vizyonu, Henri Regnault'un (1843-1871) "Grenada'nın Mağribi Kralları Altında Yargısız İnfaz " (1870, Orsay Müzesi) (Tablo 2) adlı anıtsal tablosunda mükemmel bir şekilde gösterilir. Eylem, Alhambra Sarayı'nın tam merkezinde gerçekleşir.²¹⁶



²¹⁵ Legat, a.g.m.,s.3.

²¹⁶ Vovard, a.g.e.,s.77.



Tablo 2 — Grenada'nın Mağribi Kralları Altında Yargısız İnfaz

Zamanla, gezginin Doğu'su, Baudelaire'in "zengin anılarınızın mücevher kutularında, yıldızlar ve eterlerden yapılmış harika mücevherler" (Le Voyage, Maxime Du Camp'a adanmış bir şiir) olarak okunan Doğu, belirginleşir ve yerleşir.²¹⁷

²¹⁷ Vovard, a.g.e.,s.59.

Alexandre-Gabriel Decamps (1803-1860), 1828'de Navarin Muharebesi hakkında belgeler toplamak üzere Yunanistan ve Türkiye'ye resmi bir görevle gönderilir.²¹⁸

Eugène Delacroix, 1832'de, Louis-Philippe'in Fransasını temsil eden Comte de Mornay'ın olağanüstü elçilik görevine, Fas Sultanı Moulay Abd al-Raham'a... eşlik etti. Ocak ve Temmuz 1832 arasında süren bu yolculuk boyunca, Delacroix, daha sonra Doğu tutkusundan esinlenen tablolarında renklerle canlandırdığı, çeşitli formları ve renkleri içeren defterlerle dolu eskizler ve suluboyalar çizdi. Bu tablolar arasında "Cezayirli Kadınlar" (1834 Salon, Louvre Müzesi) bulunur. Picasso, bu eseri 1955'te bir dizi resimsel varyasyonla onurlandıracaktır.²¹⁹

Bu seyahat defterleri Louvre Müzesi ve Chantilly'deki Condé Müzesi'nde saklanmaktadır. Bunlar hayal edilen Doğu ile gözlenen Doğu arasındaki mükemmel geçişi belgeler. Delacroix şöyle yazmıştır: "Burada resmedilecek çok şey var. Her adımda, yirmi kuşak ressamın şan ve şeref kazanabileceği tablolar var."²²⁰

Oryantalist sanat, Batılı sanatçıların Doğu'nun egzotik ve yabancı görüntüsünü ve bu yerlerdeki yaşamın karmaşıklığını ve çeşitliliğini belgelemeye çalışan bir sanat biçimi olarak ortaya çıkmıştır. Bu, özellikle XIX.yüzyılın ortalarından itibaren Doğu'ya seyahat etme ve bu yerlerden çizimler ve boyamalar yapma fırsatına sahip olan Batılı sanatçılar için geçerli olmuştur. Doğu'yu romantik ve egzotik bir yer olarak tasvir ederken, bu sanatçılar aynı zamanda bu kültürlerin karmaşıklığını ve çeşitliliğini de belgelerler. Doğu'nun bu şekilde romantikleştirilmesi, sanatçıların Doğu'yu egzotik ve fantastik bir yer olarak tasvir etmelerine ve Batılı izleyicilerin Doğu hakkındaki fikirlerini ve anlayışlarını etkilemelerine izin vermiştir.

Kuzey Afrika'da "canlı antik çağ"ın keşfini bile dile getirecekti.²²¹

Sanatçılar, XIX.yüzyıl boyunca, Doğu'da kalma veya Kuzey Afrika, Türkiye veya Mısır'da sürekli yerleşme alışkanlığı geliştirdiler. Bu sanatçılar arasında Eugène Fromentin, Gustave Guillaumet, Charles de Tournemine gibi isimler bulunur.²²²

²¹⁸ Hongrie ve Balivet, a.g.e.,s.61.

²¹⁹ Jean-François Solnon, Le Turban Et La Stamboulina, 1. bs (Paris: Perrin, 2009), 124.

²²⁰ Solnon, a.g.e.,s.191.

²²¹ Legat, a.g.m.,s. 4.

²²² Legat, a.g.m.,s. 4.

Eugène Fromentin (1820-1876), Sahra tablolarında çölün sıcaklığını ve renklerin parlaltısını yansıtıyordu. Ayrıca, Cezayir'deki seyahatlerinden, "Sahra'da Bir Yaz" (1857) ve "Sahel'de Bir Yıl" (1858) gibi, gerçek bir yazarlık niteliğini ortaya çıkaran çok güzel metinler bıraktı.²²³

Gustave Guillaumet (1840-1887), Cezayir'de ondan fazla kez kaldı; ülkeyi, ışıktan adetlere, bitkilerden psikolojik tavırlara kadar her yönüyle tanımak istedi ve tüm egzotizmanın tam tersine, doğa bilimine bağlı bir damarla, Güney'in derin bölgelerindeki halkın üzgün ve sefil yaşamını resmetti. Avrupalı, onda bir etnologa, sıcak ve coşkulu birine yer bıraktı.²²⁴

Bazı oryantalist tablolar, İslam'ın dini onuruna derin bir empati gösterir.

Jean-Léon Gérôme'nun Kahire'deki Namazı (1865, Hamburg Kunsthalle), bir terasta, taşın namazına eşlik eden ve göğe yükselen minarelerle birlikte dua eden erkekleri temsil ederken, Léon Belly'nin (1827-1877) Mekke'ye Giden Hacılar (Tablo 3) tablosu, 1861'de resmedildi ve Orsay Müzesi'nde korundu, oryantalist konuların mükemmel örneği olan kervan temasını ele alır. Mekke'ye hac, diğer yandan, resimde nadiren ele alınan bir konudur.



²²³ Vovard, a.g.e.,s.79.

²²⁴ Solnon, a.g.e.,s.155.

Tablo 3 — Mekke'ye Giden Hacılar

Tablonun solunda, ikinci planda, "Mısır'a Kaçış" (ayakta olan Yusuf, eşeğin üzerinde oturan ve kucağında bebek İsa'yı tutan Meryem'e eşlik ediyor) sahnesi tanınabilir. Bu tablo, evrensel bir din inancını ve aynı Tanrı'ya olan inancı yansıtır.²²⁵

Eserin başarısı büyük oldu ve sanat eleştirmeni Louis-Charles Timbal şöyle yazmıştır: "Salon'dan döndüğünde, her ziyaretçinin kervana katılmış gibi olduğu görülüyordu."²²⁶

Bu cömert ve evrensel Oryantalizm vizyonunun aksine, bazı tablolar sömürgeciliğin damgasını taşır. Örneğin, Jean-Léon Gérôme tarafından resmedilen Siyam Elçilerinin Fontainebleau'da Kabulu (1864, Versailles Şatosu), Siyam elçiliğinin Napoléon III ve İmparatoriçe Eugénie'ye, Fontainebleau sarayının Henri II büyük balo salonunda, 27 Haziran 1861'deki ziyaretini gösterir ve mahkeme töreninin ötesinde, Doğu'nun Batı'nın tüm gücü karşısındaki boyun eğişine vurgu yapar.²²⁷



Tablo 4 — Siyam Elçilerinin Fontainebleau'da Kabulu

Louis-Jean Beaupuy'nin (1896-1974) tablosu, Genel Vali ve Madame Renard'ın Fransız Ekvator Afrika'sındaki M'Pila'da (1938, Göç Tarihi Müzesi, Paris), 1934'teki resmi bir ziyaret sırasında yerlilere kumaş dağıtımını tasvir eder ve "bu

²²⁵ Legat, a.g.m.,s.5.

²²⁶ Legat, a.g.m.,s.5.

²²⁷ Solnon, a.g.e.,s.167.

erkek ve kadınların sömürgeleştirilmiş görüntüsünün indirgenmiş bir vizyonunu" vurgular ("Uzaklarının Resimleri" sergisi, Quai Branly-Jacques Chirac Müzesi, Paris, 30 Ocak 2018-6 Ocak 2019).²²⁸

Étienne Dinet (1861-1929) hem eserleriyle hem de yaşamıyla Oryantalizm'in zirve noktalarından biridir. Hayatının büyük bir bölümünü Cezayir'de geçirdi, İslam'a geçti ve artık Nasr ad Dine ismini taşıdı.

1893'te, "Fransız Oryantalist Ressamlar Derneği"nin kurucu üyelerinden biri olacak.

Eugène Fromentin'in yazdığı gibi, "tüm hayal gücü"ne sahip bir dönem, "tam gözlem" dönemine yer bırakır.

Mitoslu Doğu'dan yaşanmış Doğu'ya, gerçeklik fanteziye yerini bırakır ancak Doğu'nun rüyası ölmez ve Matisse'nin eseri bu konuda en güzel ve en şiirsel ifade olacaktır.

"Doğu'nun bu gerçek olma zorunluluğuna karşı koyamazsınız." (Eugène Fromentin)²²⁹

3.2. XIX.YÜZYIL ORYANTALİST RESİMLERİNDE DESPOTİZMİN TEMSİLİ

3.2.1. Despotik İmge

"Barbar kabileler arasında yaptığı gezilerde tanık olduğu tüm garip manzaralar arasında, hiçbirini onu bu kadar dehşete düşürememiştir." 1903 tarihli bir gazete gravürünü tanımlayan bu kısa ifadeler, XIX.yüzyıl boyunca şaşırtıcı bir düzenlilikle yinelenen bir ifade kalıbının izini sürebilir: Doğu'nun despotunun veya onun zorba eylemlerinin görselleri.²³⁰ Bu baskın ilgi, XVIII.yüzyılda, oryantalizm henüz bir resim ayrımı değil, bir edebi ve bilimsel yönelimken, kök salmıştır. Doğuluların varsayılan despotizmi, barbarlığı ve cehaleti üzerine yapılan değerlendirmeler tartışılır ve yavaşça edebi ve entelektüel çevrelere sızarak, özellikle XIX.yüzyılın

²²⁸ Legat, a.g.m.,s.6.

²²⁹ Legat, a.g.m.,s. 6.

