



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sosyoloji Anabilim Dalı

**TARİHSEL SOSYOLOJİ AÇISINDAN BEDEN İMGESİ:  
TÜRKİYE'DE ULUSLAŞMA ÖNCESİNDEN GÜNÜMÜZE BEDEN  
TASARIMI VE TEMSİLLERİ**

Mehmet KURTCEBE

Doktora Tezi

Ankara, 2023



TARİHSEL SOSYOLOJİ AÇISINDAN BEDEN İMGESİ: TÜRKİYE'DE ULUSLAŞMA  
ÖNCESİNDEN GÜNÜMÜZE BEDEN TASARIMI VE TEMSİLLERİ

Mehmet KURTCEBE

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Sosyoloji Anabilim Dalı

Doktora Tezi

Ankara, 2023

## KABUL VE ONAY

Mehmet Kurtcebe tarafından hazırlanan "Tarihsel Sosyolojik Açıdan Beden İmgesi: Türkiye'de Uluslaşma Öncesinden Günümüze Beden Tasarımı Ve Temsilleri" başlıklı bu çalışma, 15.06.2023 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Tevfik Erdem (Başkan)

Prof. Dr. Tuğça Poyraz (Danışman)

Doç. Dr. Nilüfer Özcan Demir (Üye)

Dr. Öğr. Üyesi Halim Çavuşoğlu (Üye)

Dr. Öğr. Üyesi Sevgi Çoban (Üye)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.

Prof.Dr. Uğur ÖMÜRGÖNÜLŞEN

Enstitü Müdürü



## YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”** kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. <sup>(1)</sup>
- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ..... ay ertelenmiştir.<sup>(2)</sup>
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. <sup>(3)</sup>

██████████

████████████████████

████████████████████

<sup>1</sup>“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”

- (1) Madde 6. 1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez **danışmanın** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez **danışmanın** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulunun** gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, **tezin yapıldığı kurum** tarafından verilir \*. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, **ilgili kurum ve kuruluşun önerisi** ile **enstitü** veya **fakültenin** uygun görüşü üzerine **üniversite yönetim kurulu** tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir. Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

\*Tez **danışmanın** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** tarafından karar verilir.

## ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, **Prof. Dr. Tuğça POYRAZ** danışmanlığında tarafımdan retilildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

**Arş. Gör. Mehmet KURTCEBE**

## TEŞEKKÜR

Bu araştırma yıllar içerisinde, bir araştırmacı olarak ve yaşam içerisinde karşıma çıkan zorlukları hafifleten ve destek verenler olmadan gerçekleşmeyeceği için kendilerini anmayı ve onlara teşekkürü borç bilirim. İlk sırada uzun yıllardır eğitim geçmişimin çeşitli aşamalarında varlığıyla gelişimimde pay sahibi olan ve beni yetiştiren, öğrencisi olmaktan gurur duyduğum saygıdeğer danışmanım Prof. Dr. Tuğça Poyraz gelmektedir. Akademik ve insani olarak bana öğrettiği paha biçilmez bilgilerden dolayı kendisine teşekkür ederim. Araştırmamın önemli bir kısmını oluşturan görüşmelerde verdikleri bilgiler ve içten paylaşımları nedeniyle değerli akademisyenler ve sanatçılara teşekkürü borç bilirim. Çalışmanın Tez İzleme Komitesi'nde yer alan Prof. Dr. Tefik Erdem ve Doç. Dr. Nilüfer Özcan Demir'e katkıları için teşekkür ederim. Ayrıca, tez savunma toplantısında görev alan Dr. Öğr. Üyesi Halim Çavuşoğlu ve Dr. Öğr. Üyesi Sevgi Çoban'a teşekkürlerimi sunarım. Sanat konusunda değerli bilgilerini benimle paylaşan Doç. Dr. Ahmet Hakan Yılmaz ve Sn. Kamuran Feyzioğlu'na teşekkür ederim. Manevi destekleri ile beni her daim yüreklendiren eşim Elif Tüzü Kurtcebe, annem Fadime Kurtcebe, babam Hidayet Kurtcebe ve kardeşlerim Onur Kurtcebe ve Uğur Kurtcebe'ye de çok teşekkür ederim. Burada anmış olduklarım dışında daha birçok kişinin katkısı ile ortaya çıkan bu çalışmanın tüm kusurları ise bana aittir.

## ÖZET

KURTCEBE, Mehmet. *Tarihsel Sosyoloji Açısından Beden İmgesi: Türkiye’de Uluslaşma Öncesinden Günümüze Beden Tasarımı ve Temsilleri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, 2023.

Bu araştırmada tarihsel sosyolojik bir yaklaşımla Türkiye’de beden bir proje olarak inşası ve bu inşanın günümüzdeki yansımaları ele alınmaktadır. Türkiye’nin uluslaşma öncesi, uluslaşma süreci ve günümüz olmak üzere üç döneminde, beden üzerine gelişen anlayışlar karşılaştırmalı olarak araştırılmaktadır. Bahsi geçen anlayışlar; klasik, modern ve postmodern anlayışlardır. Araştırmanın odakları, uluslaşma öncesi dönemde resim ve heykel sanatlarındaki beden temsilleri, uluslaşma sürecinde fotoğraf sanatındaki beden temsilleri ve aydınların bu bağlamdaki görüşleri, günümüzde ise resim, heykel ve fotoğrafı içeren görsel sanatlardaki beden temsilleri olmak üzere birkaç ayaktan oluşmaktadır. Böyle bir tercihin nedeni, beden temsili olgusunun farklı dönemlerde, dönemin özellikleri itibarıyla farklı alanlarda öne çıkmasıdır.

Bu bağlamda, uluslaşma öncesi dönemde, Türkiye’de beden temsili etkileyen olaylar Avrupa’da gerçekleşmiştir. Avrupa’da sanatın yaygınlaşmasının neticesinde beden, henüz bugünkü anlamda kurumsallaşmamış sanatlara nazaran, resim, heykel gibi görsel sanatlarda temsil edilmiştir. Uluslaşma öncesi dönemi incelerken; ulusal bir beden tasarımının geliştirilmesinde etkili olan, dışarıdan ve içeriden bakışları gözler önüne seren görsel sanatlardaki Osmanlı ve Türk bedeni temsilleri ortaya konulmaktadır. Uluslaşma sürecinde bedenle ilgili temsillerin, fotoğraf teknolojisinin gelişmesi ile fotoğraf dalında ve basılı materyale ulaşımın kolaylaşması sayesinde, yazılı metinlerde karşılık bulduğu dikkat çekmektedir. Uluslaşma sürecinde Türkiye’deki aydınların Batı’daki fikirler karşısında, beden hakkındaki fikirlerinin tartışılmasına yer verilmektedir. Bunun yanında beden ulusal temsilin bir ögesi olarak aldığı biçimler fotoğraflardaki imgeler incelenerek tartışılmaktadır. Günümüzde ise Türkiye’de beden temsili inceleneyeceği zengin toplumsal bağlam görsel sanatlarda karşılığını bulmaktadır. Araştırmada görsel analiz tekniği uygulanmakta; tematik analiz çerçevesinde görseller analiz edilmektedir. Türk beden temsilleriyle ilgili araştırmanın amacına uygun olarak örnekler seçilmiş ve bu örnekler içerisinden imgeler incelemeye tabi tutulmaktadır. Ayrıca, resim, fotoğraf ve görsel sanat dallarından, sanatı aynı zamanda icra eden akademisyen ve sanatçılarla derinlemesine görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Katılımcılar, Antalya ve Karaman’daki üniversitelerde çalışan akademisyenlerden ve sanat faaliyetlerini bu kentlerde yürüten sanatçılar arasından seçilmiştir. Araştırmanın amaçları gözetilerek seçilen dokuz kişi ile görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Görüşmeler, tematik analize tabi tutulmuştur. Türkiye’de ulusal beden tasarımı ve temsilleri konusunda, geçmişteki ve günümüzdeki örnekleri inceleyen karşılaştırmalı, sosyolojik bir çalışmanın tespit edilmemesi, bu araştırmanın önemini ortaya koymaktadır. Sanatta beden kavramı sıklıkla yer bulsa bile ikonolojinin ulusal bir kavram olarak tanımlanması ve merkezine bedenin toplumsal anlamlarının yerleştirilmesi nedeniyle özgün bir konum edinmektedir.

### Anahtar Sözcükler

Beden Sosyolojisi, Modernleşme, Uluslaşma, Tarihsel Sosyoloji, Görsel Sosyoloji, Sanat Sosyolojisi, Oryantalizm

## ABSTRACT

KURTCEBE, Mehmet. *A Historical Sociological Inquiry into Body Imagination: Body Representation From Nation Formation To Present Time In Turkey*, Doctoral Thesis, Ankara, 2023.

This study scrutinizes the history and current state of body construction as a project in Turkey with a social historical perspective. Various approaches to body are compared in a three-stage historical process, namely pre-national stage, national stage and current stage. Body depictions in painting and sculpture at the pre-national stage, body depictions in photography at the national stage and body depictions in visual arts at the current stage are the focus of the study since each stage has prevailing art mediums.

Major developments regarding body depictions took place in Europe at the pre-national stage. Turkish body construction has developed as a response to those first stage depictions in European art. At the national stage, European art mediums were adopted in Turkey while photography dominated the art scene. Today visual arts are the leading medium demonstrating body images. A purposeful sampling was applied to choose the body images. The images are analyzed with visual analysis technique. What is more, in-depth interviews are conducted with nine participants comprised of artist-scholars or artists residing in Antalya and Karaman in Turkey. The interviews are analyzed using thematic analysis and evaluated with reference to the analysis of the images. National body construction from past to present is yet to be investigated in Turkey which is why the study gains importance.

### **Keywords**

Sociology of the Body, Modernisation, Nationalisation, Historical Sociology, Visual Sociology, Sociology of The Arts, Orientalism

## İÇİNDEKİLER

<b>KABUL VE ONAY</b> .....	i
<b>YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI</b> .....	ii
<b>ETİK BEYAN</b> .....	iii
<b>TEŞEKKÜR</b> .....	iv
<b>ÖZET</b> .....	v
<b>ABSTRACT</b> .....	vi
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	vii
<b>TABLolar DİZİNİ</b> .....	x
<b>ŞEKİLLER DİZİNİ</b> .....	xi
<b>RESİMLER DİZİNİ</b> .....	xii
<b>GİRİŞ</b> .....	1
<b>1. BÖLÜM: ARAŞTIRMANIN KONUSU, AMACI VE ÖNEMİ</b> .....	11
<b>1.1. ARAŞTIRMANIN KONUSU VE AMACI</b> .....	11
<b>1.2. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ</b> .....	13
<b>2. BÖLÜM: ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ</b> .....	15
<b>2.1. ARAŞTIRMA SORULARI</b> .....	22
<b>2.2. TARİHSEL SOSYOLOJİK PERSPEKTİF</b> .....	24
<b>2.3. GÖRSEL ANALİZ TEKNİĞİ</b> .....	34
2.3.1 Veri Toplama Aşaması .....	35
2.3.2 Veri Analiz Aşaması.....	37
<b>2.4. ARAŞTIRMANIN EVRENİ VE ÖRNEKLEMİ</b> .....	39
<b>2.5. ARAŞTIRMANIN RİSKLERİ</b> .....	49

<b>3.BÖLÜM: KAVRAMSAL VE KURAMSAL ÇERÇEVE</b> .....	51
<b>3.1. BEDEN KAVRAMI</b> .....	51
3.1.1. Beden İnşa mıdır Yoksa Verili Gerçeklik mi?.....	61
3.1.2. Beden Odaklı Yapı ve Fail İlişkisi .....	64
<b>3.2. MODERNİZMDEN POSTMODERNİZME UZANAN SÜREÇ</b> .....	74
<b>3.3. ULUSLAŞMA</b> .....	82
<b>3.4. DOĞU VE BATI KAVRAMLARI</b> .....	98
<b>3.5. BEDENİN VE SANATIN SOSYAL VE KÜLTÜREL ANLAMLARI</b> .....	113
<b>3.6. OSMANLI DEVLETİ'NDEN TÜRKİYE CUMHURİYETİ'NE BATI TARZI SANAT</b> .....	141
<b>4.BÖLÜM: BULGULAR</b> .....	146
<b>4.1. ULUSLAŞMA ÖNCESİ DÖNEM (17. YÜZYIL-19. YÜZYIL SONU)</b> .....	149
4.1.1. Doğulu-Batılı Beden İmgeleri .....	149
4.1.2. Hayali-Gerçek Beden İmgeleri .....	176
4.1.3. Dışlanmış-Benimsenen Beden İmgeleri .....	193
<b>4.2. ULUSLAŞMA DÖNEMİ (19. YÜZYIL SONU-20. BAŞI)</b> .....	219
4.2.1. Türk ve Avrupalı Bedenleri .....	223
4.2.2. Eski Kalıplara Bağlı Kalan Beden İmgeleri ve Kalıpların Dışındaki Yeni Beden İmgeleri .....	244
4.2.3. Ötekileştiren ve Ötekileştirilen Beden İmgeleri.....	261
<b>4.3. GÜNÜMÜZDE (20. YÜZYIL SONU-21. YÜZYIL BAŞI) GÖRSEL SANATLARDA BEDEN TEMSİLLERİ</b> .....	281
4.3.1. Küresel ve Ulusal Beden İmgeleri .....	281
4.3.2. İktidarı Temsil Eden Egemen Beden İmgeleri ve Direnen Beden İmgeleri .....	299
4.3.3. İçeride Yer Alan ve Dışarıda Bırakılan Beden İmgeleri	310