²³⁰ Romain Siegenfuhr, "« Une incomparable image de la barbarie musulmane » : la représentation du despotisme dans la peinture orientaliste au XIXe siècle.", www.academia.edu, 2017, 1, https://www.academia.edu/34611956/_Une_incomparable_image_de_la_barbarie_musulmane_la_repr%C3%A9sentation_du_despotisme_dans_la_peinture_orientaliste_au_XIXe_si%C3%A8cle.

oryantalist ressamalarının zihinlerinde kalıcı bir iz bırakır. Bu sanatçılar, Doğu ülkelerine seyahat etmiş olup olmamalarına bakılmaksızın, Mısır Hidivi Mehmet Ali Paşa gibi, Avrupalıları hem büyüleyen hem de endişelendiren kanlı olduğu düşünülen karakterleri temsil etme konusunda kararlıydılar. Tarihsel resimlerin, çağdaş karakterleri ve olayları temsil ettikten sonra, Romantik konuların Doğu'ya açılmasını takiben, XIX.yüzyılın ikinci yarısındaki Salonlar, atölyede oluşturulan konuları sundu ve burada despot veya idam görüntülerinin çoğaldığı görülebilir. Bu özellikler, XIX.yüzyıl Fransız resim eserlerinden bazılarına dayanarak incelenmeye çalışılacak. Bu despotik temsiller üzerine soruşturmamızda, bunların gerçek bir güç brütalitesini ifade edip etmediklerini veya Batı'nın kendi tarafsız betimlemeleriyle çakışıp çakışmadıklarını, despotizmi bir Batı icadı olan atavizm olarak gösterip göstermediklerini belirlemek uygun olacaktır. Motiflerin incelenmesi, bazılarının sıklıkla tekrarlanan okuma anahtarları gibi önemini vurgulamak ve oryantalizmin hem Müslüman barbarlığı hem de kolonyalizmi eleştiren bir araç haline nasıl geldiğini açığa çıkarmak için çalışmayı yönlendirecektir.

3.2.2. Doğu'nun Despotik İmajının Kökenleri.

Despotik imgelerin kökenleri arasında, XVIII.yüzyılda bazı eserler arketip olarak görülür. Doğu tiranının portresi, çoğunlukla Doğu'ya seyahat etmiş olan edebiyatçılar ve filozoflar tarafından oluşturulmuştur; onların dönüşte yayınlanan anlatıları, gördükleri ve deneyimledikleri bir deneyimi temsil ettiği için doğruluk garantisi olacaktır. Bu kişiler arasında, Nicolas-Antoine Boulanger ve Baron d'Holbach tarafından 1761'de yayınlanan "Doğu Despotizminin Kökeni Üzerine Araştırmalar" ve 1787'de Volney tarafından yayınlanan ünlü "Suriye ve Mısır'a Yolculuk" adlı eserleri sayabiliriz.²³¹ Volney, Doğu hakkında hem karşı konulmaz bir cazibe hem de büyük bir dehşet uyandıran çelişkili bir bakış açısı sunmuştur; bu paradoks, XIX.yüzyılda bir karakteristik olacak ve Lamartine, Chateaubriand, Balzac veya Nerval'in eserlerinde gözlenebilir. Fransa sarayına gönderilen elçilik heyetleri de hafızalarda kalıcı izler bıraktı ve Montesquieu'nun "Fars Mektupları" ve "Kanunların Ruhu" eserlerini ilham verdi; bunlar sırasıyla 1721 ve 1748 yılında yayınlandı. Bu çalışmalar, tıpkı Voltaire'in *Zaïre* (1732) veya *Zadig* (1747-1748) eserleri gibi çalışmalar, bilgi malzemesi olarak sadece Kur'an'ı, XII. yüzyıldan beri

²³¹ Thevenot, *L'Empire Du Grand Turc*, 29.

birçok kez çevrilen, ve Tavernier'in (Jean-Baptiste Tavernier'ın Türkiye, Pers ve Hindistan'a Yaptığı Altı Yolculuk, 1676) veya Pitton de Tournefort'un (Kralın Emriyle Levant'a Yapılan Bir Yolculuğun İlişkisi, 1717) gibi nadir anlatılar veya çalışmaları kullanmıştır. Barthélémy d'Herbelot'un Doğu Kütüphanesi (1697) de Doğu hakkında bilinmesi gerekenler konusunda kaçınılmaz bir referanstı. Bu eserlerin hepsi XIX. yüzyıldaki seyahat edenler tarafından okunmasa da, belgeleyici önemleri nedeniyle, bazen yanlış olan bilgilerin bir temelini oluşturdular ve o dönemin "Asyatik" olarak adlandırılan bilgilerini derlemeye yönelik Doğucu entelektüel çevreler arasında yayıldılar.²³²

XIX.yüzyılda ilk barbar Doğu imajları, arkaikliğini tekrarlayan gezginlerin deneyimleri üzerine kurulmuştur. Doğu, eski bir yargılama uygulaması olan göz göze kanununu kullanarak acımasızca yöneten despotlarla doludur. Bu, bazı ressamların bu bölgeleri ve bu bölgelerin sakinlerini İncile'e ait Antiklik olarak görmesine yol açtı. Bu durumda, Delacroix 1832'deki Günlüğü'nde "Bu halk tamamen antik... Bazı antik ve basit adetlerin bir ihtişamı var" diye not düşmüştür. Tangerang'de, Faslıları bu topraklarda hala yaşayan Roma senatörleriyle karşılaştırır: "Eğer bilseydiniz, tiranların kılıcının altında ne kadar huzurlu bir şekilde yaşandığını... Burada daha basit ve daha ilkel bir şey var:... Romalılar ve Yunanlar burada, ulaşabileceğim bir yerde... Roma, artık Roma'da değil". Doğu'nun evrimi görmezden gelen ve geçmişte donmuş bir dünya olduğu fikri, genellikle Batı güçleri tarafından, sözde "doğal" bir Avrupa üstünlüğünü ortaya koyan tarihsel bir sözlük kullanarak, sömürge projesini gerçekleştirmek için sıkça tekrar edilir. Mısır, özellikle Doğu despotizminin hüküm sürdüğü bir bölge olarak betimlendi. Aydınlanma çağında yayınlanan modeller ve yargılar, Mısır Seferi'nden özellikle sonra seyahat literatüründe sürekli olarak geri dönen önyargılı imajları oluşturmada katkıda bulundu.²³³

Lumières döneminde yayınlanan modeller ve değerlendirmeler, özellikle Mısır Seferi'nden sonra gezi literatüründe sürekli olarak tekrar eden önceden belirlenmiş imajları oluşturmaya katkıda bulundu. Bu literatür, XVIII.yüzyılda özellikle oryantalistler arasında Doğu'nun despotik imgelerinin kökleri üzerine oluşan yorumları ve değerlendirmeleri somutlaştırdı. Bu, özellikle XIX.yüzyılda gezginler

²³² Siegenfuhr, a.g.m.,s. 2.

²³³ Vovard, a.g.e.,s.103.

ve ressamilar arasında, Doğu'nun, halkının ve özellikle de yöneticilerinin barbar ve geri kalmış bir imgesi üzerine yoğunlaşan bir eğilimi besledi.

Doğu'nun bu despotik imgeleri, XVIII.yüzyılda daha da keskinleşti ve XIX.yüzyılda oryantalist resimde yoğun bir şekilde kullanıldı. Bu temalar, Doğu'nun sürekli olarak barbar ve geri kalmış bir bölge olarak temsil edilmesine katkıda bulundu. Oryantalizm, bu yüzden, hem Müslüman barbarlığı hem de sömürgeciliği eleştiren bir araç haline geldi.²³⁴

Bu konuda yapılan çalışmalar, bu tür temaların Doğu'daki gerçek durum hakkında daha derin bir anlayışa yol açabileceğini göstermiştir. Ancak, bu imgelerin çoğunlukla Batı'nın kendi anlatıları ve önyargılarından kaynaklandığı, bu nedenle Doğu hakkında tarafsız ve nesnel bir görüş sunmadığı da kabul edilmelidir. Bu nedenle, bu tür çalışmalar, Doğu'nun nasıl anlaşıldığı ve temsil edildiği konusundaki düşünceleri ve inançları sorgulamamıza yardımcı olabilir.²³⁵

3.2.3. XIX.Yüzyılın Başında Doğu Despotunun Hem Kurgusal Hem De Belgesel Temsilleri: Doğu Despotunun Çok Sayıda Yüzü.

Doğu'ya yapılan seyahat anıları arasında, Louis Dupré'nin olanı örnektir. Bu ressam, 1819-1820 yıllarında Yunanistan ve İstanbul'a, ardından Balkanlar'a ve son olarak Roma'ya seyahat etme fırsatına sahip oldu. 1825'ten itibaren, geçtiği toprakları kalem ve fırça ile tasvir eden kırk adet litografiyle süslenmiş bir anı yayınladı. Yunanistan'ın bağımsızlık savaşı sırasında (1821-1830) yayınlanan Atina ve İstanbul'a Yolculuk adlı kitabı, benzersiz bir politik çağrışıma sahipti: Hem Yunanistan'ın ateşli bir savunucusu hem de Müslüman yöneticilere karşı şüpheli bir tavır sergileyen bir çalışmaydı. Seyahat arkadaşları sayesinde, Dupré yalnız başına yaklaşamayacağı çevrelere girebildi, özellikle Janina'nın Ali Paşa'sının sarayına. Bu Arnavut vali, kanlı itibarıyla sınırları aştı ve Osmanlı hükümetine, Nivicë ve Shën Vasil gibi Arnavutluk'taki şehirlerde gerçekleştirdiği askeri sert önlemlerle tanındı.²³⁶

1825'te Paşa'yla buluşan Dupré izlenimlerini şöyle aktardı: "Bu ünlü kişi karşısında belireceğim anı yaşayan yoğun bir duyguya karşı koymam mümkün

²³⁴ Cemil Göker, *La Turquie Dans Les Romans Et Les Contes De Voltaire* (Ankara: A.Ü.S.B.F, 1971), 24.

²³⁵ Siegenfuhr, a.g.m.,s.3.