<b>4.4. GÖRÜŞMELER</b> .....	324
4.4.1. Beden İmgesindeki Değişim.....	325
4.4.1.1. Eski Beden Yaklaşımı ve Yeni Beden Yaklaşımı .....	326
4.4.1.2. Geleneksel Değerler ve Modern Değerler.....	331
4.4.1.3. Sanatta Ulusal Beden ve Küresel/Yerel Beden .....	338
4.4.2. Sanattaki Değişim .....	344
4.4.2.1. Sanat Üretimi ve Sanat Tüketimi.....	343
4.4.2.2. Modernizm ve Postmodernizm .....	347
<b>SONUÇ</b> .....	355
<b>KAYNAKÇA</b> .....	368
<b>EK 1. ORJİNALLİK RAPORU</b> .....	393
<b>EK 2. ETİK KURUL / KOMİSYON İZİNİ YA DA MUAFİYET FORMU</b> .....	394
<b>EK 3. GÖNÜLLÜ KATILIM FORMU</b> .....	395
<b>EK 4. MÜLAKAT SORULARI</b> .....	396



## TABLolar DİZİNİ

Tablo 1: Turner'ın Bedenle İlgili Düzenlenme Kuramı .....	56
Tablo 2: Frank'ın Fail Odaklı Beden Tipolojileri.....	61
Tablo 3: Temalar ve kategoriler .....	147
Tablo 4: Katılımcılar .....	324
Tablo 5: Eski beden yaklaşımı ve yeni beden yaklaşımı kategorisine ait alt kategoriler.....	326
Tablo 6: Eski değerler ve yeni değerler kategorisinin alt kategorileri .....	330
Tablo 7: Modernizm ve postmodernizm kategorisinin alt kategorileri.....	347

## ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1: Temalar, kategoriler ve alt kategoriler .....	325
Şekil 2: Eski beden yaklaşımı ve yeni beden yaklaşımına dair anlamlar .....	326
Şekil 3: Geleneksel değerler ve postmodern değerler kategorisine dair anlamlar .....	331
Şekil 4: Sanatta ulusal beden ve küresel/yerel beden kategorisine dair anlamlar .....	339
Şekil 5: Sanat üretimi ve sanat tüketimi kategorisine dair anlamlar .....	344
Şekil 6: Modernizm ve postmodernizm kategorisine dair anlamlar .....	348

## RESİMLER DİZİNİ

Resim 1: Nicolas De Larmessin, 1688 Almanacağı (1688 Almanac), 1688 .....	150
Resim 2: Anonim, Ludwig Von Kuefstein'in ziyareti ile alakalı ortaya konmuş isimsiz eser, 17. yüzyıl ikinci yarısı .....	157
Resim 3: Johann Joseph Ressler'e ait "Capistrankanzel" eseri, 1738.....	162
Resim 4: Anonim, I. Viyana Kuşatmasını Gösteren Eser, tahmini 18. yüzyıl.....	168
Resim 5: Luigi Mayer, Kız Kulesi'nden İstanbul'un Şehir ve Liman Manzarası (View Of The Port And City Of Contantinople From Leander's Tower), 1794 .....	173
Resim 6: Franz Hermann, Hans Gemminger ve Valentin Mueller, Türk Hareminden Bir Sahne (A Scene From Turkish Harem), 17. yüzyıl ikinci yarısı.....	178
Resim 7: Niclas Lafrensen, Sultan Hamamda (La Bain De La Sultane), 1780.....	181
Resim 8: Jean Auguste Dominique Ingres, Büyük Odalık (The Great Odalisque), 1814.....	184
Resim 9: Eugene Delacroix, Divanda Uzanan Odalık (Odalisque Reclining On A Divan), 1828 .....	186
Resim 10: Francesco Hayez, Uzanan Odalık (Reclining Odalisque), 1839.....	190
Resim 11: Jean Baptiste Vanmour, "Lady Mary Montagu, oğlu Edward Mortly Montagu ve hizmetkarlarıyla (Lady Mary Wortley Montagu with her son, Edward Wortley Montagu, and attendants)", 1717.....	195
Resim 12: Jean-Etienne Liotard, Türk Kıyafetleri Giyen Kadın ve Hizmetçisi (A Lady In Turkish Dress and Her Servant), 1750 .....	200
Resim 13: Anne-Louis Girodet De Roussy Trioson, Kahire İsyanı (The Revolt Of Cairo), 1810.....	204
Resim 14: Osman Hamdi Bey, Alim (The Scholar), 1878.....	210
Resim 15: Şeker Ahmet Paşa, Otoportre, 19. yüzyıl ikinci yarısı.....	215
Resim 16: Sebah Studio, Kapalı Çarşı (Interior Of The Grand Bazaar In Istanbul), 1890 .....	225

Resim 17: F. Türkkan, Tünel, 1891.....	230
Resim 18: Anonim, “Osmanlı görevlisi telefonda”, 1881-1910 .....	233
Resim 19: Anonim, Alfabe Eğitimi, 1930.....	236
Resim 20: Othmar Pferchy, Ulusal Kutlama, 1936.....	239
Resim 21: Bonfils, Bedevi Kadınlar, yaklaşık 1850 .....	245
Resim 22: Anonim, Refia Sultan, 1879.....	249
Resim 23: Anonim, “Osmanlı Ailesi”, 1890-1910.....	253
Resim 24: (Üsküdarlı) Ali Sami Aközer, “Aile Portresi”, yaklaşık 1900 .....	256
Resim 25: Jean Weinberg, Kutlama, 1928....	259
Resim 26: F. Frith, “El Kurneh, Thebes’de Ramses Anıtı (The Rameseum Of El Kurneh, Thebes)”, yaklaşık 1850.....	263
Resim 27: B. Kargopoulos, Şehzade Seyfettin, 1879.....	266
Resim 28: Dozsay Studio, Viktoya Dönemi Turistleri (Victorian Tourists), 1900.....	271
Resim 29: (Üsküdarlı) Ali Sami Aközer, Yıldız Sarayı Seyir Köşkü, 1900 .....	275
Resim 30: Etem Tem, Afyon Fotoğrafı, 1922.....	278
Resim 31: Maryam Şahinyan, Değişimin Portresi, 1980’ler.....	282
Resim 32: Ahmet Elhan, Portreler, 1993-2001 .....	287
Resim 33: Ferhat Özgür, Onur Kıtası (Corps Of Honour), 2011 .....	292
Resim 34: Neşe Erdok, Soma, 2014.....	295
Resim 35: Oğuz Nusret Bilik, Antik Kalıntılar, 2010 sonrası.....	299
Resim 36: CANAN (Canan Şenol), Odalık, 2011.....	302
Resim 37: Cihat Aral, Kurban, 2012.....	305
Resim 38: Mehmet Turgut, Kadına Şiddet.....	308
Resim 39: Adnan Veli Kuvanlık, Boncuk Satıcısı, 1994 .....	311
Resim 40: Kürşat Bayhan, Evden Uzakta, 2013 .....	314
Resim 41: Halil Altındere, Mars’taki Sığınmacılar (Refugees On Mars), 2016 .....	317
Resim 42: Ali Taptık, Leica Türkiye .....	321



## GİRİŞ

Araştırmanın amacı, Türkiye’de, sanatta beden temsillerinin uluslaşma süreci öncesinde, uluslaşma sürecinde ve günümüzde nasıl kurulduğunu ve yansıtıldığını, uluslaşma ve modernleşme ile ilişkisi çerçevesinde, tarihsel sosyolojinin bakış açısından ortaya koymaktır. Araştırma tarihsel sosyolojik perspektifle karşılaştırılan üç dönemi ele almaktadır. Araştırmanın üç aşamasını oluşturan uluslaşma öncesi, uluslaşma ve günümüz dönemlerinde benzer şekilde, Batı tarzı sanat dallarından eserlere yer verilmektedir. Osmanlı Devleti ve Türkiye Cumhuriyeti söz konusu olduğunda modern sanat ile kastedilen modernizm akımına işaret eden 20. yüzyıl sanatı değil modernleşme ile paralel olarak gelişen sanattır. Avrupa’da Rönesans’tan sonra gelişen sanat ortamı, modernleşmenin getirdiği değişime eşlik eden bir hal almıştır. İnalcık, “Modern Avrupa’nın kökenleri ilkin İtalya’da aranmalıdır” diye ifade etmektedir ve Rönesans ile bağı kurmaktadır. (2011, s.13). Böylelikle, Orta çağdan sonra gelen dönemde gelişen sanat anlayışının modernleşme ile bağı bulunmaktadır. Avrupa sanatı tanımlanırken 1874’ten 1970’lere kadar olan dönem modern sanat olarak adlandırılmaktadır (Atkins, 2013, s.12). Rönesans ile modern sanatın başlangıcına kadar olan dönemde klasik sanat anlayışını yaşatan sanat akımları yer almaktadır. Osmanlı Devleti’nde Avrupa’daki görsel sanat anlayışının yerleşmesi 19. yüzyıl ortasını bulduğundan (Cezar, 1995, s.4) modernleşme ile eş zamanlı ilerleyen bir süreç olmuş ve Avrupa’da modern sanatın yükseldiği döneme tekabül etmiştir. Bu nedenlerle, tezde Avrupa tarzı görsel sanatların benimsendiği dönemden sonrası modern sanatlar olarak adlandırılmaktadır.

Araştırmanın konusunu beden imgeleri oluşturmaktadır ve bu nedenle bedene dair bir bakış açısı benimsenmektedir. Turner (2000) günümüzün toplumunu beden toplumu olarak değerlendirmektedir ve bedenin topluma yön veren krizlerin merkezinde olduğunu belirtmektedir. Beden doğal yönümüzü oluşturan, dünyada varlığımızı deneyimlediğimiz maddi boyuttur. Beden, aynı zamanda, kültürel boyutun bir parçasıdır. Ne tek başına doğal boyutunda kültür olmadan ne de sadece kültürün ürünü olarak doğa olmadan bedeni bilmemiz ve anlamlandırmamız mümkün değildir. Bedenin kültürel boyutu içerisinde imgeler öne çıkmaktadır fakat imgeleri incelemek için

uğraklarımızdan biri olan doğal boyut olmadan anlaşılammaktadır. Beden, temelde doğamız, bizi doğaya bağlayan parçamızdır ama kültürden de ayrı düşünülememektedir. Bunun ötesinde, beden yalnızca bize ait olan maddi unsurlardan oluşsa da bireysel olarak deneyimlediğimiz bir şey değildir. Bedenimiz bize ait olsa da sosyal boyutu olmadan bedenimizi algılayamayız. Yalnızca sosyal boyuta baktığımızda ise beden kavramının gelişimini ve art zamanlı ve eş zamanlı olarak değişen anlamlarına ulaşamayız. Bedenin sosyal boyutu vardır ve bedenin sosyal boyutu pek çok temel sosyal kavramımızın merkezinde yer almaktadır. Bedenimizle dünya ile bağlantı kurarken ne kadar fail olabiliriz, eylemlerimiz ferdi ve sosyal olarak ne anlam ifade eder? Bu soruya verilebilecek cevaplar derin tartışmalar içermektedir ve din, eğitim gibi temel kurumların gündeminde her zaman yer almıştır. Bedende temsil edilenler en temel, ilkel ama aynı zamanda yoğun ve anlama boyutunu gerektiren açılar barındırmaktadır. Güçlü olmak, çevik olmak veya büyük olmak gibi en basit ayrımcılıklar bedende yapılır ama bu onu önemsiz kılmamaktadır. Kültür ne kadar komplike ve sosyal inşa boyutuna bağlı olsa da temel doğamızdan getirdiğimiz ilkelerle bağlantılı gelişmektedir. Bedene dair geçici ve dönemsel, arızı boyutlar varken aynı zamanda doğada hayatta kalmaktan üremeye yaşamın asli yönleriyle ilgili ayrıntılar bulunmaktadır. Tezde bedenin inşa edilen boyutunun daha ağır bastığı imgelere odaklanılmaktadır ama safi bir inşa olarak maddi unsurların sosyal gerçekliğini dışarıda bırakarak bedeni incelemek mümkün değildir. Bedeni safi bir inşa olarak görürken bedenle geçici ve dönemsel yapıların insanlığın başından beri var olan vazgeçilmez yönler gibi algılanma riski bulunmaktadır. Tezde, dönemsel ve geçici özelliklerin bedene ve ulusa dair değişmez gerçeklermiş gibi sunulmasından kaçınılmaktadır. Örneğin, bedenin inşa edilen boyutunun öne çıktığı durumlar vardır ve uluslaşma döneminde bedenin inşası öne çıkmaktadır. Araştırmanın bakış açısı içerisinde bedenden ne anlaşıldığı, bedenle ilgili bilginin mahiyeti ve araştırmaya nasıl uyarlandığı, beden kavramının zaman içindeki anlamları ve sosyolojideki yeri gibi yönlerle değinilmektedir.

Çalışmada iki aşamalı bir araştırma yürütülmüştür. Öncelikle üç dönemden sanat eserleri amaca uygun olarak seçilmiş ve görsel analize tabi tutulmuştur. İkinci aşamada ise ele alınan sanat dallarında uzman, eser vermiş akademisyen ve sanatçılarla

uluslaşma ve beden imgesi ilişkisinin geçmişi ve bugününe dair derinlemesine görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Görüşmeler tematik analize tabi tutulmuştur.

Araştırmada farklı dönemler için çeşitli sanatçılara ait sanat eserlerindeki beden imgeleri ele alınmaktadır. Uluslaşma öncesi dönem için 17. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar Türk ve Osmanlı imgelerini içeren eserler ele alınmaktadır. Söz konusu dönemde Osmanlı ve Türk imgelerini içeren sanat eserleri yalnızca modern sanat dallarında yer bulmamıştır. Osmanlı Devleti'nde minyatür sanatı görsel sanatlar arasında öncü bir konum edinmiştir. 18. yüzyıl sonundan itibaren Osmanlı toplumunda yaşanan değişim eğilimi, görsel sanatlarda karşılığını bularak Avrupa'da gelişen Batı tarzı sanatın benimsenmesini sağlamıştır. Batı tarzı sanat hızla görsel sanatlarda egemen ifade biçimi halini almıştır (Cezar, 1995, s.5). Bu nedenle, o dönemde zamanla egemen hale gelen sanat tarzı olması ve diğer iki dönemde önde gelen sanat tarzı olması nedeniyle modern sanat eserleri araştırma nesnesi yapılmıştır. Dahası, üç dönemde de aynı sanat biçimi ele alınarak bütünlük sağlanmıştır. Osmanlı Devleti'nde, modern sanat alanında yetkin sanatçıların yetişmesi için zaman gerektiğinden ilk dönemde yer verilen sanatçıların çoğunluğu Osmanlı ve Türk imgelerini içeren eserler veren Avrupalı sanatçılardır. İlk dönemin sonlarında ise Avrupa'daki sanat tarzında yetkin eserler veren Osmanlı ve Türk sanatçıları yetişmiş ve Osmanlı ve Türk imgelerini tasvir ettikleri şekliyle tezde yer almışlardır. Türk modernleşmesi ve uluslaşması Avrupa etkisinde geliştiği için Avrupalı sanatçıların Osmanlı ve Türk beden imgelerini ele alınış biçimleri ve Türk uluslaşmasının beden tasarımının buna tepki olarak doğuşu yer bulmaktadır. Uluslaşma döneminde modern sanatta Osmanlı ve Türk sanatçıların daha çok yer aldıkları görülmektedir ama Avrupalı sanatçılar Osmanlı ve Türk beden imgelerine ilgi göstermeye devam etmiştir ve beden imgeleri açısından kayda değer eserlerden bazılarını imza atmışlardır. Günümüzde modern sanatın pek çok türünde Türk beden imgelerine yer veren Türk sanatçıları bulunmaktadır. Bunun neticesinde, Avrupalı sanatçıların eserlerindense Türk sanatçıların eserlerine yer verilmektedir. Buna rağmen, Avrupalı sanatçıları günümüzde de dikkat çekici Türk imgelerine eserlerinde yer vermeye devam etmektedir. Avrupalı sanatçıların Türk imgeleri günümüzün iletişim yoğun dünyasında Türk sanat çevrelerinde çabucak tepki almaktadır. Bu tepkilerden bazıları Türk sanatçıların beden imgelerinde açığa çıkmaktadır. Böylelikle, Avrupalı



sanatçıların Türk imgeleri günümüz için tezde doğrudan yer bulmasa da Türk sanatçılar arasında aldıkları tepkiler ve bu tepkilerin eserlere yansımaları ile yer almaktadır.

Ayrıca, araştırmacının sahaya ulaşım imkanlarının uygunluğu nedeniyle Antalya ve Karaman illerinde, resim, fotoğraf ve görsel sanat dallarında sanatını icra eden ve alanında uzman akademisyenler ve sanatçılarla görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Görüşmeler için dokuz katılımcı araştırmanın amaçlarına uygun olarak belirlenmiştir. Araştırmada elde edilen veriler tematik olarak analiz edilmiştir. Beden imgesindeki değişim ve sanattaki değişim temaları çerçevesinde beden imgesine dair değişim açıklanmaktadır. Araştırmanın bu aşamasında elde edilen veriler görsellerin incelendiği diğer bulgularla beraber değerlendirilmektedir. İki aşamadaki verilerin birbirini desteklediği anlaşılmaktadır.

Araştırmada çeşitli sanat dallarından eserlerdeki beden imgeleri yer bulmaktadır. Araştırmanın ilk döneminde modern sanatta öne çıkan sanat dalları resim ve heykeldir. Bu nedenle resim ve heykel dallarından beden imgeleri seçilmiştir. Araştırmanın ikinci döneminde fotoğraf sanatı ortaya çıkmış ve beden imgelerinin sunumunda fark yaratan değişimlere neden olmuştur. Söz konusu değişimler “Giriş” kısmının ilerleyen bölümünde açıklanmaktadır. Beden imgeleri açısından yarattığı fark nedeniyle ikinci dönemde fotoğraf sanatından örnekler ele alınmaktadır. Araştırmanın son döneminde yeni sanat dalları ve sanat dalları içerisinde yeni biçimler ortaya çıkmıştır. Dahası, sanat dallarının birbiri içerisinde yer aldığı biçimler bulunmaktadır. Sanat dalları ve biçimler arasındaki sınırların belirginliğini yitirmiş olması, araştırmanın son dönemi için ele alınan örneklerde birbiri içine girmiş sanat dalları ve biçimlerin yer almasına neden olmuştur. Bu nedenle son dönemde yer verilen sanat dalları araştırmada görsel sanatlar olarak adlandırılmaktadır. Buna rağmen, ağırlıklı olarak yer verilen sanat dalları önceki bölümlerle devamlılığı sağlayan resim ve fotoğraftır. Tüm tarihsel dönemler ve sanat dalları için tarihsel sosyolojik perspektifle beden imgeleri ele alınacağı için figüratif ağırlıklı ve toplumsal gerçekçi yönler içeren sanat eserleri seçilmiştir.

Tezde, görsel sanat eserleri içerisinde hem araştırmanın amacına uygun olarak beden betimlemelerini içeren hem de temsillerin gelişimine katkıda bulunan söylemin

oluşumunda etkin örnekler incelenmektedir. Bu inceleme sonucunda ortaya çıkanlar; kategoriler, temalar ve kodlara ulaşmak adına görsel analize tabi tutulmaktadır. Görüşmeler kısmında ise alanında uzmanlarla derinlemesine görüşmeler gerçekleştirilmektedir. Söz konusu görüşmeler tematik olarak analiz edilmekte ve kodlar, alt kategoriler, kategoriler ve temalara ulaşılmıştır. Uluslaşma sürecinde Cumhuriyet'in kuruluşu, ulusun yegâne hedefi olarak bir dönüm noktasıdır. Ne var ki modernleşme ve bedeni ilgilendiren konularda inkılaplar cumhuriyetin kuruluşunun öncesini ve sonrasını içeren süreci açığa çıkarmaktadır. Aydınların eserleri dönemin fikir dünyasını yansıtmakta, modernleşme ve inkılaplarla ilgili belirleyici olan hususları tespit etmede öne çıkmaktadır. Dönemin Türk aydınlarının eserleri arasında bedeni ve bedeninin temsille bağını kuranlar ele alınmaktadır. Uluslaşma döneminde önceki dönemde ağırlıklı olarak incelenen tablolar ve heykellerin aksine dönemin egemen biçimini temsil eden fotoğraf yer bulacaktır. Fotoğrafın ortaya çıkışı ile bedenlerin sunumu ile ilgili yeni dinamikler ortaya çıkmaktadır. Fotoğrafın belgesel özelliği, Türk ve Osmanlı bedenlerine dair gelişen algıları sarsabilecek ve modernleşme neticesinde cumhuriyetin mevcut temsillere karşı anlayışlar geliştirebilmesini sağlayan biçimler oluşturmaktadır. Fotoğrafın da sanatın parçası olarak mizansen, temsilleri ve sunumu içerisinde barındırmasına rağmen, onları yansıtmaya biçimi ve medya olarak farklılıkları devreye girmiştir. Ulusun beden ajandasını ortaya koyan devrimler gibi boyutları içeren fotoğraflar incelemeye tabi tutulacaktır. Avrupa'da akademik ve yüksek kültüre özgü bir alanda temsil edilen bedene karşı geliştirilen yaklaşım, Türkiye'de hem daha az doktriner ve kitlesel alanlarda, hem de devletle ve merkezle özdeşleşen alanlarda karşılığını bulmuştur. Tüm bu faktörler araştırmada görsel sanat dallarının bir arada ele alınmasına neden olmuştur. Beden temsiline tarihsel süreç içinde geçirdiği dönüşüm, sosyolojik boyutlarıyla incelenmektedir.

20. yüzyılda fotoğraf sanatının ortaya çıkması ile beden temsillerinde bir dönüşüm yaşanmıştır. Söz konusu dönem, Türk ulusunun bağımsızlık mücadelesi ile ulus devlet olarak kurulduğu döneme tekabül etmektedir. Fotoğraf sanatının belgesel niteliği nedeniyle sanat dünyasına getirdiği yenilik ile Türk beden temsillerinin sunum biçimlerinde yaşanan değişimler öne çıkmıştır. Fotoğrafın gelişiminden sonra Türk beden temsilleri hem Avrupalı hem de Türk fotoğrafçıların objektifinde yer bulmuştur.

Bu nedenle, iki gruptan sanatçılara yer verilmektedir. Bedeni geliştirmeye yönelik “kültür fizik” kavramının ulusal anlamda benimsenmesi gayretleri Cumhuriyet öncesi ve sonrası ulusa içeriden ve dışarıdan çeşitli bakışlara karşı geliştirilmiştir. Uluslaşma dönemindeki anlayışa değinirken bahsi geçen aydınlardan Selim Sırrı Tarcan gibi öne çıkanlara değinilecektir. Ayrıca tarihsel sosyolojik yaklaşım metodolojik olarak sorguya açılarak hem mevcut birikimden yararlanılacak hem de araştırmanın etkinliğini artıran yönler önerilerek yönleme dair özgün bir katkı sunulacaktır. Beden üzerine, ulusun ihtiyaç duyduğu ekonomik yetileri sağlayacak parçaları oluşturmak, sağlık alanındaki gelişmeleri takip etmek, vücudu terbiye etmek gibi kaygıların varlığı incelemeye değerdir. Bedendeki fiziksel gelişmenin, ruhu ve zihni terbiye etmesini beklemek gibi daha aşkın amaçların olup olmadığı dikkat çeken bir husustur. Diğer yandan, sosyal birlik, beraber hareket etme kültürü yaratma ve ulusu bütünleştirme çabaları sorguya açılmaktadır.

Tarihsel sosyolojik yaklaşım, vakalara odaklanarak ayrıntılı çıkarımlar yapmaya eğilimli tarih anlayışına karşı çıkmıştır. Çoklu disiplin yaklaşımının benimsendiği bir ortamda, çok yönlü ve bütüncül araştırmaya öncelik vermiştir ve Annales Okulu'nun tarih yaklaşımını sosyolojik olguları araştırmada kullanmıştır. Söz konusu yaklaşım, sosyal olguların zaman boyutu açısından uzun erimli görünümüne odaklanır ve karşılaştırarak inceler. Durkheim gibi kurucu sosyologların fikirlerinin etkisinde gelişen bu anlayış, pek çok kuramcı tarafından değişen oranlarda benimsenmiştir ve bunun sosyolojik analizde etkinliği büyük ölçüde kabul görmektedir. Buna rağmen tarihsel sosyolojik anlayışın kendi içerisinde tarih yaklaşımı, inceleme nesnesine uygunluğu ve sosyolojik tahayyüldeki yeri açısından sorguya açılması gereken noktalar bulunmaktadır. Bu araştırmada tarihsel sosyolojik yaklaşımla ilgili metodolojik değerlendirmeler yapılarak bu anlayışın genel çerçevesine bağlı kalan fakat ortaya çıkan eksiklikleri gidermeye yönelik bir anlayış benimsenecektir. Bu bağlamda, pozitivist tarih anlayışındaki özcü ve belirlenimci beden ve ulus yaklaşımının temel kabulleri irdelenmektedir ve araştırma odağı dahilinde anlayışın zayıf bulunan yönleri tartışılmaktadır. Söz konusu yaklaşımın sonucu olarak ortaya çıkan bedenleri sınıflandırma eğilimi imgelerdeki yansımalarıyla ele alınmakta ve eleştiriye tabi tutulmaktadır. Bahsi geçen sınıflandırmanın bir boyutunu Batı ve Doğu eksenli ayırım

oluşturmaktadır. Beden imgeleri açısından başat bir boyutu temsil eden bu ayrım çeşitli araştırmaların konusu olmuştur. Doğu'nun görsel sanatlarda temsiliyle ilgili yazında, araştırmacı Edward Said (2003, s.2)'in (1935-2003) “oryantalizm” kavramı önemli bir yer tutmaktadır bu nedenle araştırmada yer verilmektedir fakat kavramın konuya ışık tutma konusundaki etkinliği sorgulanmaktadır. Ayrıca, beden temsilleri açısından tek tip kalıplara başvurmak gibi kolay açıklamalara götüren sembolik çıkarımlar eleştiriye tabi tutulmaktadır. İkonolojinin uluslaşma ile bağı kurularak, beden temsilleri alanında verilen mücadele ortaya konmaktadır.

Beden imgesi bu tezin odağında yer almaktadır. İnsana dair sorgulamalarda bedenın yer bulması bilim, felsefe veya sanat gibi pek çok alanda söz konusu olmuştur. Bedeni, maddi yönlerimizi temsil eden veya maneviyatımızı ve düşüncelerimizi taşıyan bir nesne olarak görmek arasındaki ayrımlar çeşitli bakış açılarının doğuşuna kaynaklık etmektedir. Bahsi geçen ayrımları, zihnimize kazınmış olan, evrimi giderek yükselen ve dik duruşa sahip olan bir insan olarak özetleyen imgede veya günümüzün cinsiyetleri yeniden tanımlama çabasında görmek mümkündür. Tüm bunların yanında, özellikle sosyal ilişkilerin taşıyıcısı olarak bedenın ne şekilde ele alınabileceği, eskiye nazaran yeni araştırmalarda nispeten daha çok konu edilmiştir. Sosyal bilimlerde bedene dair araştırmaların sayısındaki artış, söz konusu farklılıkları aşma gayretini ve toplum nezdinde karşılığını bulan fakat uzun dönem yeterince yer verilmeyen yönleri açığa çıkarmıştır. Tarihsel sosyolojik bir yaklaşımla bedenın kazandığı sosyal anlamların tarihsel izini sürmek ve karşılaştırmalı analizlerle yetkin sonuçlara ulaşmak mümkündür. Bu araştırmada beden imgesi tarihsel sosyolojik perspektifle dönemler arasında karşılaştırma yapılarak ele alınmaktadır.