²³⁶ Siegenfuhr, a.g.m.,s.3.

olmadı [...] iktidarını o kadar korkunç bir şekilde kullandı ki [...]. Hükümetinin her anı, bir zalimlik eylemi veya suçlu bir düşünceyle işaretlendi".²³⁷ Ancak, karşılaşma genellikle dostça oldu ve toplantılar sık oldu ve portresinin çizilmesine izin verme konusundaki direncine rağmen, Dupré 1819'da bir av partisinde paşanın imajını ve belindeki geçmiş silahları yakalayabildi. "Bu korkunç mahkeme, Stamboul'un kanlı sarayının uygun bir şubesi"²³⁸ hayalleri canlandırdı: Victor Hugo Les Orientales'te zalimliğini vurguladı, Honoré de Balzac, Théophile Gautier ve Alexandre Dumas yazılarında ondan bahsetti.²³⁹ 19. yüzyılın başındaki tarih resimleri arasında benzer şekilde korkunç olan diğer imajlar kolayca göze çarpar, her biri temsil ettiği tiranın hükümet süresinin güçlü bir tarihi bölümünü seçer. Bu olaylardan biri, Kıpti'ye gelen seyahatçileri kalıcı olarak etkileyen ve Batılıların yoğun ilgisinden faydalanmak için Kahireliler tarafından büyük ihtimalle düzenlenip idealize edilen, 1 Mart 1811'deki Memlûklerin Mehmet Ali Paşa tarafından bertaraf edilmesi hikayesidir.

Avrupa ziyaretçileri bu hikâyeyi ve Kahire'de nasıl yayıldığını hatırlatmaktan çekinmediler. Anıların kalıcı etkisi, turistlerin Doğu'da bulmayı umdukları imajla uyuşacak şekilde çarpıtıldı. Yerel olarak üretilen farklı versiyonlar ve devam edenler, o kadar başarılı oldu ki, bu durumun turist rehberlerince tekrarlanan bir efsane haline gelmesini ve yayılmasını takip etmek ilginç olacaktır. Horace Vernet'in 1821 Salonunda bir tablosunu sunacağı Memlûk isyanının bastırılması , Osmanlı tarihinin kritik bir bölümüdür:

Mısır valisi Mehmet Ali Paşa, iktidarı devirmek ve zulmeden ve fanatik olarak kabul edilenler olarak ayaklanmak isteyen güçlü Memlûk subaylarından düşmanlarını Kahire'nin Hisarı'nda bir tuzakta öldürdü. Sultan önce affedici gibi davranıp sonra yüzlerce isyancıyı öldürdü. "Paşa, bir terasta yerleşmiş, bir halı üzerine oturmuş, zengin bir nargile içiyor ve görülmeden her şeyi görebiliyordu; [bir kelime bile söylemeden subaylarına döndü,] bu sabit ve korkunç bakış fazlasıyla anlaşıldı; Memlûklerin katliamı için en keskin ateş ve işaret oldu".²⁴⁰

İsyanın bu sert bastırılışı, tüm gezginlerin vicdanını rahatsız etti ve Vernet'in tuvali, Volney ve Montesquieu'nun ifadelerini hatırlatarak, Doğu yöneticilerinin

²³⁷ Siegenfuhr, a.g.m.,s.5.

²³⁸ Legat, a.g.m.,s.7.

²³⁹ Vovard, a.g.e.,s.29.

²⁴⁰ Siegenfuhr, a.g.m.,s.11.

doğuştan gelen despotik karakterinin bir sembolü ve kanıtı haline geldi. Mehmet Ali Paşa'nın sarayında 1832'de bir gezgin, paşanın ima ettiği güvensizliği anlatır: "Yanımdaki adam [...] elbiseleri [benimkilerle] temas ediyor, başka bir neden olmaksızın kafasına göre kaç tane başı düşürdüğüne karar verebilir; [...] bu adam [...] yaklaşık beş yüz kişiyi öldürtmüştü [...]. Elbiselerinde kan lekeleri görmüş gibi ve alınına tiran kelimesinin kazındığını görmüş gibiydim".²⁴¹

Bu gözlemler ve anlatılar, XIX.yüzyılın başında Doğu'nun despotik yöneticilerinin batıdaki temsillerini ve algılanışını şekillendirmekte önemli bir rol oynamıştır. Tiranlarının zulmü, belgesel ve kurgusal temsillerde ayrıntılı olarak yer alırken, bu hikayelerin çoğunluğunun politik ve kültürel çıkarlara hizmet ettiği unutulmamalıdır. Dolayısıyla, batı dünyasının bu anlatıları ve temsilleri, onların Doğu hakkındaki anlayışlarının ve algılarının çarpıtılmış bir görüntüsünü oluşturmuş olabilir.

Romantizm, Yunan filtresi aracılığıyla Doğu'ya ve onun varsayımsal vahşetine açılmıştır. Bu akım, Osmanlı egemenliğinden kurtulmak için verilen savaş sırasında Yunan davasına destek olan ideolojik bir momentum olan Filhelenizm hareketiyle bağlantılıdır. Politik Avrupa ve genç romantik sanatçılar, bu olaylar- özellikle 1822'de Scio adasında Türkler tarafından isyanın bastırılması ve Lord Byron'ın ölümü - tarafından derinden etkilendi. İngiliz şairi Byron, Arnavutluk, Türkiye ve Yunanistan'ı gezdikten sonra Yunanlıların yanında savaşıma katıldı. 1824'te Missolonghi'de - bir savaş alanında değil ama savaş sırasında - öldü ve Yunanlılar ve daha sonra Avrupa tarafından bir kahraman olarak kutlandı.²⁴² Her sanatçı, özellikle Delacroix, kendi tarzında Byron'un şiirlerini, heyecan, tutku, ihanet, kaçınılmazlık ve ölümle dolu şiirlerini çevirdi. Bu neslin üzerinde uçuşan yeni vurgular, 1821-1848 romantik eserlerinde bir görünüm bulan Byron'un kahramanlarının yazılarından beslendi. Byron, diğer ideallerle motive edilen veya yeni Doğulu modeller sunan Cezayir'in fethi (1830) ile bir sonraki nesil tarafından dışlandı.

Eugène Delacroix'ın Sardanapale'nin Ölümü (Tablo 5), büyük ölçüde Byron'un Sardanapalus adlı trajedisinden esinlenmiştir. Bu trajedi, birkaç yüzyıl önce Diodore de Sicile, Ctésias de Cnide, Strabon veya Herodottar tarafından ortaya çıkarılan tarihi bir

²⁴¹ Faustin, a.g.m.,s. 27.

²⁴² Siegenfuhr, a.g.m.,s.9.

karakter olan Sardanapalus'u sahne alır. Drama, sarayı kuşatılmış olan Asur hükümdarının son gününü anlatır; hükümdar, yenilginin utancına maruz kalmaktansa intihar etmeyi tercih eder. Son sahne, Sardanapale ve sevgilisi Myrrha'nın büyük bir yığın ateşe atlayarak intiharını anlatır. MÖ I. yüzyılda Diodore de Sicile'nin metni, bir kralın "tüm öncülerini lüks ve tembellikte aştığını, [kadınlar gibi giyindiğini ve makyaj yaptığını ve] en zevk düşkünü kadından daha yumuşak olduğunu [...] düşmanın eline canlı olarak düşmemek için, [Sardanapale'nin] altınını, gümüşünü ve tüm kraliyet giysilerini bir yığın ateş üzerine yerleştirir, halkı ve sarayıyla birlikte küle döndürüldü". Delacroix, tablosunu daha vurgulu bir şekilde oluştururken bazı değişiklikler yaptı. Ninive'deki mahkum Sardanapale, intihar-yanması öncesi haremینی öldürür. Böylelikle, kadınları ölümün tüm varyasyonlarını hatırlar: boğazı kesilmiş, asılı, ölüm sancısı çeken, nefes almayan, zaten ölü. Bu korkunç dans, uzak bakışlı kral için kendisinin emrettiği sahneden uzak bir rüya olabilir mi? Delacroix merkezi karakter ve bazen şiddetli konvülsiyonlarla muhtemelen rüyaların etkisiyle herhangi bir kan izi olmadan kadınlar üzerindeki uzun çalışmasını gözler önüne serer.



Tablo 5— Eugène Delacroix (1798-1863), *Sardanapale'in Ölümü*

Eleştirmen Charles Blanc'ın "Barbar Müslüman İmajının Eşsiz Resmi" ifadesi, Alexandre Gabriel Decamps'ın etkileyici Crochets Torture'u ile ilişkilendirilir ve bir görüntünün, elbette şiddetli bir zalimlik gösterisi olmasına rağmen, nasıl bir arketip haline gelebileceğini anlatır. Yöneticilerin işkence konusunda gösterdikleri yaratıcılığı bile hayranlıkla karşılar ve "Doğu halklarının vahşi dehasını" selamlar. 1831'den itibaren oryantalist okulun öncüsü olan ressam, gerçek olaylara kurgusal bir karakter vermeyi başarır, böylece kişisel deneyimini aşar. Bu olayları, muhtemelen 1828-1829 seyahati sırasında gözlemlemiş olabilir.²⁴³

3.2.4. XIX.Yüzyılın İkinci Yarısında Oryantal Despotizmin Şiddet Temsillerini Canlandırmaya Yönelik Tasarlanmış Sahneler

XIX.Yüzyılın başlarında ün kazanmış oryantalistler, birçok sanatçının daha fazla veya daha az başarı ve değerle, daha fazla veya daha az düzensiz bir şekilde katıldığı bir alan açtılar ve birçok kişi kurgusal bir anlayış geliştirdi. Bu nedenle, resmi salonların kültürel oryantalist coşkusundan kaçmak zordu.

Christine Peltre, "Romantik Salonlar tarafından konunun tükendiği düşünülürken, katliam temasının dikkate değer bir uzun ömürlülüğe sahip olduğunu" gözlemliyor.²⁴⁴ 1850'lerden itibaren, doğu barbarlığının en karakteristik konuları, edebiyatla veya seyahatler sırasında birikmiş anılarla beslenen bir imajın arasında toplanmıştır. Gezgin ressamların pitoresk görüşleri ve bilimsel yaklaşımlı etnografik gözlemlerle birlikte, atölye kompozisyonları Salon ziyaretçisini duyarlılaştırmak için öne çıkar: Bu eserler, harem sahneleri veya katliamlar olsun, teatralleştirme kaçınılmaz olan yanıltıcı pitoresk detaylarla doludur. Kesilmiş kafaların motifi büyük bir tutkuya yol açtı.

İdam teması değişikliğe açık bir konudur; Önceki bölümlerde de bahsedilen Henri Regnault'un son derece göz alıcı eseri olan "Grenada'nın Mağribi Kralları Altında Yargısız İnfaz" (Tablo 2) bunun iyi bir örneğidir. 1870'te tamamlanan bu tablo, Regnault'un 27 yaşında, Fransız-Prusya savaşı sırasında ölmeden önce çizdiği son büyük tuvaldir. Sahne, ressamın 1869'da ziyaret ettiği Alhambra'da geçer. Baş döndürücü ışık ve Mağribi mimari dekorasyondan büyülenmiş olan Regnault, bu mekânda bir dizi kayıt ve çalışma gerçekleştirdi ve bu çalışmaları eserlerini

²⁴³ Siegenfuhr, a.g.m.,s.11.