Araştırmada bedenın zihindeki temsiliını dışı vuran betimlemeler ve ulusal kimlikle ilişkisi öne çıkan odaklardan ikisidir. Türkiye’de bedenın temsille ilişkisi ilgi çekse dahi bilimsel araştırmalarda daha çok yer bulması ve ayrıntılı bir şekilde tartışılması gerekliliği dikkat çekmektedir. Özellikle pozitivizmin etkisinde bedeni tanımlama ve kontrole yönelik yaklaşımların aksine tarihsel sosyolojik bir yaklaşım, etraflı bir incelemeyi sağlamaktadır. Bu araştırmada bedenın temsili ve ulusal kimlikle kurulan bağ üzerinde, yani beden temsiliının çeşitli sanat dallarında modernleşme ve uluslaşma

ekseninde nasıl sunulduğu üzerinde durulmaktadır. Osmanlı ve Türk bedenleri 17. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar çoğunlukla resim ve heykel sanatında yer bulmuştur. Avrupalı sanatçıların eserlerinde ağırlıklı olarak yer bulan figürler, zamanla söz konusu sanat dallarının Osmanlı Devleti'nde gelişimi ile Türk ressamlar tarafından sunulmuştur.

Kahraman (2013, s.8) Türkiye'de "görsellik modernliği kurdu" savını ileri sürmektedir. Bu çarpıcı bir tespittir ve kendisinin de dikkat çektiği gibi, Türkiye'de görselliğin tarihsel boyutuyla araştırılmasına ihtiyaç duyulmaktadır. Bu ihtiyaç, Batılılaşma ekseninde kültürü anlamak için de önem arz etmektedir. Kahraman araştırmasını, Türkiye'de görsel bilince odaklanarak, sanatı merkeze alarak gerçekleştirmektedir ve bunu yaparken azımsanmayacak oranda bedene değinmektedir. O, siyaset odaklı bir modernleşmenin sonucu olarak görsellikte değişim olmasının tam aksine görsellikte değişimin modernleşmeyi tetiklediğini açıklamaktadır. Ona göre hem Tanzimat Dönemi hem de Cumhuriyet döneminde bilincin değişmesi hızlı bir değişimi sorunlarıyla beraber var etmiştir. Bahsi geçen alanda araştırmaların yapılmasının önemine dikkat çekilmektedir. Bu tezde Kahraman'ın dikkat çektiği araştırmayı gerçekleştirirken daha çok kuramsal tartışmaya ağırlık verilmektedir. Kahraman'ın çalışmasında nadir bir örnek olarak Şeker Ahmet Paşa'nın bir tablosundaki perspektif yaklaşımı üzerinden Osmanlılarda geleneğin etkisiyle bakıştaki farktan kaynaklı yeni sanat tarzına adaptasyonda güçlüğe değinilmektedir. Kahraman'ın araştırmasında, görsel bilincin tarihi araştırılmasına rağmen görsel bilincin geçmişte olduğu kadar günümüzdeki durumuna dair yorumlar yapılmaktadır. Araştırmada yapılan incelemenin geçmişe dair olmasına rağmen güncel gelişmelerle ilgili yorumlarda kullanılmıştır. Bu tezde ise hem geçmiş hem de günümüzden örnekler kendi dönemleri içinde tartışılmakta ve akademisyenler, sanatçılar gibi uzmanların görüşleriyle destenmektedir. Böylece, günümüze dair yapılan tespitlerin ne kadar yerinde olduğu konusunda soru işareti barındırmamaktadır.

Bu tezde ise, görselliğin tarihe başvurularak araştırılması ihtiyacında yukarıda bahsi geçen araştırma ile mutabık olunmakla beraber ampirik olarak inceleme yapılması gereği ve beden ile görselin bağının kuvvetli olduğu çok daha güçlü biçimde

vurgulanmaktadır. İncelemenin günümüzle ilgili yorumlara ulaşmak için günümüze ulaşan dönemleri kapsayacak şekilde yapılması gereği ve bunun metodolojik araçları üzerinde durulmaktadır. Ayrıca, görsellik ile modernleşmenin karşılıklı olarak birbirini beslediği açıklanmaktadır. Dahası, Tanzimat'ta daha çok bilinç düzeyinde olan görsellik değişiminin, uluslaşma döneminde yalnızca akla gönderme yapan bir bilinç sorunu değil, halkta karşılık uyandırabilen ahlaki ve bedensel boyutlarla yaşandığı açıklanmaktadır. Halkın bir kesiminde yaşanan değişim yalnızca şekil olarak algılansa dahi azımsanmayacak bir kesimde, yalnızca şekil olarak kabul edilen bir bilinç değil, gönül yoluyla parçası olunan bir ulusal hareket doğurmuştur. Bu gönül birliğinde sınıfsal faktörler (Bourdieu, 1992, s.136), kültürel sermaye (Bourdieu, 1992, s.125) ve habitus (Bourdieu, 1992, s.53) yoluyla etkili olmuştur ve bilinci aşan bir birliğe ve yaşam biçimine uyarlanan değerlere işaret etmektedir. Yani Batılılaşmanın bedendeki etkisinin yalnızca şekil itibari ile olmayı beraberinde getirmediği, bedendeki değişimin ahlaki ve zihinsel boyutları ile gönüllere temas ederek yalnızca yapıda değil öznelerde değişimleri getirdiği açıklanmaktadır. Bu husus kuramsal ve ampirik boyutlarıyla tezin sonuç kısmında daha ayrıntılı olarak tartışılmaktadır.

Değişimin yalnızca yüzeysel olmadığını ve uluslaşmanın görsel tasarım yaklaşımı boyutuyla var olduğunu ortaya koymak için tarihte uzun erimli bir bakış açısı ile günümüze uzanan analize başvurulmaktadır. Türkiye'de beden imgelerindeki değişimin şekil merkezli olmadığını anlamak için uluslaşmanın sonuçlarından bazılarını içeren günümüz toplumuna bakmak faydalı olabilmektedir. Uluslaşmanın görsel tasarım boyutunu ortaya koyan gelişmelerden bazıları geçen yüzyılın üçüncü çeyreğinde yaşanmıştır. Tüm dünyada neoliberalizmin etkili olduğu ve postmodern kültürün egemenliğini hissettirdiği bu dönemde, Türkiye'de bir dışarıya açılma ve dünya ekonomisine eklemlenme çabası var olmuştur. Küresel iş bölümünde Türkiye'nin alacağı konum değişimle ilgili sonuçlar doğurmuştur. Ayrıca, değişim yalnızca ekonomik değil beden ve sanat ile ilişkili pek çok boyutta gerçekleşmiştir. Bu durumda, uluslaşma döneminde yalnızca yüzeysel ve şekilci bir değişimden bahsetmek güçleşmektedir çünkü Türk ulusunun değişime pek çok boyutta hazır olduğu ortaya çıkmaktadır. Söz konusu değişim görsel tasarım ve beden ile ilgili unsurları da kapsamaktadır. Türk toplumunda değişimi, medya türü olarak fotoğrafta ve sonrasında

görsel sanatlarda gözlemlemek mantıklıdır çünkü yeni teknoloji, belgesel niteliğe taşınan özellikleri beraberinde getirmiştir.

Araştırmada ulaşılmaması beklenen sonuçlardan ilki, 17. yüzyıl ve 20. yüzyıl başına kadar Batılı görsel sanatlardaki Osmanlı ve Türk beden betimlemelerinde yer alan temsillere karşı çıkan bir beden imgesinin, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan önce ve sonra, Türk fikriyat hayatında egemen olduğudur. Bunun yanında, söz konusu beden imgesinin uluslaşma süreci ile iç içe geçmiş, ulusu kuracak ve geliştirecek bireyler yetiştirme aracı olup olmadığı ile ilgili sonuçlara yer verilecektir. Beden imgesinin ne derece sosyal dayanışmayı yaratacak ruhsal ve zihinsel gelişimin katalizörü olduğuna dikkat çekilmektedir. Bu anlamda cumhuriyetin örnek beden imgesinin nasıl oluşturulduğuna cevap aranacaktır. Günümüzde söz konusu çabanın etkilerinin, Türk bedenini biçimlendirmeye devam ettiğini gösteren kanıtlar ortaya konulmaya çalışılacaktır. Bu incelemeden sonra ulaşılmaması beklenen sonuçlardan ilki, uluslaşma sürecinde ortaya konan bedenle ilgili değerlerin, imgelerin ve sembollerin yansımalarının bulunduğudır. Diğer sonuçlar ise günümüzün toplumunun kendine has dinamiklerinin bahsi geçen yansımalar üzerinde etkisi olduğu, söz konusu etkinin postmodernizm ve bilgi toplumu, bireyselleşme, vatandaşlık, ulusların özellikleri ve sosyal sınırların tanımı ve Doğu-Batı kavramlarının tanımı odaklarında gerçekleştiğidir.

# 1. BÖLÜM: ARAŞTIRMANIN KONUSU, AMACI VE ÖNEMİ

## 1.1. ARAŞTIRMANIN KONUSU VE AMACI

Türkiye’de ulusal beden temsiline dair yaklaşım, uluslaşma öncesi 17. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar resim ve heykel sanatında beden betimlemeleri, uluslaşma sürecinde fotoğraf sanatında beden betimlemeleri ve günümüzde resim, heykel ve fotoğrafı içeren görsel sanatlarda beden yansımaları olmak üzere üç dönemde, tarihsel sosyolojik bir perspektifle karşılaştırmalı olarak incelenmesi oluşturmaktadır. Modernleşmenin sosyal, kültürel, ekonomik ve nihayet siyasal çağrışımları vardır. Siyasal çağrışımın en önde gelen sonuçlarından biri uluslaşmadır ve uluslaşmanın diğer modernleşmenin diğer boyutlarıyla bağı vardır. Uluslaşmanın kültürel ve sosyal çağrışımlarının yansımalarını beden imgelerinde bulmak mümkündür. Ayrıca ekonomik değişimlerin bedendeki etkileri imgelerde karşılığını bulmaktadır. Bahsi geçen bedendeki etkilerin izlerini, sanatın sunduğu zengin malzemede bulmak mümkündür. Araştırmanın amaçları üç farklı tarihsel dönem için şu şekilde sıralanabilir.

1) Bu araştırmanın ilk aşamasında, 17. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar Avrupa’da resim ve heykel sanatlarında, Osmanlı ve Türk beden imgelerine yer veren eserlere sahip sanatçıların eserleri incelenmektedir.

- Ayrıca Türk sanatçıların da eserleri incelenmektedir.
- Böylece, Avrupa’da üretilen Türk beden imgesinin, Türk sanatçıları üzerindeki ve Türk toplumundaki yansımaları ortaya konmaktadır.
- Türk sanatçıların bu yansımalara karşı üretmeye çalıştığı beden imgeleri incelenmektedir.

2) Araştırmanın ikinci aşaması uluslaşmanın ilk izlerinin görüldüğü 19. yüzyıl sonundan 20. yüzyılın ilk çeyreğine kadar olan dönemi kapsamaktadır. Söz konusu aşamada, Türkler arasında egemen olan beden anlayışının sanatta ortaya çıkan biçimlerinin, yeni ortaya çıkan fotoğraf sanatındaki etkileri ele alınmaktadır.



- Bunun için Avrupa’da ve Osmanlı Devleti’nde fotoğraflarda Osmanlı ve Türk beden imgelerine yer veren sanatçıların eserleri incelenmektedir.
- Ayrıca fotoğraf sanatının ve dönemin toplumsal ikliminin bir önceki döneme göre ortaya çıkardığı farklar ve benzerlikler açıklanmaktadır.
- Türkiye Cumhuriyeti ortaya çıkışında, Avrupa’da ve Osmanlı Devleti’ndeki Türk beden imajının etkileri ve egemen Türk imajına karşı geliştirilmiş Türk beden anlayışı, dönemin aydınlarının metinlerine atıfla incelenmektedir.
- Modernleşmenin bir diğer etkisi fotoğraf gibi yeni biçimlerin ortaya çıkışıyla modern sanatın sunum biçimlerinde ve modern sanata bakış açısında olmuştur. Sanata bakış açısındaki söz konusu farklar değerlendirilmektedir.

3) Araştırmanın üçüncü aşaması 20. yüzyılın üçüncü çeyreğinden 21. yüzyılın ikinci on yılının sonuna kadar olan dönemi kapsamaktadır. Bu aşamada günümüzdeki beden anlayışına yer verilmektedir. Türkiye’de üretim yapan Türk sanatçıların görsel sanat eserleri incelenecektir.

- Önceki dönemlerin egemen sanat türlerinde ortaya konmuş beden imgelerinin, günümüzdeki yansımaları ve farklar ortaya konmaktadır.
- Günümüzde Türk görsel sanatçılarının eserleri üzerinde ağırlıklı olarak uluslaşma öncesi beden anlayışının etkilerinin izleri görülmektedir. Ayrıca günümüzde beden yaklaşımının büründüğü biçim ortaya konmaktadır.

Araştırmanın sonraki aşamasında yer verilen sanat dallarında eserler veren akademisyenler ve sanatçılarla uzmanlıkları çerçevesinde uluslaşma ve beden imgesi ilişkisi üzerine derinlemesine görüşmeler gerçekleştirilmiştir.

- Beden imgesi ve uluslaşmanın ilişkisinin dünyadaki ve Türkiye’deki görünümlerine odaklanılmıştır.
- Araştırmanın diğer aşamasında olduğu gibi uluslaşma ve beden imgeleri arasındaki ilişkinin geçmişi ve bugünü değerlendirilmiştir.
- Bu aşamada elde edilen sonuçlar, “Sonuç” kısmında, ilk aşamadaki bulgularla beraber değerlendirilmekte ve tartışılmaktadır. Böylece daha etraflı bir tartışmanın yürütülmesinin mümkün kılınmasına gayret gösterilmektedir.

İncelenen üç farklı dönemde değişimleri ve devamlılıkları gözlemek mümkündür. Bunu ortaya koymak için bu tezde sanat eserleri ve beden politikaları ile ilgili metinler de incelenecektir. Resim ve heykel sanatında Avrupalı sanatçıların hakimiyetinde başlayan Osmanlı ve Türk bedenlerinin sunumu, zamanla Türk ressamların etkisini artırması ve Avrupalı sanat anlayışını benimsemesi ile Türkler tarafından ortaya konmuştur. Böylece Türkiye’de uluslaşmanın etkisinde oluşan ulusal yeni bir beden anlayışı ağırlık kazanmaya başlamış ve sanat dallarındaki beden temsillerinde karşılığını bulmuştur. Ulusal beden tasarımının, beden imgelerinde temsil edilmesiyle ilgili bir mücadele verilmiştir. Türkiye’nin ulusal beden tasarımını yaratarak, Avrupalıların beden temsillerinde yer alan olumsuz sunumlara karşı oluşturduğu modern değerlerle uyuşan beden anlayışını ortaya koyması, uluslaşma döneminde fotoğraf sanatının ortaya çıkmasıyla yeni bir boyut kazanmıştır. Fotoğrafın belgesel niteliği önceki dönemdeki temsillerin biçimini değiştirmiştir. Ulusal beden anlayışının günümüze uzanan etkileri bulunmaktadır ve günümüzün egemen görsel sanatlarında beden anlayışını gözlemek mümkündür. Postmodernizmin, bilgi toplumunun, bireyselleşmenin, vatandaşlığın, ulusların özelliklerinin, sosyal sınırların tanımının ve Doğu-Batı kavramlarının tanımının günümüzün beden anlayışının gelişiminde etkisi vardır.

## **1.2. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ**

Araştırmanın problemine ulusal beden tasarımı ve temsillerinin sanat alanındaki karşılıklarının incelenmesinin yeterince yer bulmaması kaynaklık etmektedir. Ulusların

beden alanında ulusun nasıl temsil edileceği ile ilgili ikonolojik anlamdaki mücadele araştırmalarda yeterince incelenmemektedir. Aslında sanat eserlerinin işe koşulduğu alanlardan birinin, propaganda amaçlı olduğu ve ulusal beden modelleri yaratarak toplumsal tasarımlara ulaşmak olduğu anlaşılmaktadır. Söz konusu tasarımların sanat alanı içerisinde ulusla ilgili olarak yeterince ilgi görmediği dikkat çekmektedir.

Sanat alanında beden incelemeleri azımsanamayacak yer bulmaktadır. Buna rağmen, ulusal beden tasarımı ve temsillerinin sanat alanında tarihsel sosyolojik olarak incelendiği bir araştırmaya tezin amacı özelinde ele alındığında, uluslararası çalışmalarda ve Türkiye’de rastlanmamıştır. Türkiye’de uluslaşma ile beraber Türk insanının imajı ile ilgili tartışmalar çokça yer bulmuştur. Türkiye’de beden tasarımının ulusun bir imaj sorunu olarak kurulduğu düşünöldüğünde, sanatta ulusal beden imgesinin incelenmesinin önemi ortaya çıkmaktadır. Beden ile ilgili, Aydınlanmadan başlayarak Avrupa’da ortaya çıkan, ojeni temelli projelerle zirveye ulaşan, Avrupa’nın öteki olarak gördüğu toplumlarla ilgili hor gören tavrı, Osmanlı ve Türk toplumunu da içermiştir. Bahsi geçen durum, Türk ulusunda, ulusun beden imajıyla ilgili yoğun bir duyarlılığın temellerini oluşturmuş, Türk beden tasarımının ulusal bir proje olarak ortaya konmasında, sanatın yeni biçimlerinin de ortaya çıkmasına başvurulmuştur. Bu alandaki mücadele, Türk ulusal mücadelesine kendine has özellikler kazandırmakta, günümüze kadar uzanan izler taşımaktadır. Söz konusu mücadelenin tezde sunulduğu şekilde ele alındığı bir çalışma olmaması dikkat çekmektedir.

## 2. BÖLÜM: ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Tezde uzun dönemli tarihsel verilerden yararlanıldığı için tarihsel sosyolojik perspektife başvurulmaktadır. Araştırmanın ilk aşamasında sanat eserleri incelenmektedir. İkinci aşamasında ise sanat alanında uzmanlarla derinlemesine görüşmeler gerçekleştirilmektedir. İlk aşamada, sanat eserleri için verilerin analizinde ise görsel analiz tekniğine başvurulmaktadır. İkinci aşama olan görüşmelerde tematik analize başvurulmaktadır. Bu başlık altında metodolojik duruş ve araştırma soruları ortaya konduktan sonra tezde benimsenen tarihsel sosyolojik perspektif ve görsel analiz tekniği açıklanacaktır.

Araştırmada sosyal inşacı yaklaşıma bağlı kalınmaktadır. Beden imgesinin inşa edilen boyutu üzerinde durulmaktadır. Ayrıca, pozitivist tarih ve sosyoloji anlayışında yer bulan beden ve ulus yaklaşımlarına karşı, imgeler üzerinden bir inceleme ile karşı duruş sergilenmektedir. Benimsenen anlayış, inşacı bakış açısının ağırlığında geliştirilmiştir. Bu nedenle, sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemine uygun bir araştırma deseni benimsenmiştir. Odaklanılan hususlar arasında anlamak ve yorumlamak öne çıkmaktadır. Ayrıca araştırma nesnelere ifadesini bulan anlamlara yer verilmektedir. Varlık ve bilgi anlayışları açısından inşacı anlayışın kabullerine başvurulmaktadır. Dahası, imgelerin ağırlıklı olarak incelendiği bir çalışma olarak, dilin ve yapının etkinliği vurgulanmaktadır. Buna rağmen, inşacılığın tüm kabullerini verili olarak kabul etmek yerine araştırmanın amaçları doğrultusunda varlık ve bilgi boyutlarında sorgulamalar sonucunda ortaya çıkan kavramsal yaklaşım benimsenmektedir.

Araştırmanın varlık ve bilgi kavramları ile ilgili kabullerinde öne çıkan hususlar aşağıda maddeler halinde verilmiştir. Tezde beden imgesi kavramına dair yaklaşım geliştirilmektedir. Öncelikle beden kavramı ile insan bedeni kastedilmektedir. Buna rağmen, insan bedenini ele almakla ilgili pek çok boyut bulunmaktadır. Bedeni ele alırken, bedenin nasıl bir varlık olduğu, bedenle ilgili bilimizin ve bilme biçimlerimizin neler olduğuna odaklanılmaktadır. Ayrıca beden ve beden imgesi kavramlarının ne olduğu, bireysel bedenin mi yoksa bedenin sosyal boyutlarının mı ele alındığı, bedenin toplumsal anlamda ne ifade ettiği, bedenin tarihi ve zamansal boyutu

ele alınmaktadır. Bunlara ek olarak bedenın sosyal, kültürel, ekonomik ve politik anlamları ve araştırma açısından neleri ortaya koyduğu gibi pek çok soruya açıklık getirilmektedir. Bedene dair yaklaşımın araştırmanın amacı ile bulunduğu noktalar dahilinde ortaya çıkan daha detaylı sorular “Araştırma Soruları” kısmında sunulmaktadır. Varlık ve bilgi ile ilgili yaklaşımı özetleyen maddeler aşağıda açıklanmaktadır.

- Pozitivizmin bedenle ilgili temel kabullerine ve inşacı kanadın uçlarda yer alan argümanlarına getirilen eleştiri
- Pozitivist yaklaşımın tarih bilimi açısından zayıf yönlerini ortaya koyma ve muhtemel çözümler geliştirme
- Tarihsel sosyolojik araştırmanın ana hatlarını belirlemek adına sosyolojik birikimden faydalanma

Beden, pozitivizmin insanlar arasında tarihinin başından beri var olan ve insanın özünden getirdiği farklar olduğuna dair iddialarını temellendirdiği bir alandır. Katı evrim argümanlarını düşündüğümüzde dahi zihnimizde ilk canlanan insanın giderek ayaklanan ve dik duruşa sahip bir canlıya doğru dönüşüm aşamalıdır. Burada hem “insani” yönler olarak dik, aktif veya hazır olmanın üstünlüğüne dair bir iddia vardır hem de insanların gelişmede aldıkları yere dair sınıflama için bir skala bulunmaktadır. Dahası, evrimin merkezinde bedenın bu görünümü vardır ve böylelikle zihinsel ve ahlaki gelişim arka planda kalmakta, gelişimde sosyal organizasyonun rolü göz ardı edilmekte, bedenlerin yekpare varlıklar olarak geliştikleri savı ağırlık kazanmaktadır. Bilimin insanı söz konusu şartlar altında bütünüyle inceleyebileceği inancı dünya görüşüne eklenmektedir. Bu ontolojik ve epistemolojik argümanlara, en güçlü olanın hayatta kalması ve doğal seçim gibi savlar eşlik etmektedir. Günümüzde “katı” evrimcilik eleştirilere tabi olsa da iki kampta uç argümanlar varlığını sürdürmektedir. İlki pozitivizmin her şeye rağmen beden temelli ayrımcı argümanlarıdır. Bahsi geçen argümanlar, bedenın uzantısı olarak zekaya dayalı ayrımlara gitmek veya ekonomik alanlara daha çok adapte olmuş insanları öne çıkarmak gibi yollarla ayrımcı tavrı

sürdürmektedir. Pozitivizmin insanı, büyük bir düzenden bahsederek fail olarak güçsüz kılması gibi bedenlerin tamamen anlamayla ve yorumla tanımlanan, istenildiği gibi şekillendirebilecek ve inşa edilebilecek bir varlık olduğunu savunan bazı inşacı anlayışlar insanı fail olarak güçsüz kılmaktadır. Tam da bu noktada tarihsel sosyolojinin verebileceği katkılar bulunmaktadır. İnşacı yaklaşımın pek çok dünya görüşü tezde benimsenmiş olsa da uç argümanlara karşı azami dikkat gösterilmiştir.

Beden anlayışı açısından, pozitivist anlayışta yer bulan ırk ayrımları ve ojeni içeren kaygılara ve günümüze kadar uzanan izlerine eleştiri getirilmektedir. Temel olarak eleştirilen pozitivist beden anlayışıdır. Bedenlerimizdeki farkların sadece veya ağırlıklı olarak fitrattan kaynaklandığı şeklindeki düşüncedir. Oysa bedenle ilgili anlayışımız saf haliyle bedeni anlamaya yetmez ve fitrattan geleni net bir şekilde görebilmemizin önüne geçer çünkü nesnelere yaklaşımımızın kavramsal boyutu vardır. Öte yandan, bedenle ilgili toplumsal olarak inşa edilen yadsınamaz bir boyut bulunmaktadır. Bedene dair estetik yaklaşımdan normlara kadar sosyal boyut büyük bir yer kaplamaktadır. Bu nedenle bedeni doğa gibi görüp saf bir nesnel bilgiye ulaşma iddiasında olmak boşuna bir çabadır. Dahası, bedenlerin çalışmada ele alınan ulusal boyutu, sorunlu bir başka kabulü açığa çıkarmaktadır. Bedenselleşmiş boyutun, geniş anlamıyla düşünüldüğünde, teknoloji gibi söz konusu boyutta etkisi olan gelişmelerin ötesinde, ulusların kendi özünde taşıdığı özelliklerin avantajlarına atfedilebileceği gibi bir algı oluşturulmaktadır. Teknolojinin ve gelişmenin sosyal organizasyon boyutuyla ilişki kurularak ortaya çıkan bu algı, pek çok problemleri içermektedir. Bunlardan biri bedensel dünya ile kavramların dünyasını birbirine karıştırma, yani farklı tabakaları birmiş gibi bir arada ele almaktır. Ayrıca ulus gibi sosyal birlikler indirgemeci yaklaşımla sosyal boyutundan uzaklaşmaktadır. Bedenler ve uluslar kapalı bir evrende incelenebilecekmiş gibi bir yaklaşımla çözümlenmektedir fakat sosyal birlikler açık yapıları evrenlere aittir. Böylece, bedenler ve ulus açısından makineye benzer düzenli neden sonuç ilişkileri kurulamaz çünkü tarihte farklı niyetlerle yapılmış pek çok davranışın ve izlerinin günümüzde beklenmeyen sonuçları yansımaktadır. Pozitivizm, bahsi geçen şekilde bir bakış açısını benimsemediği için araştırmada benimsenmemektedir. Yöntem olarak, araştırmanın doğasına uygun teknikler benimsenmektedir. Pozitivizmde deney, sayısal verilere dayalı veya tanımlanmış değişkenler üzerinden karşılaştırmalar ya da istatistik

gibi yöntemlerine başvurulmaktadır. Oysa bu araştırma, görselleri anlamaya yönelmektedir.