²⁴⁴ Siegenfuhr, a.g.m.,s.12.

belgelemek için başvuracağı kaynaklar oldu. Bu konu, o dönem popüler olan İspanya'nın Mağribi geçmişinin yüceltilmesine katkıda bulunur.²⁴⁵

Ginés Pérez de Hita'nın "Grenada İç Savaşları" adlı eserinin gerçekliği sorgulanmış bir yerel efsaneye dayanıyor: Eserin Arapçadan çeviri olmadığı, tamamen bir uydurma olduğu kabul edilir. İnfazcının, kılıcındaki kanı gandourah'ına sürmesiyle Grenada'nın son Mağribi kralı Boabdil'i hatırlamamız beklenir. Grenada'da yerleşik iki kabile arasındaki tarihsel rekabet, Zébris ve Abencérages, "Abencérages Katliamı"nı tetikledi ve 1492'de Nasrid emirliğinin sonunu hızlandırdı. Bu rekabetin kesin nedenleri spekülasyon konusudur, ancak Boabdil'in 1484 ile 1487 yılları arasındaki tutsaklığının, Katolik Kral Aragonlu Ferdinand 'la bir anlaşmaya bağlı olarak sona ermesi ve onun tahtını amcasını kovarak geri alması, bu karışıklıkların en olası kaynağıdır. Abencérages tarafından hainlikle suçlanan Boabdil, güçle tam meşruiyetini geri kazanacaktır. Efsaneye göre, birer birer Alhambra'nın bir odasına haince sokulan otuz altı Abencérages lideri idam edilir ve kanlı başları, artık yalnızca kanlarının aktığı bir çeşmenin havzasında korkunç bir piramit şeklinde sergilenir.²⁴⁶

Dekor ve şiddetin birleşimi olan bu tablo, iki yönden etkiledi: tiranlığın dramatik ve göz alıcı etkisi ve infazcının aşağıdan yukarıya çizilerek ön plana çıkarılması cazip bulundu, dripping tekniğine benzer bir teknikle resmedilen şiddet ise şok etti. Yeni kesilmiş bir baştan fışkıran kanın fırça ile çizilmediği görülüyor. Boya sıçramaları ve damlamaları, "fışkıran kan gibi", o dönemin akademik sistemine ait muhafazakâr karakteri şok etmekten başka bir şey yapamazdı. Bu konu tekil bir olay değildir ve özellikle Georges Clairin ve Jean-Jules Lecomte du Noüy tarafından birkaç kez ele alınmıştır.²⁴⁷

Jean-Joseph Benjamin-Constant, 1880'de edebi hayal gücü ile tarihsel hatırlamalar arasında dalgalanan bir konuda bir eser sundu, ancak Fransız ressamların alışlageldik konuşmacılığından bir nebze ayrıldı. Onun "Son İsyan Edenler, Fas Tarih Sahnesi" adlı tablosu, bir sultanın isyan eden kabile liderlerinin aşağılayıcı bir biçimde boyun eğmesini at üstünde izlemesini tasvir eder. İdam fikri, bir devenin eyerine asılmış kesik başların detayında gösterilir. Bu detay,

²⁴⁵ Siegenfuhr, a.g.m.,s.12.

²⁴⁶ Legat, a.g.m.,s.6.

²⁴⁷ Siegenfuhr, a.g.m.,s.17.

XIX.yüzyılın sonunda çoğaltılacak ve kolayca tahrik edebilen pitoresk bir aksesuara dönüştürülen vahşi Doğu'nun belirtisi haline gelmiş gibi görünür. Bu durumun sıradanlaşması, Pierre Loti'nin "Fas'ta" adlı eserinde yankı bulur: "Bu Fas İmparatorluğu oldukça karanlık ve zaman zaman birkaç baş kesiliyor".²⁴⁸

3.2.5 Avrupa Koleksiyonculuğu: Doğu Despotizminin Bir Yansıması.

Despotların beline astığı silahlar, politik veya askeri prestij sahibi kişilerin ününü açıkça sergileyen ayırt edici bir işarettir. "Bir 'cephanelik [...] beline takılmış'" ifadesi salon yorumları arasında sık görülür. Bu doğu silahları, Avrupa'nın Doğu hakkında despotik hayallerine işaret eder, bazı mitleri besler ve günlük yaşamını eğlendirmek için heyecan arayan bir kitleyi tatmin eder. Silah temsilleri böylece çoğalmıştır: Sardanapale önünde gerçekleşen boğaz kesmeler, Ali Paşa'nın belinde taşıdığı silahlarla varsayılan katliamlar, kesik başlar yığını veya Pierre Loti tarafından hala bahsedilen baş kesme alışkanlığına sahip kılıçlar: "Bizim eskortumuz büyük kılıçlarıyla iğrenç otu biçiyor, muhtemelen bu işte başları kesmeye alışmışlardır".²⁴⁹

Bu imajların yayılmasına katkıda bulunan, Beaux-Arts Gazette'inin gravür sanatçısı Jules Jacquemart hakkındaki bir makalesini süsleyen "Doğu Silahları" (Tablo 6) adlı ağırbaşlı eser, editör Louis Gonse, Jacquemart'ın büyük bir silah koleksiyoncusu olduğunu ve bu silahların onda hiç tükenmeyen bir ilgi uyandırdığını hatırlatıyor: "Oyma ve cilalanmış çelikin keskin parıltısı ve ince nakışları, çizer ve gravür olma heyecanını daha iyi ilham edemez. [Onun gravür levhaları] seçkin bir silah koleksiyonu oluşturur".²⁵⁰²⁵¹

²⁴⁸ Vovard, a.g.e.,s.64.

²⁴⁹ Siegenfuhr, a.g.m.,s.19.

²⁵⁰ Vovard, a.g.e.,s.49.

²⁵¹ Siegenfuhr, a.g.m.,s.19.



Tablo 6— Jules-Ferdinand Jacquemart (1837-1880), *Doğu Silahları*, 1875

Bonapartist fetihten sonra Mısır'dan getirilen ilk silah setlerinden, Pierre Loti'nin Rochefort'taki evindeki doğu dekoruna kadar, XIX.yüzyılda, özellikle doğu objeleri için bir koleksiyon merakını ayırt etmek gerekiyor.²⁵² Orta sınıf bir sanat severin salonuna bir silah koleksiyonu asması, bazen oryantalist tablolar veya bir kaplan derisi yanında, seyahat izlenimlerini hatırlatan ustaca düzenlenmiş doğu antikaları ile stüdyosunu dekore etmeyi seçen sanatçıya yanıt verir. Sıklıkla aynı unsurların Doğu'dan getirildiği görülür: bunlar arasında, Frédéric Goupil-Fesquet'in "çokgen tabure" olarak adlandırdığı, bir araya getirilmiş ahşap ve geometrik dekorlu memlük yan masası, bazı stüdyolarda ve bir dizi resimde görülüyor. Silahlar, Avrupa'ya büyük miktarda getirildi ve koleksiyonlarda yer aldı ve stüdyolarda yer aldı. Bunlar arasında, kıvrımlı bıçaklı kılıçlar ve daha küçük diğer silahlar, çok çeşitli şekillerdeki hançer veya bıçaklar özellikle popülerdi.²⁵³

Silahların koleksiyonu ve birikimi, daha yakın bir döneme kadar Doğu'yu ele alan sergilerde yeniden yorumlandı, bu durumu bazı sergi kataloglarından tahmin etmek mümkündür. Georges Marye tarafından organize edilen, ilk büyük ölçekli Müslüman

²⁵² Siegenfuhr, a.g.m.,s.17.

²⁵³ Legat, a.g.m.,s. 6.

sanat sergisi, 1893'te Champs-Élysées'deki Endüstri Sarayı'nda gerçekleştirildi ve ilk kez İslam sanatının genel üretimini sergiledi.²⁵⁴ Katalogda beş yüz silah listelenmiştir, bunlardan bazıları koleksiyoncu sanatçılar Gérôme, Rogier veya Nadar tarafından ödünç alınmıştır. 1938'deki bir sergide, Roustan'ın bir başlığı, bir tabanca, bir kılıç, bir hançer, bir balta ve bir silah sapı içeren bir "Mamluk Ekipmanı" sergilenmiştir.²⁵⁵ 1975'teki "Soruşturulan Doğu" sergisinin katalogunda, bir oryantalist ressamın stüdyosunun tasviri içinde çeşitli tüfekler, miğferler, kılıçlar ve bir hançer yer alıyor.²⁵⁶

3.2.6. Doğu'nun Belirli Bir İmajının Yayılmasından Çağdaş Bir Yeniden Okumaya Gidip Gelme

Yaygın olarak, XIX.yüzyıl oryantalist sanat tarihi harem fantezileri ve ahlaki şiddeti karşı karşıya getirir, bazen ikisini de birleştirir. Doğu dünyasına bir açılış gibi görünen bu resim, gerçekte sadece bir yanılsama mıydı, bazen gerçekliği taklit mi etti? Büyük çoğunluğu oryantalist ressamlar tarafından sunulan hayal gücüne dayalı, çok objektif olmayan imaj, XIX.yüzyıl Avrupa'sına nüfuz etti ve sonraki yüzyılın başında solmaya başladı. Basın da, ideolojik bir süreçle, kültürel olarak aşağı olan yabancıları karşılaştıran ve çevreleyen baskılar ve fotoğrafların yayılması yoluyla Doğulu'nun bir imajını yaydı.²⁵⁷

Bu imaj hakimiyet stratejisi, Doğu'yu sistemik olarak geri ve üretken olmayan olarak adlandırmaktan çekinmiyordu. Daha önce bahsedildiği gibi, detaylar sahte bir biçimde resmi çünkü onlar XIX.yüzyıl Batılı için kesin bir mantığı okuma anahtarları olarak işliyor. Linda Nochlin bu estetik konvansiyonu özetlemiştir: Oryantalizan pitoreskin tek varoluşu "bireylerin [...] belirlendiği ve [...] onları tasarlayan ve pitoresk olarak etiketlenen üretimi tüketenlere göre düzeltilmez bir şekilde yabancı ve [...] aşağı olduklarını doğruluyor".²⁵⁸

Despotizmin tanıklıklarını resmeden resimsel özgürlük, bu tür konuların çoğalmasına izin verdi, bu nedenle resmi Salonlar bu hayali yapıları açıkça yaydılar, yaygın bir gerçeği doğruladılar. Frédéric Goupil-Fesquet bize Doğu'da

²⁵⁴ Faustin, a.g.m.,s.29.