Sosyolojik beden yaklaşımından hareketle tezin amacı doğrultusunda uyarlanarak belirlenen metodolojik hedefler şu hususlarla ilgilidir:

- Tarihte yorum ve ikincil kaynaklardan faydalanmaya dair dikkat edilmesi gereken hususlar
- Ampirik düzlem ve kavramsal düzlemde bedenin araştırılması
- Nitel desen ve eleştirel yaklaşım

Araştırmanın metodolojik hedeflerinin belirlenmesinde beden ile ilgili sosyolojik birikimden faydalanılmıştır. Bedenin yaşamımızın merkezinde yer alan bir kavram olması nedeniyle sosyolojide kendine edindiği yer giderek sağlamlaşmaktadır. Bedenimiz dünya ile kurduğumuz ilişkide kritik bir konumdadır. Dünyaya dair bakış açımızı oluştururken bedenimizle ilgili sorgulamalar çoğunlukla ilk başlarda yerini almaktadır. İnsanın dünya ile ilişkisinde bedeni konumlandığımız yer, yaşama bakış açısı ile ilgili temel referans noktalarını içermektedir. Bedenin varlığımız açısından ifade ettikleri ve bedenle ilgili bilgiye nasıl ulaştığımızla ilgili sorulara verdiğimiz cevaplar, yaşama dair attığımız adımlarda bizi yönlendirmede derinlerde bir yer teşkil etmektedir. Bilimsel açıdan ontolojik ve epistemolojik duruşumuz bu anlamda bir istisna değildir. Beden kavramı hakkında, yaşamı anlamaya dair çizdiğimiz çerçeve, bilimsel perspektifimizde belirleyici olmaktadır. Araştırma konusunun kendisi beden olduğunda ise bedene dair bir tartışmanın çalışmayı biçimlendirmek için merkezi bir konumda olmasını beklemek şaşırtıcı değildir. Bedenin varlığımızdaki yeri nedir? Dünyaya dair bilgiyi elde etmemizde bedenin konumu nedir? Beden bizim dışımızda bir varlık mıdır yoksa beden özümüzle bütünlük arz eden bir varlık mıdır? Bunlar gibi sorular yaşama dair olduğu kadar bilimsel sorgulamalarımıza dair temel dayanak noktalarını teşkil eden cevapları aramaktadır. Bu tezde ele alınan sorgulamalar

düşünüldüğünde, bedenın ötekinin karşısında üretilen bir nesne olması, bedenın yaşamın farklı alanlarında yer bulan biçimlerinin ortaya konması ve modern dönemin yaşam biçimlerinde ağırlıklı yer bulmasına değinmek isabetli olacaktır. Bedenin kontrolü, din ve beden, cinselliğın yeri, tıbbın rolü, hijyenin rolü, estetiğın rolü, bedenın görünümü ve vücudun duruşu ve genel görünüşü, beden ve kültür-doğa tartışmaları, postmodern beden anlayışları, yapı ve fail olarak var olma tartışmaları, bedenın ve kültürün yeniden üretimi, egzersiz ve spor konularına odaklanmanın makul olacağına inanılmaktadır. Beden kültürü çalışmaları ve yakın dönem sosyolojik birikimi ortaya koymak açısından da bu odaklar açıklayıcı olmaktadır. Bahsi geçen odaklar dahilinde sosyolojik kuramsal katkılar aşağıda yer alan araştırmanın metodolojik hedefleri içlerine kavramsal olarak dağıtılmış şekilde verilmektedir. Ayrıca bu odaklar, araştırmanın analiz aşamasına rehberlik eden, kuramsal birikimin analiz aşamasındaki katkılarına ışık tutan odaklardır.

Tezde olaylarla ilgili yorum yapılması hakkında, azami bir dikkat sergilenmesi hedeflenmektedir. Örneğın, her şey bir yorumdur ve kişiye bağlıdır diyerek stereotipilerin haklı çıkarılmasının haksızlığı vurgulanmaktadır. Tarihin, kesin bilgilerden oluşamayacağı ve yorumların mutlak doğru olmayacağı aşikardır. Aynı zamanda, yukarıda açıklandığı gibi yorumların yalnızca yorumdan ibaret olamayacağı dikkat çekmektedir. Bunlar göz önünde bulundurulduğunda, yoruma temkinli yaklaşmak faydalıdır ancak tarihle ilgili tespit çabaları kaçınılmaz biçimde yorumlamayı içerisinde barındırmaktadır. Olayları gerçekten aydınlatma, tam olarak her yönüyle ışık tutma gibi arzuların yerini bulması imkansızdır ancak mümkün olduğunca özenli bir çalışma gerçekleştirmek mümkündür. Tarihsel analizde, ikincil kaynaklara başvurmanın kaçınılmaz olduğu da bir gerçektir. Mümkün olduğunca nesnelere kendi ifadeleriyle inceleme arzusu güdülse de bir çerçeve oluşturma, yöntemsel unsurları belirleme, ek bilgilere ulaşma gibi pek çok boyutta ikincil kaynaklara başvurulmaktadır. Neyse ki bunu yaparken ikincil kaynakların bir yorum olduğu ve eleştiriye açık oldukları göz önünde bulundurulmakta ve ikincil kaynaklara başvururken kullanım amacına göre çeşitli yönlerden yarattığı sonuçlar gözetilmektedir (Moses ve Knutsen, 2007, s.130; Sönmez, 2014).



Bu araştırmada beden çalışmalarına ayrıntılarıyla değinilmekte ve tarihle ilgili yorumlara değinilmektedir. Buna rağmen, araştırmada özgün bir varlık ve bilgi yaklaşımı geliştirilmekte ve tüm kuramlar bu yaklaşım dahilinde eleştiriye tabi tutulmaktadır. İnsanlığın tarihinde bedenin yeri açıklanırken, Orta ağdan modern döneme kadar olan döneme odaklanılmaktadır. Bu odağın içerisinde, bazı kavramsal birliktelikler ortaya çıkmaktadır. Doğa ve kültür, gerçek ve kavramsal beden gibi anlayışlar üzerinde durulmaktadır. Çeşitli kavramsal zıtlıklar etrafında bahsi geçen argümanların ayrıntıları tartışılmaktadır. Bedenin günümüzde en sık tartışıldığı alanlardan biri olan sanata toplumsal yönleriyle yer verilmektedir. Bu nedenle yorumlar ve yaklaşımlar toplumsal analizin egemenliğinde gelişmektedir. Sanatın teknik ve endüstriyel boyutunun karşısında günlük yaşamdaki ve sosyal ilişkilerdeki yeri ile incelenmesi sayesinde zıtlıkların ötesine geçmek hedeflenmektedir.

Yukarıda bahsi geçen iddiaları desteklemek adına, yeni bir beden yaklaşımının gerekliliği açıklanmaktadır. Bedene dair yalnızca bizden bağımsız bir varlık olarak yaklaşan, fail olmayı ihmal eden objektif anlayış, bedeni yeterince etkili biçimde ele almaktan uzaktır. Sosyal inşanın bir ürünü veya zorunlu olarak hareketin içerisinde var olduğunu ima eden bir toplumsallık anlayışı savunusu, bir önceki anlayışla bedenin fail oluşunu benzer Şekilde kısıtlaması bakımından uyurmakta ve bu çalışmada benimsenen anlayışa uymamaktadır. Bedene dair zıtlıkları bircilik anlayışında eritmek veya zıtlıkları aşmaya çalışmanın bir kısırdöngü olduğunu ortaya koyan alışmalar (Williams ve Bendelow, 1998, s.3) bulunmaktadır. Buna göre, sırf var olanı aşma çabasına girmenin kendisi bile zıtlıklar olan ve olmayan Şeklinde sınıflama yapmaktadır. Buna rağmen, sosyal gerçekliğin karmaşık yapısını anlama girişimi sürmektedir. Sosyal gerçeklik kadar bizim dışımızda bir dünyanın parçası olan beden, yalnızca doğaya tabi veya yalnızca zihnimizde veya dilde bir kavram değildir. Bu ikisinin kesişim noktasında, yapıların parçası olarak faili içinde barındıran ve durağan olduğu kadar devinim halinde bir varlık olarak ele alınmaktadır. Bu aynı zamanda bedenin incelendiği ampirik düzlem ile kavramsal düzlemin birbirine zıt olmadığını ortaya koyan bir açıklama çabasıdır. Bahsi geçen açıklama çabaları sayesinde yorumların muhtemel zayıflıkları ortaya konmaktadır.

Tezde, neden sonuç ilişkileri kurulması hedeflenmemekte ve anlamaya önem verilmektedir. Buna rağmen, açıklamalara ulaşılması aşamasında, bazı neden ve sonuçları içeren açıklamalar ortaya çıkmaktadır. Örneğin, uluslaşma ve imgelerdeki sonuçları arasındaki ilişkiler incelenmektedir. Belirlemci ve özcü açıklamaların kolay ulaşılır olmaları nedeniyle sundukları pratikliğe rağmen onların yerine, daha etkili açıklamalara ulaşmaya çalışılacaktır.

Gerçekte deneyimlediğimiz, duyularımızla algıladığımız ampirik düzlem ile onların fikirlerini değerlendirdiğimiz kavramsal düzlem arasında ayırım yaparak çalışmak boşuna bir çabadır. Benzer şekilde, ikisini birbirinin aynısı gibi ele almak da yanıltıcıdır. Söz konusu düzlemler farklı olsa da bir arada nesnelere incelemek açısından anlamlı olmaktadır. Örneğin, nesnelere test ettiğimiz bir düzlemde önemli bir tutarlılık sağlayarak ilerlemek ve çok iyi bir ölçüm yapıldığını düşünmek yanıltıcı olabilmektedir. Söz konusu gözlem nicel veya nitel yöntemlerle yapılabilir. Aynı şekilde, nesnelere zihinlerimizden geçirerek düşüncelerimizdeki hallerini ortaya koyup, ölçümlerden elde ettiğimiz verileri kavramlar boyutunda, ölçümden bağımsız olarak açıkladığımızı düşünmek yanıltıcıdır. Ölçümü yaptığımız sırada nesnelere yaklaşımımız ister istemez kavramlarla bir aradadır. Bu ikisinin tam ortasında bir yerde yer alabileceğimizi düşünmek de yanıltıcıdır. En azından, araştıran açısından, aynı nesnenin ampirik ve zihinde düşünülen, kavramsal boyutları olduğu aşikardır. Tüm bunların sonucunda, beden ampirik düzlemde duyularla algılanan hali ile kavramsal boyutu hep bir aradadır, birbirinden ayırmak veya ortada kalmaya çalışmak yerine söz konusu durumu göz önünde bulunduran açıklamalara girişmek yerinde olacaktır. Gözlemlenebilir olaylara tanıdık, yakın ve kolay açıklamalar bulmaya çalışmak ve iyi bir bilgi süzgecinden geçirmemek riskine karşı dikkatli olunmalıdır. Ampirik düzlemde gerçekleşen olaylar kavramsallaştırılırken insan olmanın temellerinden gelen ve toplumsal fenomenleri yetkin şekilde açıklayan kapsamlı açıklamalara odaklanılmalıdır. Geçici ve bağlama göre gelişen olayları, insanın özünden gelen açıklamalara bağlamak yanlış çıkarımlar yapmaya neden olabilmektedir. Örneğin, bazı toplumsal sorunların temelinde, yabancıların sırf yabancı oldukları nedeniyle yer alması iddiaları buna örnektir (Sayer, 1992, s.107). Bu çalışmada kavramsal ve ampirik düzlem arasındaki ilişki gözetilecektir. Bunu yaparken incelenen beden imgesi olması

nedeniyle imgelerin kavramsal boyuta olan yatkınlığı göz önünde bulundurularak, ulaşılan sonuçların ampirik düzlemdeki geçerliliği aranacaktır. Örneğin, temsil edilen bedenlerin özünden gelen ayrılıklar taşıdıklarından değil temsil edilme biçimleri nedeniyle öteki olarak konumlandırıldıkları, bahsi geçen ötekileştirmelere karşı ortaya konan beden imgelerinin de nasıl bu sorunu aşmaya çalıştığından bahsedilecektir. Sırf öteki olarak konumlandığı için olumsuz sıfatlara konumlanan bedenlere karşı sağlıklı bakış açısının, ampirik boyutu hesaba katmamaktan, kavram ile gerçek bedeni birbirine karıştırmaktan kaynaklandığı açıktır. Dahası, olumsuz sıfatlara konumlanan bedenleri daha olumlu biçimde yeniden inşa etme çabasını derinlemesine çözmek için kavramsal düzlem ile ampirik düzlem arasındaki ilişki gözetilmelidir. Ayrıca, bu ilişkinin gözetilmesinde dikkat çeken bir diğer noktada, pek çok ampirik düzlemde kopuk kavramın üretilerek temelsiz soyutlamalar yapılmasından kaçınmak düsturu yer almaktadır. Hatta kuramsal olarak ortaya konmuş soyutlamaların bazılarında karşı çıkılmakta ve öneriler getirilmektedir.

Yukarıda belirtildiği gibi, araştırmada nitel araştırma desenine başvurulmaktadır. Araştırma düzlemsel bir boyutta değil, döngüsel bir akışa sahiptir. Araştırmanın ana odağı ve problemi belli olmasına rağmen, alt sorulardan bazıları ilerleyen süreçte değiştirilmiş veya terk edilmiştir. Araştırma nesnelere ilişkin hangi boyutlarının inceleneceği ile ilgili boyutlar, kuramsal bir bakışla belirlenmiş, inceleme devam ederken tekrar kurama dönerek sorgulamalar yapılmıştır. Bahsi geçen durum, hem tarihsel sosyolojik bakış açısının geliştirilmesinde hem de operasyonelleştirme aşamasında, temaların ve kategorilerin oluşturulması gibi alanlarda söz konusu olmuştur.

## **2.1. ARAŞTIRMA SORULARI**

Temel araştırma sorusu şu şekildedir: Türkiye’de sanatta beden temsilleri, uluslaşma süreci öncesinde, uluslaşma sürecinde ve günümüzde nasıl kurulmuştur ve kurulmaktadır?

Araştırma sorusunun alt soruları ise şu şekildedir:

Türkiye’de uluslaşma öncesinde etkili olan 17. yüzyıldan 20. yüzyıl başına kadar heykel ve resimdeki Avrupalı ve Türk sanatçılara ait Osmanlı ve Türk beden betimlemeleri ne şekildedir? Bu betimlemelere hangi alanlarda ulaşılabilir?

Türkiye’de uluslaşma döneminde beden imgesi ve fotoğraf sanatındaki yansıması ne şekildedir ve önceki döneme göre benzerlik veya farklılık göstermekte midir? Türkiye’de uluslaşma sürecinde etkili olan fikir akımları ve beden projesi arasında ilişkisi var mıdır? Eğer ilişki varsa bu ilişki nasıldır?

Türkiye’de uluslaşma sürecinde fizik kültür yaklaşımları ve beden terbiyesi anlayışı ne şekilde gelişmiştir? Söz konusu yaklaşım ve anlayışların ekonomi, sağlık ve eğitim gibi kurumlarla ilişkisi nasıldır?