²⁵⁵ Faustin, a.g.m.,s.31.

²⁵⁶ Siegenfuhr, a.g.m.,s.21.

²⁵⁷ Vovard, a.g.e.,s.52.

²⁵⁸ Vovard, a.g.e.,s.54.

"Müslümanların işkence, idam ve sivil ve askeri cezaları uygulamadaki buluşlarının çeşitliliğinden etkilendiğimizi" aktardı. Böylece, ilk olarak 1839'da Mısır seyahatinden fotoğraflar getirme çabası içinde olduğu düşünülen kişi olarak, gerçek bir imajı koruma motivasyonuna rağmen, ilham veren sözleri klişeleşmiş ifadelerden muaf değildir.²⁵⁹

Ölüm cezaları güçlü bir politik mesaj taşır. XIX.yüzyılın ikinci yarısındaki Fransa, ilerici ve rasyonel hukukun bir aracı olan giyotini kullanırken, resimli sahneler, hukukun olmadığı ve irrasyonel şiddetin hâkim olduğu bir Doğu'yu ima ediyor ama aynı zamanda Fransız hükümetinin Kuzey Afrika'ya uyguladığı nadir görülen şiddet eylemlerini de gösteriyor, geleneksel toplum yapılarını yıkmaya kadar gidiyor. Bu nedenle oryantalist tablolar, hem Avrupalı yerleşik insanın zevkine sunulan eserler hem de yerli ve Fransız politikalarını kınayan ve eleştiren belgelerdir. Sanatçılar böyle bir kanıtı desteklemedi veya böyle bir şey istemedi bile, Batı'nın Doğu hakkındaki ikonografileri ve ikonolojileri, haçlı seferleri sırasında doğan, elçilikler aracılığıyla sürdürülen ve objektif olmayan gezginlerin anılarıyla kolaylaştırılan asırlık bir korkuyu yeniden harekete geçirerek sinsice politik güçlere hizmet etti. Bu, Batı toplumunun kolektif bilincine korkutucu ve anksiyete verici bir imajın aşılması, kolonizasyon projesine eşlik ediyordu ve Avrupalıların, bilinmeyen ve aşağı olan "Doğulu"ya karşı üstünlüğüne hizmet ediyordu, bu "zararlı bir diğer"di.²⁶⁰

XIX.yüzyıl Batısı tarafından Doğulu'nun algılanmasının ikonografik ve ikonolojik okumaları bugün hala devam ediyor mu? Siegenfuhr'un Kader Attia'dan aktardığına göre, "Kötülüğün İcadı: Korku Politikası" (2013) adlı eseri ve 2016'da yayınlanan bir makale ile "birçok çağdaş imajın bize, radikal İslam'ın cihatçılarını, uzun bir geçmişten gelen şiddetli tutum ve davranışlar içinde gösterdiklerini" iddia ediyor. Batılı bireyin bilinçli ve bilinç dışı yönleri, geniş elbiseler, turbalar, kıvrık kılıçlar ve uzun sakalları tekrar tekrar tekrarlayan popüler bir ikonografi üretir, böylece tiranın tipik bir imajını oluşturur, bu imaj bir diğerin yanlış anlaşılmış olmasından kaynaklanan korkuya dayanır. Delacroix, Gérôme ve Regnault'un temsillerinin, kolektif hafızadan geçtikten sonra, bugünkü İslamist grupların terörünün yayılmasını teşvik eden imajların oluşumunu oluşturup oluşturmadıklarını

²⁵⁹ Siegenfuhr, a.g.m.,s.19.

²⁶⁰ Siegenfuhr, a.g.m.,s.21.

sorgulamak uygun olacaktır. Bu terör politikası, Batı'nın oryantalizm aracılığıyla geliştirdiği başka bir kaynaktan başka bir şey değildir. Kader Attia, İŞİD ve diğer radikal hareketlerin, özellikle yüksek kaliteli filmleri aracılığıyla, tüm oryantalist resim kriterlerini yeniden oynadığını öne sürüyor: Greko-Romen kalıntılarla dolu çöl manzaraları veya İncisel rölyefler önünde, Batı tarafından tekrar tekrar yayılan şiddetli bir İslam imajı sergileniyor. Palmira kazı alanının müdürü Khaled Assaad'ın 18 Ağustos 2015'teki idamı, bu teröre dayalı görsel iletişimin en dramatik örneği olabilir.²⁶¹

Ancak, bu kasvetli vizyonların yanı sıra, çizilen sahnelerin sarsıcı ve ağıt dolu tonlarına rağmen, XVIII. ve XIX.yüzyılların akıllarında en çok yer eden hikâye Antoine Galland tarafından "Fransızcaya çevrilen" ve 1704 ve 1717 yılları arasında yayınlanan, daha sonra XX. yüzyılın dönüşünde Joseph-Charles Mardrus tarafından yeniden yazılan Binbir Gece Masallarıdır.²⁶² Bu hikâye derlemesi, tüm Batılıların zihninde olan ve seyahat edenlerin edebiyatında düzenli olarak çağrılan, sanatçılara ve eleştirmenlere referans oluşturan bir imgeleme hizmet etti. Hayal gücünü uyarlayan, büyü, macera, duygusallık ve şiddetle dolu olan bu referans, Doğu'nun tüm özünün temelini oluşturmuş gibi görünüyor. Victor Hugo'nun Doğu ile ilgili doğrudan bir deneyimi olmaksızın, Binbir Gece Masalları'nın hızlı bir okuması sonrası, Yunanistan'ın yeni özgürlüğünü hayal ederken, Les Orientales'ı Vaugirard sokaktan yazmış olabileceği söylenir.²⁶³ Doğu'nun ifadelerinin tiyatral etkisinden kaçınmayan Binbir Gece Masalları, yozlaşmış adalet temayı sıklıkla dile getirir, tehditler çoğalır ve başlar düşer: ölümden sonra konuşan doktor Douban, bir cin tarafından idam tehdidi altında olan bir tüccar ve bir balıkçı, ölümcül cezaları olan krallar İlhanşah ve Harun Reşid, Çin kraliçesinin kötü astrologları ve doktorlarının idamları. Bu sayısız gözdağı ve idamlar, Doğu'nun evrensel adaletini özetliyor gibi görünebilir. Son olarak, bu Binbir Gece Masalları'nın ilk katliamının, sultanın aldatıldığına inanan Şehriyar'ın, her gece bir kadınla evlenmeye ve onu ertesi gün idam etmeye karar vermesiyle gerçekleştiğini hatırlatalım. Şehrazad- kız kardeşi Dinarzad'ın yardımıyla - bu karanlık uygulamayı, hikayenin sonunu ertesi güne erteleyerek ve sultanın dikkatini çeken bir hikaye anlatarak sona erdirdi. Bu

²⁶¹ Siegenfuhr, a.g.m.,s.26.

²⁶² Vovard, a.g.e.,s.65.

²⁶³ Vovard, a.g.e.,s.67.

hikayelerden alınan sayısız temsiline rağmen, sultanın ilk katliamının resmi yoktur, önemli olan tek şey hikâyenin anlatılması veya hikayelerin fantastikliğidir. Sultan Şehriyar'ın kılıcı bu çizimlerde nadiren görülür (Tablo 7), ancak eğer gösterilirse, el altında olur ve Şehrazad'ın en ufak bir ilham eksikliğinde bekleyen trajik sonu hatırlatır: "bir hikâye veya hayat".²⁶⁴



Tablo 7—Emile Wattier (1800-1868),detayda Şehriyar, Şehrazad ve Dinarzad 1839

²⁶⁴ Siegenfuhr, a.g.m.,s. 26.

3.3. JEAN-LÉON GÉRÔME ORYANTALİST RESSAMLARIN KUTBU

Jean-Léon Gérôme 1824'te Vesoul, Haute-Saone'de doğmuş, "etnografik ressam" olarak adlandırılan, bu yeni duyarlılığın en başarılı temsilcilerinden biri olan bir sanatçıdır. Doğu'ya yaptığı çok sayıda gezinin ardından, detayları, tonu, ruhu, Müslüman bölgelerin "ırkını" anlama yeteneğini geliştirdi. Fotoğraflardan büyük ölçüde esinlenen ve daha otantik olmak isteyen ancak yine de sadece bir haber resmi çizmeyen Gérôme'un eserleri, elementlerin doğruluğuna bağlıdır ancak pek inandırıcı değildir, bazen birden çok klişeyi doğruyu bulmak için birleştirir; "gerçekten yapmak ona doğru olmaktan daha önemli görünmüştü".²⁶⁵

Jean Lecomte du Noüy, Odilon Redon, Thomas Eakins, Osman Hamdi Bey, Mary Cassatt - Jean-Léon Gérôme'un öğrencisi olan ressamların listesi oldukça uzun. Neredeyse kırk yıl boyunca Avrupa ve Amerika'dan iki binden fazla öğrenci Gérôme'un atölyesinden geçti ve bunların birçoğu oldukça başarılı oldu. Bazıları için büyük bir bireysellik taşıyan Gérôme ile çalışmak biraz acı verici bir deneyimdi. Diğerleri için eserleri bir model veya hatta ulaşılmaya çalışılan bir ideal haline geldi. Bu öğrenciler genellikle onun stilini karşı konulmaz şekilde kopyalamaya başladılar.²⁶⁶

Doğu'nun varsayılan acımasızlığı, 1866 Salonu'nda sunulan "Kahire'deki el-Hassanien Camii Kapısı" (Tablo 8) tablosu, eleştirmenlerin kalemini ve ziyaretçilerin merakını canlandırdı ve bu eseri bu Salon'un en önemli iki çalışmasından biri haline getirdi. İki suikastçi tarafından korunan - kılıcı tutan kişi sanatçının bir otoportresi gibi görünüyor - Fatımi imamı Al-Hussein ibn Ali'nin camii önündeki korkunç ganimet, Gérôme'nin kendine özgü gerçekçiliğiyle gösterilmiştir. Parisli eleştirmenlerle kolaylıkla tanınabilen bu kesik başların benzerliği, gerçekçiliği artırır. Bir belgesel, fotoğrafik veya grafik koleksiyonun bu eser için kullanımı belirlenmeye devam ederken, belirli motifler tanınabilir ve Gérôme'un tipik yeniden yapılandırması kesindir. Motif, başlıkla belirlenen yerin tam bir temsili olmadığı için, Kahire'nin anıtsal mirasından birkaç konunun birleşiminden oluşur, "Arap sanatının başkenti" bu konuda birçok Fransız hayran ve sanatçının aklında mükemmel bir örnektir, XIX.yüzyılın ikinci yarısında. Cami, 680'de Ümeyye muhalifleri tarafından

²⁶⁵ Gombrich, Sanatın Öyküsü, s.514.

²⁶⁶ Legat, a.g.m.,s.6.

başı kesilen peygamberin torununun başını, muhtemelen 1153-1154'ten bu yana - binanın inşa yılı - barındırır, tıpkı imamın şehit bedeninin bulunduğu Irak'ta Kerbela'da cami gibi, Şii İslam'ın en kutsal yerlerinden biridir.²⁶⁷



Tablo 8— Jean-Léon Gérôme (1824-1904) *Porte de la mosquée El-Assaneyn au Caire, où furent exposées les têtes des beys immolés par Salek-Kachef*

²⁶⁷ Siegenfuhr, a.g.m.,s. 26.

Salon yorumları, sadece teknik beceri, mükemmel modelleme, sahnenin tuhaflığı, Doğululara özgü sıradan şiddet veya halkın tabloya olan ilgisinden bahseder, herhangi bir kaynağı ileri sürerek makul bir açıklama girişiminden kaçınır. Hatta Maxime Du Camp, genellikle Gérôme'u uzun notlarda övmeye istekli, sadece bir açıklama ve Doğu'da kesik başların tam olarak nasıl sergilendiği üzerine bir düzeltme önerir. Ancak kapının üzerinde asılı olan üç baş kesinlikle Victor Hugo'nun bir şiirinden esinlenmiştir, Haziran 1826'da Les Orientales koleksiyonunda yayınlanan "*Sarayın Başları*".

Saray... altı bin başla süslenmiş görünüyordu

Soluk, gözleri kapalı, kara saçlarla dolu

Bu başlar, sıralı bina üzerinde taçlandırılmış,

Saray'ı, ölümcül kapının üzerinde hüküm sürer [...]

Bunların üçü, doğu tarzı yayı belirler [...]

Dediklerine göre, tıpkı onlar gibi hareketsizken,

Mutsuz muhafızlar aptalca gözetlerken,

Üç baş aniden konuştu [...]. Bu uzun şiirde genç Victor Hugo, gizemli, romantik ve şiddetli bir Doğu'yu anlatır ve burada bir illüstrasyon bulur gibi görünüyor.²⁶⁸ Charles Blanc, Temmuz 1866'daki Gazette des Beaux-Arts için form ve içerik üzerine etkileyici bir yorum bıraktı:

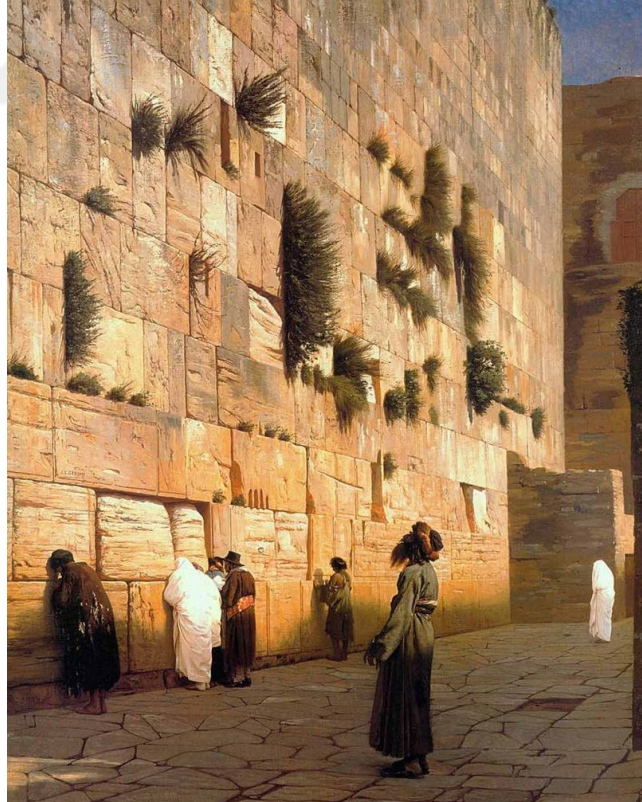
“Ama küçük tablolarla ilgili olarak, belki de en mükemmeli, Bay Gérôme'un bize yirmi kesik baş gösterdiği Cami Kapısı olabilir, bir celladın hâlâ elinde kılıcı varken ve bir Türk'ün (muhtemelen Kaşif), bu kesik başların şirketinde huzurla piposunu içerken, başların görüntüsü ona tanıdık ve hatta oldukça hoş görünüyor. Bay Gérôme'dan neden Doğu adetlerinde bu kadar neşesiz bir konuyu seçtiğini sormayacağız. Bu tür şeyleri temsil etmenin ahlaki bir yararı olabilir, barbarlıklarının görüntüsü insanları medenileştirmek için daha fazla uygun olamaz. Kesin olan şey, bu başların, canlı veya ölü, bu ilginç karakterleri daha gerçek ve ince bir şekilde hiç kimsenin suçlamayacağıdır, sigara içenin vahşi iyimserliği, fatalist celladın kanlı ifadesi ve beylerin kesik maskelerinin ölümden sonra bile koruduğu korkunç ekşi

²⁶⁸ Vovard, a.g.e.,s.29.

suratlar, bazıları korkudan kasılmış, diğerleri öfkeyle gülüyor, bu vahşilikle damgalanmış, diğeri asil bir direnişle güzelleşmiş ve hala gururlu cesaretiyle etkileyici. Bütün bunlar, Mısır'ın kavrulmuş güneşi [...], bu dehşetlerin tiyatrosunu umursamayan ışınları ile aydınlatılırken, yararlı bir yarı gündüz altında geçer.

Eleştirmenin kalemi, bu tür bir temsilin ahlaki sorusunu ve medenileştirici kullanımını gündeme getiriyor: barbarlık imgesi, Avrupa'nın kolonyalist tasarılarına bir gerekçe olabilir. Bir tiranlık toplumuna özgü bu adetleri temsil etmek, Batı'nın ahlaki niyetlerine hizmet eder ve iyi davranış kurallarına, bireysel veya kolektif, despot bir yargıyı tek hükümet mekanizması olarak karşılar. Bu türden sahne, sömürgeci genişlemenin meşru nedenlerinden birini oluşturur ve yalnızca Avrupa'nın bu bölgeleri medenileştirebileceğini iddia eder. Gérôme'un tuvali böylelikle iki acımasızlığı kınar, biri Doğu'ya özgü olan ve diğeri, Avrupa tarafından başlatılan medenileştirici olan.²⁶⁹

3.3.1. Jean-Léon Gérôme'un Bazı Eserleri



Tablo 9— Jean-Léon Gérôme (1824-1904) Ağlama Duvarı

²⁶⁹ Siegenfuhr, a.g.m.,s.26.



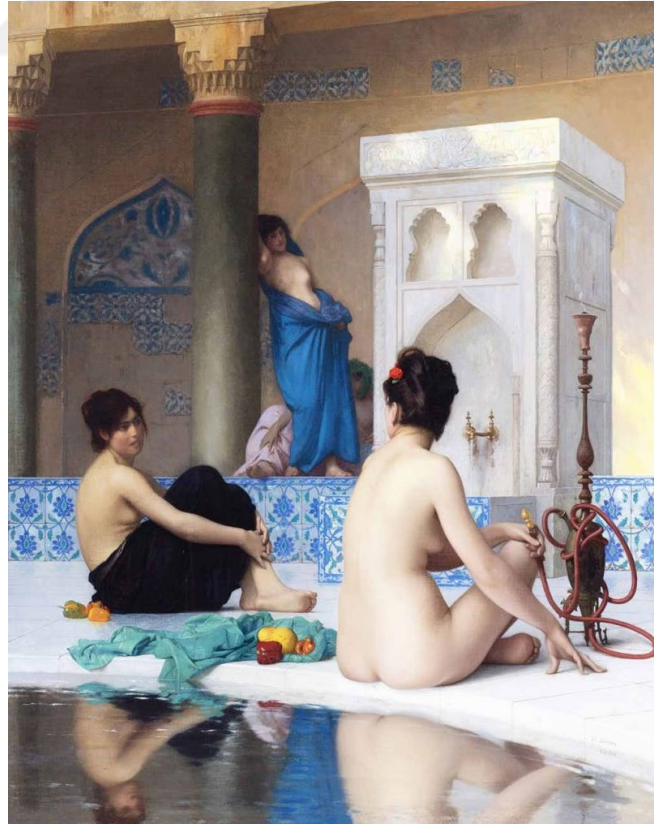
Tablo 10— Jean-L on G r me (1824-1904) Halı T ccarı



Tablo 11— Jean-L on G r me (1824-1904) Başı Bozuk



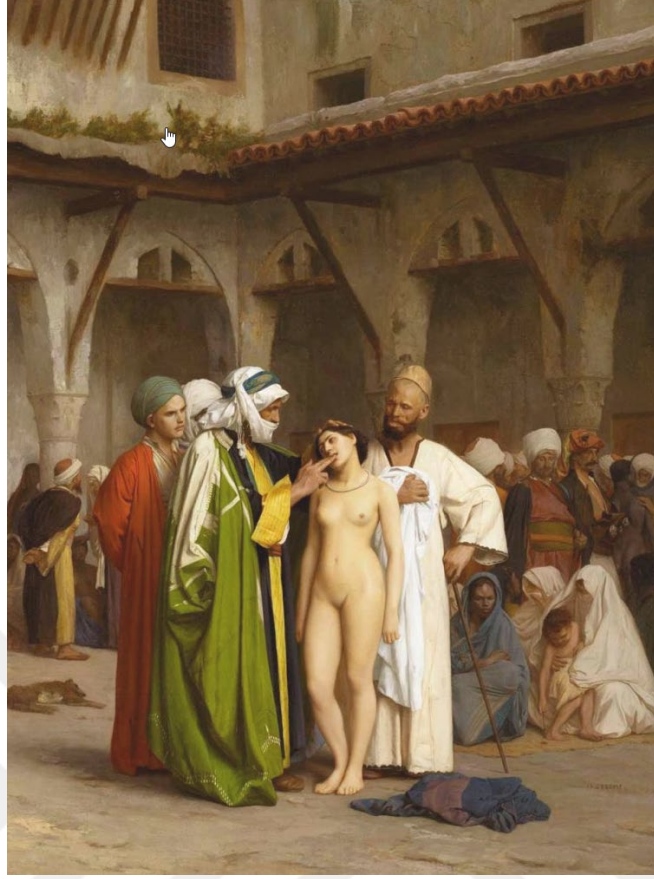
Tablo 11— Jean-Léon Gérôme (1824-1904) Sarayda Haremden