Uluslaşma sürecinde bedene olan yaklaşımın ulusal dayanışma konusundaki tezahürleri nasıldır?

Beden yaklaşımı, Cumhuriyet’ten günümüze kadar sosyolojik boyutlarıyla ne şekilde değişime uğramıştır?

Doğu ve Batı kavramları sanattaki yansımaları ile nasıl tanımlanmaktadır? Doğu ve Batı kavramlarının sanattaki yansımaları dahilinde beden imgeleri ile ilişkisi var mıdır? Varsa ne şekildedir? Doğu ve Batı kavramlarının Türk modernleşmesi ve uluslaşma süreci ile ilişkisi var mıdır? Varsa ne şekildedir?

Araştırma problemi; uluslaşma öncesi, uluslaşma ve günümüzde olmak üzere üç farklı dönemde egemen olan sanatlardaki Türk ve Osmanlı beden imgesinin ve temsilinin karşılaştırmalı olarak ortaya konmasıdır.

## 2.2. TARİHSEL SOSYOLOJİK PERSPEKTİF

Tarihsel sosyoloji pozitivistizmin bedene dair kabullerine karşı duran bir katkı sağlamaktadır. Tezde benimsenen metodolojik duruşun ana hatlarından birini tarihsel sosyoloji oluşturmaktadır. Bu nedenle, tarihe başvuran sosyolojik mirası incelemek öne çıkmaktadır. Sosyolojide tarihsel yaklaşım azımsanamayacak yer tutmaktadır. Comte, Durkheim, Marx, Weber, Foucault, Giddens gibi sosyologların tamamında tarihsel bir analizi bulmak ve yöntemlerinde tarihle ilgili sorgulamaları merkezi konumlarda tespit etmek mümkündür. Bourdieu, Sayer gibi sosyologların analizlerinde yeniden üretimi açıklayan analizler ve yöntemlerinin temelini oluşturan yeniden üretimin esaslarına dair tespitler önemli yer tutmaktadır. Yeniden üretimin esaslarını sorgulamada, tarihsel boyut dikkat çekici bir yere sahiptir. Comte ve Durkheim pozitivistizmin ilkelerini uygulamada kullanırken, toplumdaki düzenlilikleri ve değişimi açıklamada tarihsel yöntemi ve karşılaştırmayı kullanmışlardır. Durkheim bu anlayışta, ahlak yönünü vurgulayarak tarihsel bakış açısına dahil etmiştir. Marx'ın tarihsel materyalizmi sınıf mücadelesi ve ideolojinin rolünü vurgulamıştır. Weber toplumsal eylemleri ve bürokrasiyi konu edinirken toplumdaki değişmeyi düzenli bir değişme olarak ele almasa da tarihsel çerçeveye, dinin rolüne odaklanırken başvurmaktadır. Rasyonalitenin yükselişinin Protestan Ahlakı ile bağına ortaya koymaktadır. Foucault toplumda gözetimi konu edinirken cinsellik, delilik gibi konuları arkeoloji adını verdiği yöntem ile tarihsel incelemeye tabi tutmaktadır. Giddens ise modernliği tarihe başvurarak incelemektedir. Bu tezde ise tarihsel sosyolojik yaklaşım aşağıda yer verilen nedenlerle benimsenmektedir.

Tarihsel sosyoloji, tarihin sosyoloji ile ele alındığı disiplinler arası bir anlayış oluşturulması ve Türkiye'de bazen etkisini hissettiren pozitivist eski tarih anlayışına alternatif oluşturan bir bakış açısı ortaya koymak için benimsenmektedir. Tarihin ve sosyolojinin birbirini güçlendirdiği bir araştırma yolu sunması sayesinde etkili açıklamalar getirilmesi amaçlanmaktadır. Tarihin pozitivist yorumu, bir doğruyu savunma amacı güden ve tarihi araç haline getiren bir anlayıştır. Tarih bir anlama ve yorumlama uğraşı olarak ortaya konmaktadır. Böylece eleştirel bir tavır geliştirilmektedir. Tarihin ilerlemeye açık bir alan olarak her zaman eleştiriye ve

değişime açık olması vurgulanmaktadır. Duygular ve hisler gibi insana özgü yönlerin tarih okumasında yerini almasının önü açılmaktadır. Tarihin incelenmesinde dönemin ruhunun anlaşılması, farklı anlamaların olayların üstüne sonradan yüklenmesinin önüne geçmesini sağlamaktadır. Farklı bir zaman algısının tarihe yeni bir yön vermedeki potansiyeli ortaya konmakta ve sosyolojinin katkısı ortaya çıkmaktadır.

Bu tezde tarihi incelemede kullanılan yöntemlerin sosyolojinin sunduğu imkanları kullanarak geliştirilmesi ile özgün bir bakış açısı geliştirilmektedir. Tarih incelemelerine sosyolojinin çerçevesinden yeniden değerlendirerek bakmak yeni bir olgu değildir ancak geliştirilmesi mümkündür. Geliştirmeye açık bakış açısının temelleri önceden beri kurularak gelmiş olsa da Annales Okulu sistematik şekilde sunumunu geliştirmesiyle öne çıkmaktadır. Tarihsel sosyolojiye ilgi, 20. yüzyılın ilk çeyreğinin sonuna doğru kendini göstermeye başlayan ve ortalarında olgunlaşan tarih yönteminin sosyolojiye uyarlanması ile artış göstermiştir. Aslına bakılırsa, söz konusu yöntemle dair anlayışı geliştiren kurucuların temellerini dayandırdığı yer sosyolojinin tam da kendisidir. Çok disiplinli bir anlayış geliştirmeyi tercih eden yeni tarih taraftarları, tarihsel olguların yalnızca tarih tarafından incelenebileceği savına da karşı çıkmıştır. Özellikle Annales Okulu temsilcilerinin çabaları tarihe yeni bakış açısı getirilmesinde öncülük etmiştir. Annales Okulu'nu tarih ile ilgili fikirlerini bir dergide yayınladıkları yazıları ile ve yürüttükleri dergi yöneticiliği görevleri ile savunan araştırmacılar oluşturmuştur. Annales Okulu temsilcilerinden, kurucular arasında Bloch ve Febvre, takipçileri arasında ise Braudel'in çalışmaları öne çıkmaktadır. Annales Okulu temsilcileri egemen olan eski tarih yaklaşımına karşı çıkmış ve yeni bir tarih yaklaşımını öne çıkarmıştır. Bu kısımda eski tarih anlayışının savunduğu ilkeler karşısında Annales Okulu'nun tarih anlayışında savunduğu ilkelere yer verilerek bu tezdeki tarih anlayışına temel teşkil eden tarihsel sosyolojik bakış açısı ana hatlarıyla ortaya konulacaktır. Devamında ise Annales Okulu'nun tarih anlayışı sorguya açılarak faydalanılan ve araştırma sonucunda yeniden ele alınması gerektiği düşünülen yönler sunulacaktır. Böylelikle tarihsel sosyolojik araştırma mantığı ile ilgili özgün bir çerçeve çizilecektir.

Tezde tarihin ele alınmasıyla ilgili temellere bilgi ve varlık temellerine inerek sorgulamaların sonucunda yeni bir tarihsel sosyolojik bakış açısı geliştirilmektedir. Söz konusu bakış açısının yakın dönemde kısmen tezdeki hedeflerle uyuşan bir hali, Anneles Okulu tarafından ortaya konmuştur. Anneles Okulu'nun getirdiği yeniliklerden bir kısmı tezin bakış açısını geliştirmede etkili olmuştur. Özellikle paragrafın devamında açıklanan kronolojiden anlatıya ve olaylara odaklı anlayışı bunlar arasında öne çıkmaktadır. Ayrıca sıradan insana ve tarihte yeterince yer bulmayanlara gösterilen özen yer bulmuştur. Annales Okulu tarih çalışmalarına yeni bir boyut getirmiştir. Kökleri, Antik Yunan'dan beri süregelen önemli kişiler etrafında gelişen yönetimle ilgili olayların anlatılmasını içeren tarihçiliğe karşı çıkan ve sıradan insanların tarihine önem veren Jules Michelet (1798-1874) gibi 19. yüzyıl tarihçilerine dayanmaktadır. Annales Okulu ile özdeşleştirilen kuramcılar üç dönemde incelenebilmektedir. 1920-1945 arasını kapsayan dönemde kurucular bir grup devrimci tarihçiden oluşmuştur. Okul geleneksel tarih yaklaşımının siyaset araştırmaları ağırlıklı ve olaylara odaklı boyutuna karşı çıkmıştır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra etki alanını artıran yeni yaklaşım, Fernand Braudel'in (1902-1985) öncülüğünde temel fikirlerine bağlı kalarak zaman anlayışı gibi yönlerden özgün katkılar sunmuştur. Özellikle Akdeniz tarihiyle ilgili araştırmalar ilgi çekmiştir. 1970'lerden başlayarak içinde bulunduğumuz dönemi de kapsayan üçüncü ve son dönem ise farklı ilgilere tarihcilerin mensubu olduğu geniş bir hareket olmuştur. Bu dönemde olaylara odaklı tarih çalışmaları yeniden yorumlamaya tabi tutulurken, ağırlıklı yer bulan toplum ve ekonomi odaklı araştırmaların yanına yenileri eklenmiştir. Örneğin, anlatıyı esas alan tarih araştırmaları uyarlanmıştır. Okul bu dönemde Fransız etkisinden sıyrılmış ve özellikle İngilizce konuşan daha çok Amerika Birleşik Devletleri'ndeki tarihçilerce çeşitli ekollere uyarlanmıştır (Burke, 2015, s.3). Tarihsel sosyoloji açısından takipçilerin Elias, Mills, Foucault, Burke, Wallerstein, Skockpol gibi isimler olduğunu söylemek mümkündür.

Tezin tarihsel sosyoloji anlayışında araştırmacının kuramsal ve kişisel yaklaşımının inceleme üzerinde etkisi olacağı kabul edilmektedir. Ayrıca incelenenlerin seçimi de sonuçta ulaşılan nokta ile ilgili etkiler yaratmaktadır. Bazı olayların içerisinden parçalar alınabilir fakat parça olmaları anlamı değiştirebilmektedir. Tarih içerisinde bir zaman algısı da barındırmaktadır ve bahsi geçen algı kişi olarak araştırmacıdan araştırmacıya

farklılık arz edebilmektedir. Tüm bunlar olayların sırası ve anlamını etkileyerek neden sonuç ilişkileri kurulması bazında sonuçlar doğurmaktadır. Tarihi sürekli nedenlerin arandığı pozitivist bir alan olarak görmek kısıtlayıcıdır. Marc Bloch (1992, s.19) (1886-1944) tarihin çeşitli boyutlarıyla yeniden değerlendirilmesi gerektiğine inandığı yönleri ortaya koymaktadır. Tarihte aynı bilgiler ele alınsa bile farklı biçimlerde sunulabilmektedir (s.20). Eski tarihsel yaklaşımda bu yöne dikkat çekilmemiştir. Tarihte veriye ulaşma süreci bazı durumlarda daha arka planda yer bulabilmektedir. Sunumun geriden gelerek yapıldığını akılda tutmak gerekir. Tarihçi araştırmalarına tüm kuramsal çerçevelerden azade bir konumda başlamaya girişemez zira tarihinin araştırmasına yön veren bir kuramsal uzam vardır. O, bir doğa bilimi disiplininde daha az belirgin olan seçimler yapmaya ve vakalara dair bakış açıları geliştirmeye başlayacaktır. Tarihinin karşısında bir diğer ayağı, yani araştırma nesnesini oluşturan tarihsel olgular, insanlığın bıraktığı izlerin tamamı olsa da bu bütünün içinden bazı kısımlar daha çok yer bulacaktır. Tarih ayıklamayı içerek bir düzenleme uğraşdır. Geçmişte meydana gelmiş tüm gelişmeleri ardı ardına sıralamak, tarihi dar bir pencereden görmenin sonucu olmaktadır. İncelemeye değer olan insana ait malzemeyken, insanlar olarak çeşitlilikleri de ortaya koyan bir yazın oluşmalıdır. Tarihin malzemesi insanlığa ait olan mirasın pek çok yönü olabilir. İnsanlığı ilgilendiren her unsur buna dahil edilebilir. Bunun yanında, zaman farklı açılardan ele alınabilmektedir (s.23). Eski tarih yaklaşımdaki zaman anlayışı düz bir çizgide, doğrusal ilerleyen ve eşit parçalara bölünmüş zaman anlayışını esas almaktadır. Zaman kimileri için ölçülebilir birimleri ifade ederken, kimileri için göreceli olarak algılanan bir mevhumdur. Tarihinin zamanı öznel olarak algılayabileceği ve insanlığa ait olguların da her dönemde zaman boyutuyla aynı algılanmadığına dikkat edilmelidir. Zaman yaşayanların deneyimlediği haliyle yaşamın bir parçasıdır. Yaşamımızda bazı gelişmeler algılayabileceğimizin ötesinde hızlı veya yavaş gelişmekte, olaylar kendi bütünlükleri içerisinde değerlendirildiğinde uzunluk veya kısalıkları tayin edilebilmektedir. Ayrıca akışın kendisi bu anlamda belirleyicidir ve akışın içinden çekip alınmış parçalar yanıltıcı olabilmektedir. Tarihin ele aldığı insan, zamanın içinde var olan insandır (s.24). Ancak tarihi ele alırken kökenlere saplantılı bir biçimde odaklanmak çabaları boşa çıkarmaktadır. Köken arayışı neden arayışına dönüştüğünde ise, neden sonuç ilişkilerinden ibaret bir düzeni ortaya çıkarmaya dönüşebilmektedir (s.25).