Tablo 12— Jean-Léon Gérôme (1824-1904) Hamam Sefası



Tablo 13— Jean-Léon Gérôme (1824-1904) *Hamamda Nü*



Tablo 14— Jean-L on G r me (1824-1904) *Esir Pazarında*



Tablo 15— Jean-L on G r me (1824-1904) *Caminin İ inden*

SONUÇ

Edward Said, "Oryantalizm, Avrupa'nın Doğu tasavvuru" şeklinde tanımladığı bir anlayışa işaret eder. Said'in bakış açısına göre, özünde, oryantalizm, her alanı filolojik metinlerle donatan sistemik bir düşünce yapısının sonucudur. Bu zihniyetin sonucu olarak ortaya çıkan Oryantalist bakış, Doğu'yu sürekli bir 'öteki' olarak algılar ve bu durumun kabul görmesini sağlar; bu da entelektüel bir yaklaşım oluşturur. Batı, Doğu üzerine siyasi ve kültürel egemenliğini kurarken, bu süreci Doğu ile iletişim kurarak gerçekleştirir.

Başlangıçta genellikle askeri güç üzerinden sürdürülen bu iletişim, sonraki aşamada entelektüel alana taşınır ve çeviri eylemi olarak belirir. Bu durum, çevirinin değerini açığa çıkarırken, aynı zamanda bir farkındalık oluşturur. Bir söylem biçimi olarak oryantalizm Batı kültürünün bir parçası haline gelir ve belirttiği ontolojik ve epistemolojik ayırım, sanat ve edebiyat eserlerinde tekrar eden imgelerle sürdürülebilir bir anlam bütünlüğü oluşturur.

Kültürler arası bu anlamlı etkileşimler, çeşitli politikalar yardımıyla dini, sosyal, askeri, bilimsel ve ekonomik alanlara aktararak toplumların derin dönüşümler geçirmesine neden olmuştur. Toplumda bu kadar derin düşünsel ve yapısal değişimlere yol açan kültür planlamasında oynadığı rol, Said'in Şark'ın yeniden yapılandırılma sürecine dikkat çektiği, düşünce biçimi, kültürel yapı ve iktidar ilişkisinin bir nevi yansımasıdır.

Post-modern kuramlar çerçevesinde, kültürel ve ideolojik hegemonya bağlamına uygun çeşitli stratejiler geliştirilir ve esir alınan anlam üzerinden hedef kültürün düşünce tarzında hedeflenen etkinin toplumun her katmanına nüfuz etmesi sağlanır. Said'in belirttiği üzere, dilin kültür planlamadaki potansiyelinin fark edilmesi sonucu, kültürel alan uzmanları devreye girmiştir.

Batı'nın bilgi-iktidar ekseninde artan gücü, Doğu'nun daha fazla sömürülmesine neden olmuş ve Batı, bu gücü sayesinde Doğu'yu kendi ölçütleriyle tanımlama ve değerlendirme hakkını kazanmıştır. Bu duruma paralel olarak, Batı, 'öteki' algısı üzerine yeni bir Doğu tasavvuru oluşturmayı hedeflemiştir.

Sonuç olarak, kültürlerarası bir iletişim aracı olan sanat, 'öteki' algısını oluşturma kapasitesine sahiptir. Bu yüzden, sosyal bilimler ve kültürel disiplinler içinde, 'öteki' algısı oluşturma projelerinin önemli bir parçası olarak çeviri görülür. Oryantalist söylemlerin oluşturulması ve algılanması sürecinde, sanat etkin bir rol oynar. Bu yüzden, 'ben' ve 'öteki' diyalektiğini kapsayan iki kültür arasındaki ideolojik engeli inşa etme sürecindeki etkisi ve yaptırımını yadsınamaz.

Oryantalist söylemin temel özelliği, Doğu-Batı ayrımını vurgulayarak "Batı'nın üstünlüğünü" savunmaktır. Bu yaklaşımın Batı ve Doğu arasında bir ayrımı temel alarak, Doğu'yu Batı'nın olumsuz karşılığı ve eksiklikleriyle tanımlayan oryantalist söylemin bilinen özelliklerini taşıdığını belirtmek mümkündür.

Tarihsel süreçte Avrupa veya Batı'nın kendini evrensel ve merkezi norm olarak konumlandırırken oryantalist söylemin 'Doğu-Batı' karşıtlığına dayandığı görülür. Yaklaşık bin yıl boyunca 'biz-onlar' ikiliği temelinde hareket eden oryantalist

söylemin, Doğu toplumlarına karşı Batı'nın dini, siyasi ve ekonomik üstünlüğünü hedeflediğini ve bu amaç doğrultusunda çoğunlukla insanî kaygılardan yoksun olduğunu açığa çıkarır. Batı, özellikle Avrupa, Doğu'nun farklı temsilcileriyle mücadele ve çatışma yoluyla kendi kimlik bilincini oluşturmuştur. Dolayısıyla, oryantalist söylem, Batı'nın 'öteki'si hakkında konuşurken, aynı zamanda "Batı'nın benzersizliği ve hakimiyeti"ne vurgu yapar.

Oryantalizm terimi resmi olarak kullanılmasa da, günümüzde Batı'da bir Doğu meselesi ortaya çıktığında oryantalist eserlere veya danışmanlıklarına başvurulmaktadır. Tarihsel süreçte durum farklı değildi. Osmanlı Padişahı Abdülmecid tarafından İzmir yakınlarında bir çiftlik hediye edilen ve "Türk Dostu" oryantalistlerden olan Alphonse de Lamartine, Osmanlı Devleti'nin Batılılar tarafından nasıl paylaşılacağı konusunda bir Osmanlı uzmanı olarak Fransa'ya projeler hazırlamıştır.

Ancak homojen bir Batı'dan ve oryantalizmden bahsetmek mümkün değildir. Farklı tarihi ve kültürel şartlarda Batı'nın kendini evrensel norm olarak kurmasında ve yeniden üretmesinde oynadığı kilit role rağmen, oryantalist söylemin söylem birliği söz konusu değildir.

Annamarie Schimmel, Türkiye'de çok sevilen bir Alman oryantalistti. Öyle ki, o kadar benimsenmiş biriydi ki kendisine "Cemile Bacı" adı verilmişti. Türkolog Andreas Tietze'nin hazırladığı ve (s) harfine kadar yazdığı Türkçe etimolojik sözlük eşsiz bir eserdir. "Doğu Despotizmi" düşüncesine ve birçok başka önyargıya karşı çıkan Anquetil-Duperron ise "anti-oryantalist oryantalist" olarak tanımlanabilir.

Özellikle belirtmek gerekir ki, bugün artık oryantalist çalışmalarda Batı tekelinin ortadan kalktığı görülüyor. Örneğin, İslam Medeniyeti üzerine Müslüman ülkelerde de çalışmalar yapılıyor. Bu çalışmaların sadece Müslüman ülkelerle sınırlı kalmaması gerekiyor, Batı toplumlarında da araştırıldığı ve bilginin konusu yapıldığı bilim merkezlerinin kurulması gerekiyor. Dolayısıyla bugün, oryantalizmin temellendirdiği Doğu-Batı gibi karşıtlıkların özellikle sosyolojik olarak daha insancıl bir temelde yeniden yorumlanması gerekiyor.

KAYNAKÇA

1.Kitaplar

- Anderson, James C. (2000). "Aesthetic Concepts of Art". İçinde *Theories of Art Today*, 1. bs, 65-92. Madison: University of Wisconsin Press.
- Baynes, Ken. *Toplumda Sanat*. 4. bsk. Yapı Kredi yayınları 1659. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2012
- Beardsley, Monroe C. (1982). "The Aesthetic Point of View". İçinde *Redefining Art*, 1. bs, 324. Ithaca: Cornell University Press.
- Bell, Clive. (1914). *Art*. 3. bs. London: Chatto and Windus.
- Belting, Hans, Zehra Aksu Yılmaz, ve Defne Karakaya. *Floransa ve Bağdat*. 3. Baskı : Şubat 2020. Koç Üniversitesi 60. İstanbul: Koç Üniversitesi, 2020
- Berger, John, ed. *Görme Biçimleri*. 21. bs. İstanbul: Metis Yayınları, 2014.
———. *Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar*. 5. bs. Metis Sanatlar ve İnsan. İstanbul: Metis Yayınları, 2011
- Bernard, Yvelise. (1988). *L'Orient Du Xvi Siècle a Travers Les Récits Des Voyageurs Français*. 1. bs. Paris: Editions L'Harmattan.
- Blanc, Théo. t.y. "Recension D'Ouvrage : L'Orientalisme - Edward Saïd.pdf". Academia.edu. Erişim 15 Mayıs 2023.
https://www.academia.edu/26506760/Recension_douvrage_L_orientalisme_Edward_Sa%C3%AFd_pdf.
- Bulut, Yücel.. (2014). *Oryantalizmin Kısa Tarihi*. 5. bs. İstanbul: Küre Yayınları.
- Carroll, Noël. *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*. Cambridge, UK ; New York, 2009.
- Corbusier, Le. (2018). *Şark Seyahati / İstanbul 1911*. Çeviren Alp Tümertekin. 4. bs. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Curtis, Gregory. *Mağara Ressamları : Dünyanın İlk Sanatçılarının Gizemleri Üzerine Bir İnceleme*. 1. bsk. İstanbul: Redingot Kitap, 2017
- Danto, Arthur C. *Sanat Nedir?* 1. bsk. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2014.
- Davies, Stephen. (2013). "Definitions Of Art". İçinde *Routledge Companion to Aesthetics*, 1. bs, 213-22. London: Routledge.
- Di Lusignano, Livio Missir reggio Mamachi. 1979. *L'Europe Avant L'Europe-Voyages Belges En Orient De Ma Bibliotheque*. 1. bs. Bruxelles: Editions Arts et Voyages.
- Dutton, Denis. (2000). "But They Don't Have our Concept of Art". İçinde *Theories of Art Today*, 2. bs, 339. Madison: University of Wisconsin Press.
- Gawain, Shakti. (1999). *Yaratıcı İmgeleme, Yaşamınızı Yeniden Yaratacak Güç*. 1. bs. İstanbul: Akaşa Yayınları.
- Gombrich, Ernst Hans.. (2007). *Sanatın Öyküsü*. 5. bs. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- . (2015). *İmge ve Göz*. 1. bs. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Hançerlioğlu, Orhan. (2008). *Felsefe Sözlüğü*. 9. bs. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hemiş, Özlem, ve Hikmet Akyüz. *Gözün Menzili*. 1. Baskı: Temmuz 2020. Vakıfbank Kültür Yayınları 0051. Şişli, İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları, 2020.
- Hongrie, Georges de, ve Michel Balivet. (2003). *Des Turcs: Traité Sur Les Moeurs, Les Coutumes Et La Perfidie Des Turcs*. Çeviren Joël Schnapp. 1. bs. Fransa: Anacharsis.
- Kabbani, Rana. (1993). *Avrupa'nın Doğu İmajı*. 1. bs. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Keser, Nimet. (2009). *Sanat Sözlüğü*. 2. bs. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Leppert, Richard. *Sanatta Anlamanın Görüntüsü*. 2. bsm. Ayrıntı 359. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2009
- Lowry, Bates. (1972). *Sanatı Görmek*. 1. bs. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Mantran, Robert. (1990). *La Vie Quotidienne À Istanbul Au Siècle De Soliman Le Magnifique*. Paris: Hachette.
- Minor, Vernon Hyde. (2020). *Sanat Tarihinin Tarihi*. 3. bs. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Peltre, Christine. (2008). *Dictionnaire Culturel De L'Orientalisme*. 1. bs. Paris: Hazan.
- Quella-villéger, Alain. (2011). *Évadées Du Harem: Affaire D'état Et Féminisme À Constantinople*. 1. bs. France: Andre Versaille editeur.
- Read, Herbert. (1974). *A Concise History of Modern Painting*. London: Thames and Hudson.
- . (2018). *Sanat ve Toplum*. 1. bs. İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Rideal, Liz. (2018). *Resimler Nasıl okunur*. 3. bs. İstanbul: Yem Yayınları.
- Rollins, Mark. *Danto and His Critics*. Chichester, West Sussex, UK ; Malden, MA, 2012.
- Said, Edward W. (2016). *Kış Ruhü*. Çeviren Tuncay Birkan. 3. bs. Metis seçkileri 10. İstanbul: Metis Yayınları.
- . (2017a). *Yersiz Yurtsuz*. Çeviren Aylin Ülçer. 3. bs. Metis edebiyatdışı. İstanbul: Metis Yayınları.
- . (2017b). *Şarkiyatçılık (Batı'nın Şark Anlayışları)*. 10. bs. İstanbul: Metis Yayınları.
- Schwab, Raymond. *The Oriental Renaissance*. New York: Columbia University Press, 1984
- Shiner, Larry. *Sanatın İcadı*. 1. bs. Ayrıntı 408. İstanbul: Ayrıntı, 2004

Smyrnelis, Marie-Carmen, ed. (2006). *Smyrne, La Ville Oubliée?* Collection Mémoires, no: 121. Paris: Éditions Autrement.

Solnon, Jean-François. (2009). *Le Turban Et La Stambouline*. 1. bs. Paris: Perrin.

Şirin, İbrahim. (2009). *Osmanlı İmgeleminde Avrupa*. İstanbul: Lotus Yayınevi.

Thevenot, Jean. (1965). *L'Empire Du Grand Turc*. 1. bs. Paris: Calmann-Lévy.

Tolstoy, Lev Nikolayeviç. (2007). *Sanat Nedir*. 1. bs. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Turgut, İhsan. (1991). *Sanat Felsefesi*. 1. bs. İzmir: Bilgehan Matbaası.

Vovard, André. (1959). *Les Turqueries Dans La Littérature Française*. 1. bs. France: Les Presses D'Edouard Privat.

Zakzûk, Mahmud Hamdi (F). (1993). *Oryantalizm veya Medeniyet Hesaplaşmasının Arka Plânı*. Çeviren Abdülaziz Hatip. 1. bs. Işık yayınları, yayın no: 8. İzmir: Işık Yayınları.

Ziss, Avner. (2009). *Estetik*. 1. bs. İstanbul: Hayalbaz Yayınları

Zinoviev, Alexandre. (1995) *L'Occidentisme: Essai Sur Le Triomphe D'une Idéologie* 1. Bs. France: Plon

2.Makaleler, Bildiriler, Diğer Basılı Yayınlar

Adajian, Thomas. (2005). "On the Prototype Theory of Concepts and the Definition of Art". *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, sy 63: 231-36.

Ayan, Emine. "Edward W. Said'in Oryantalizm Kuramından Hareketle Postmodern Türk Romanlarında Oryantalist Temsiller Üzerine Bir İnceleme". Doktora Tezi, Türkiye Cumhuriyeti Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili Ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, 2018

Balcı, Fatih. (1993). "Bilgi Ve Sanat İlişkisi (Resim Sanatı Açısından)". Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: T.C. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Bayav, Deniz. (2009). "Resim Sanatında ve Sanat Eğitiminde İmge". *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, sy 11(2): 105-22.

Bulut, Yücel. (2000). "1945 Sonrasında Oryantalizme Yöneltilmiş Eleştirilerin Değerlendirilmesi". Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi.

———. (2007). "Oryantalizm". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* 33: 428-37.

———. (2012). "Orientalism'in Ardından". *Sosyoloji Dergisi* 3 (24): 1-57.

Çetinkaya, Bayram Ali. (2009). "Batı'daki 'Sürgün' Doğulu/Yabancı Edward Said'in Gözüyle Oryantalizm:-" Öteki" nin Tanımlanması". *Marife Dini Araştırmalar Dergisi* 9 (1): 233-61.

- Faustin, Attade Kouakou. (2019). "Histoire de La Peinture Occidentale". *Universite Felix Houphouet-Boigny UFR Information, Communication Et Arts*, sy 3: 1-29.
- Fisher, John Andrew. (1995). "Is There a Problem of Indiscernible Counterparts?" *Journal of Philosophy*, sy 92: 467-84.
- Gombrich, Ernst Hans. (1989). "Pygmalion'un Sihirli Güc". *Argos*, sy 15 (Kasım).
- Göker, Cemil. (1971). *La Turquie Dans Les Romans Et Les Contes De Voltaire*. Ankara: A.Ü.S.B.F.
- Işıldak, R. Suat. 2008. "Yaratımda İlk Adım: İmge ve imgelem". *Necatibey Eğitim Fakültesi Elektronik Fen ve Matematik Eğitimi Dergisi*, sy 2(1): 64-69.
- Kara, Devabil. (2011). "Sanat Yapıtının Oluşum Süreci". *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, 1-5.
- Karabulut, Necmettin, ve Fatih Daşdemir. 2020. "İmge, İmgelem ve İmgeleme Kavramları Bağlamında Sanat Eseankararının Oluşumu". *Ekev Akademi Dergisi*, sy 82 (Bahar): 231-44.
- Legat, Serge. (2022). "La Peinture Orientaliste et La Quête de L'Altérité". *İçinde Désir d'aventures. Théâtre des Variétés 1, boulevard Albert Ier 98000 Monaco: L'Association Monégasque pour la Connaissance des Arts*.
- Öğünç, Banu. (2018). "Sources Of Orientalism: Tracing Ottoman Empire In British Mind". *SUTAD*, sy 44 (Güz): 245-57.
- Özdemir, Ahmet. (2019). "Bir Tahakkümün Adı: Oryantalizm Ve Şarklılaştırma". Yüksek Lisans Tezi, Bolu: Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi.
- Taşçılar, Haydar. (2015). "Sanat Tarihinde Paradigmatik Kırılmalar Ve Resim Sanatına Yansımaları". *Sanatta Yeterlik, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü*.
- Uzunoğlu, Meryem. "Batı Resminde 'Doğu' İmgesinin Oluşmasına Aracılık Eden Kadın Temsilleri". *T.C. Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, sy 21 (22 Haziran 2018): 223-42.
- Ümer, Engin. (2022). "Herbert Read'in Modern Sanat Felsefesi Ve Evrensellik Düşüncesi". *Bodrum Sanat Ve Tasarım Dergisi*, sy 1 (Ocak): 1-16.
- Yüce, Tuncay. (2013). "İmge Ve İmgelem Olguları Çerçevesinde Görsel Sanatların Felsefe İle Olan Etkileşimi". *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, sy 23: 225-32

3. Elektronik Kaynaklar

- Siegenfuhr, Romain. (2017). "« Une incomparable image de la barbarie musulmane » : la représentation du despotisme dans la peinture orientaliste au XIXe siècle." [www.academia.edu](https://www.academia.edu/34611956/_Une_incomparable_image_de_la_barbarie_musulmane_la_repr%C3%A9sentation_du_despotisme_dans_la_peinture_orientaliste_au_XIXe_si%C3%A8cle), 27.
- https://www.academia.edu/34611956/_Une_incomparable_image_de_la_barbarie_musulmane_la_repr%C3%A9sentation_du_despotisme_dans_la_peinture_orientaliste_au_XIXe_si%C3%A8cle.

ÖZGEÇMİŞ

F.Burak Karacebe orta ve lise öğrenimini Saint Benoit Fransız Lisesinde 1992 yılında tamamladıktan sonra, 1997 yılında Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Kamu Yönetimi ve Siyaset Bölümü'nden mezun oldu. Sırasıyla Anadolu Üniversitesinde İktisat (2004), İstanbul Üniversitesinde Tarih (2021), Atatürk Üniversitesinde Sosyoloji (2021), Anadolu Üniversitesinde Felsefe (2021) lisanslarını tamamladıktan sonra 2023 yılı itibariyle Ankara Üniversitesinde Sanat Tarihi lisan eğitimi yapmaktadır. İngilizce, Fransızca, İtalyanca, İspanyolca ve Latince bilen F.Burak Karacebe, evli ve bir kız çocuğu babasıdır.