Bilgiyi dil ile aktarıyor olmamız, bilginin üzerinde kültürün ve sosyal etkinin ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Bu durum, sembollerin ve dilin tezde öneminin göz önünde bulundurulmasını getirmektedir. Böylelikle, metinlerin okunması ve anlamlandırılması açısından sonuçlar doğmaktadır. Her okuyucu ve izleyici önündeki metinden farklı şeyler almaktadır. Bilim adamı da ürettiği metin ile aslında bir bütün değil, yoruma ve geliştirilmeye açık ürünler ortaya koymuş olmaktadır. Bloch (1992, s.40) tarih çalışmalarında metinlerin özelliklerine değinmektedir. Tarih araştırmalarının delillere dayandığı ve belgelere dayandığı ile ilgili genel bir kabul olduğuna ama bunun yanıltıcı olduğuna dikkat çekmektedir. Araştırmacıların metinlerini anlamak bir ustalık işidir ve onlardan bir araştırma ortaya çıkarmak çeşitli eğilimlere göre gerçekleşmektedir. Araştırmacının araştırma sonrasında ortaya çıkan metnin bitmiş bir projeye işaret etme zorunluluğu olmadığına altını çizmektedir (s.41).

Tarihsel sosyolojinin getirebileceği en önemli boyutlardan biri, eleştirel bir yaklaşımdır. Araştırmacı nesnesine, ortaya koyduklarına ve kendisine eleştirel yaklaşmalıdır. Bu sayede taraf olmaktan da sıyrılabilir. Bloch (1992, s.67) eleştirel bir anlayışın araştırmalar boyunca korunması gerektiğini savunmaktadır. Bloch'un dönemine kadar tarihte eleştirel bir anlayış çok kısıtlı yer bulabilmiştir. Eleştirel yaklaşım, tarihçinin yönteminin bir parçası olarak yer almalıdır. Araştırmacının araştırdığı belgelerdeki ifadeleri ele alırken yanıltıcı veya yanıltılmış olabileceklerini aklının bir köşesinde bulundurmaktadır. Söz konusu belgelerin savurduğu yönlerdense kendi patikası içinde kalmayı bu şekilde başarabilmektedir. Eleştirel yaklaşımın içeriğine dikkat çeken Bloch, tarihçinin ele aldığı malzemeye yargı içeren bir tavırla değil, anlamaya yönelen bir tavırla yaklaşması gerektiğini vurgulamaktadır.

Eleştirel yaklaşımı vurgulayan bir diğer isim Lucien Febvre'dir (1878-1956). Bu tezin odaklarından biri olan sanatçıları ve eserlerini duyguları da dahil olmak üzere ele alma girişimi, faillerin tarihini ortaya koyma çabası, Febvre'nin tarih yaklaşımında bulunabilmektedir (1973, s.5). Febvre, Bloch ile arkadaşlık etmiş ve tarih yöntemine dair pek çok fikri paylaşmıştır. Bloch ile coğrafya ve psikolojinin önemi kadar çok disiplinli yaklaşım konusunda da uzlaşmaktadır. Tüm ortak fikirlerini ortak bir platformda paylaşmaya karar vermeleri ile Annales Okulu'na ismini veren "Annales

D'histoire Economique et Sociale” dergisini çıkarmışlardır (1973, s.xii). Febvre problem odaklı bir tarih çalışmasını benimsemiştir. Tarihçinin neyin peşinde olduğunu bilmeden ulaştığı sonuçlardan emin olamayacağını belirtmiştir. Birey ve toplum arasındaki zıtlığı ve onları bir araya getirme çabasını bilimsel disiplinlerin uğraşlarının parçası olarak gören Febvre, tarihsel metinleri yazan bireylerin toplumun tarihini yazdığını belirtmiştir (1973, s.4). Tarih yazınında etkinliğin yerel ve özel olandan çıkararak genele doğru giderek arttığının altını çizerken tarihsel figürler olan bireyler üzerinde toplumun etkisinin fikriyatlarını nasıl etkilediğinin önemini vurgulamaktadır. Kendi dönemi içinde ele alınan figürlerin yaşam şartları bugünden farklı olabilmektedir. Orta çağda daimî aydınlatma, ısınma gibi konforlar var olmamıştır, insanlar bugünkü gibi beslenememiştir (Febvre, 1973, s.9). Bu nedenle bugünü geçmişe yansıtma eğilimi konusunda dikkatli olmakta fayda vardır (Febvre, 1973, s.6).

Tezde hem sanatçıya odaklanan üretim aşaması hem de izleyici tarafından okunma veya izlenme aşamasında, sanat açısından duyguların öne çıktığı gösterilmektedir. Tarih metinlerinde duyguların okunması dönemin fikir dünyasını anlamak için önde gelmektedir. Febvre (1973, s.14) tarih yazınında duyguların yer bulmadığına dikkat çekmektedir. Ona göre, duygular yaşamımızın bir parçasıdır ve insanın tarihini yazarken yer bulmaması şaşırtıcıdır. Tarihçilerin duygulardan bahsederken tarihi figürlerin verdikleri tepkilerde yer bulduklarını belirtmektedir. Tepkiler, duyguların sonuçlarında ortaya çıksa dahi insanın iç dünyasında yaşanan sürece işaret etmemektedir. Duyguları yalnızca tepkilerde görmek, aynı zamanda, insanları ve duyguları kalıplara sokan bir yaklaşımdır.

Tarihi sosyolojik perspektifte ele almak, aynı zamanda, disiplinler arası olmayı beraberinde getirmektedir. Yalnızca tarih ve sosyoloji değil, bilim dünyasının sunabileceği çeşitli katkıları gözeterek araştırma yapmak avantajlar sunmaktadır. Tezde, tarihsel sosyoloji disiplinler arası bir araştırmanın imkanlarını daimî olarak irdeleyen bir sorguyu içerisinde barındırmaktadır. Febvre (1973, s.31-32) tarihin diğer disiplinlerle ilişkisi içerisinde kendini tanımladığını açıklamaktadır. Ona göre değişik disiplinlerden araştırmacılar tarih ile ilgili fikirlerini belirtmişlerdir. Bu fikirler tarihi genellikle yeren fikirler olmuştur. Eski tarih anlayışını savunan tarihçiler de diğer disiplinlere şüpheyle

bakmıştır. Buna rağmen, sosyal bilimler disiplinleri iç içe bir karakter sergilemektedir. Felsefe, psikoloji ve sosyoloji gibi disiplinler tarihle kesişen araştırmalar yürütmektedir.

Tezin tarihsel sosyolojinin döneme göre değerlendirme yapma kaygısı, ele alınan nesnenin ait olduğu dönemin toplumsal havasını tespit etmekle ilerlemektedir. Bloch ve Febvre'den sonra Annales Okulu'nu temsil eden önde gelen araştırmacı Braudel olmuştur. Braudel (1982, s.6, çevirisi tarafımdan yapılmıştır) "Tarih kendi devrinin çocuğudur" argümanını paylaşarak tarih de dahil tüm incelemelerin bağlamına göre gerçekleştirilmesinin altını çizmektedir. Bu aynı zamanda tarih sorununu gündeme getirmeyi gerektirmektedir. Braudel (1982, s.12-13) tarih ve coğrafya birlikteliğinde ana akım yazının dağlar ve denizlerin sıralandığı bir durağan bir görünümünden kurtulmak için uzun süredeki değişimi kavrayabilmenin önemine değinmektedir. Toplumsal tarih anlayışı oluşturabilmek; toplumları, uygarlıkları ele alırken bireylerin yalnızca yaptıklarından ziyade derinden gelen kolektif etkileri görerek kendini hemen belli etmeyen değişimi görmeye bağlıdır. Yalnızca olaylara odaklanan tarih yüzeydeki değişimleri ortaya koymaktadır. Sosyal gelişmelerin çağdaş toplumdaki önemini anlamak sıradan insanın sosyal gerçeklikteki konumunu görebilmek tarihçinin görevlerinden biri olmaktadır.

Bu araştırmada amaçlanan tarihsel sosyolojik etmenlerden biri bütüncül bir bakış açısı oluşturmaktır. Bir önceki paragrafta bahsi geçen toplumsal iklimin döneme göre yakalanması kadar, söz konusu döneme kadar gelen uzantıyı bulmak, problem odaklı araştırmalar için kritiktir. Kendinden önce gelen Annales Okulu üyelerinin dikkat çektiği gibi, bir sorunun etrafında inceleme yapabilmenin önemine inanan Braudel (1982, s.16), bunun sosyal bilimlerin üzerinde uzlaştığı alanlarda daha belirgin olacağını savunmaktadır. Özellikle toplumsal resmi görebilmek hususunda sosyoloji ve tarih birbirine yaklaşmaktadır. Bir arada yaşayan insanların ilişkilerine odaklanmak, kolektif görünümü açıklamak gibi hedefler söz konusu birlikteliği ortaya koymaktadır. Toplum ve bireyi bir arada kavrayabilmek tarihsel olguları anlamada öne çıkmaktadır. İkisini yalnızca zıtlığı ile değil, bir araya geldiğinde ifade ettikleri ile ele alabilen bir bakış açısı için sosyoloji yol gösterici olabilmektedir. Ayrıca ekonomi, din, ideoloji ve siyaset gibi

alanlardaki sorgulamalar sosyal boyuta eşlik ettiğinde tarihsel inceleme derinlik kazanmaktadır (1982, s17). Braudel'e göre sosyal bilimlerin ihtiyacı olan çalışma biçimi, bütünü anlamaya yönelik bir toplumsal tarih araştırmasını yapabilmekten geçmektedir. Ona göre, tek tek araştırmalarda elde edilen verilerin sınırları vardır fakat sınırlar bütüncül bir açıklamaya ulaşmada yegâne engel olmamalıdır. Araştırmalarda elde edilen bilgiler, sınırlı ve genel görünümle uyuşmayan ayrıntılardan oluşabilir ama bütünün kendisinin göreceli bir yapıdan oluştuğunu akılda tutmak gerekir. Tarihçiler ele aldıkları toplumun üyeleri olarak, toplumsal iklimin kısıtları ve imkanlarına tabidir (1982, s12).

Tezin özgün olma kaygısını ileri taşıyan boyutlarından olan zaman yaklaşımı hem Anneles Okulu yaklaşımından beslenmekte hem de onu geliştirmeye çalışmaktadır. Anneles Okulu zaman algısının uzun erimli ele alınmasıyla toplumsal olgularla ilgili tespitlerin değişebileceğini ortaya koymaktadır. Öte yandan günümüze kadar uzanan görüntülere ulaşmakla ilgili bir yön ortaya koymamaktadır. Bu tezde ise uzun erimli zaman anlayışının günümüzdeki gerçeği yakalayarak etkinliğini artırabileceği savunulmaktadır. Braudel (1982, s.27) tarihte zaman yaklaşıma yepyeni bir yorum getirmiştir. Söz konusu yorum, Annales Okulu'nda tartışılan zaman yaklaşımlarının bir uzantısı olarak gelişen kavramlaştırmaya dayanmaktadır. Braudel eski tarih anlayışında yer bulan tekdüze zaman kavramsallaştırmasının aksine farklı zaman yaklaşımları olduğunu belirtmiştir. Braudel zamanın farklı biçimlerde aktığını açıklamak için çaba harcamaktadır. Olayları ele alırken akan sürenin farklı biçimlerde sunumları getireceğini açıklamaktadır. Buna göre üç tür zaman yaklaşımı vardır. İlk olarak olayları ele alan tarih, kısa bir anda gerçekleşen olayları açıklamaktadır. Olayları ele alan tarih, küçük ölçekli bir bakışla olayları incelemektedir (1982, s.27). İkinci olarak, konjonktür esaslı tarih yer almaktadır. Çeyrek yüzyıl ile yarım yüzyıl kadar zaman dilimlerini ele alan bu süre anlayışı, üretim veya ekonomik gelişmeler gibi konulara odaklanmaktadır (1982, s.29). Son olarak yapısal tarih anlayışı bulunmaktadır. Yapısal tarih anlayışında geniş zaman dilimleri incelenmektedir. "Long duree" olarak adlandırılan bu geniş zaman dilimlerinde olaylar değişim olmuyormuşçasına yavaş gerçekleşmekte ama kalıcı sonuçlar doğurmaktadır (1982, s.27). Tarihe yaklaşırken uzun erimli olaylar ile kısa erimli olaylar bir arada bulunabilir ve tarihçi bunlar arasından bazılarını daha çok

odaklanabilir. Braudel'in uzun erimli tarihe verdiği önem dikkat çekmektedir. Yapısal incelemenin önde yer aldığı yaklaşım toplumların fikir dünyaları gibi büyük çaplı konulara yönelmektedir. Tarihte zaman yaklaşımları bireysel zaman, toplumsal zaman ve coğrafi zaman olarak da anlaşılabilir (1982, s.34).

Araştırmanın benimsediği olay odaklı anlayışta, tarihin yalnızca neden sonuç ilişkileri ve kronolojik kayda odaklandığı durumun aksine yeni yorumlar getirmek ve yeni bakış açıları oluşturmak mümkün olmaktadır. Braudel tarihe dair, Annales Okulu'nun öncülük ettiği yaklaşımın pek çok yenilik getirdiğini savunmaktadır (1982, s.19-20). Olaylar yalnızca gelişmeler olarak ardı sıra sıralanarak değil, anlamları dahilinde yapıyla ilişkileri kurularak sunulmaktadır. Sıradan insanın yaşamı tarihin malzemeleri arasında yer aldığına göre tarihin sıradan insana daha çok yer vermeye başlaması önemli bir gelişmedir. Psikoloji, sosyoloji, demografi gibi alanların tarihe eklenerek değerlendirmelerde yer bulabilmesi derinliği artırmaktadır (1982, s.17). Çoklu disiplin yaklaşımı sayesinde tarihin geçmişin bilimi olduğuna dair eski inanç sorgulanmaktadır. Tarihsel sosyolojinin sunduğu imkanlar bu kısımda özetlendiği gibi konulara özgün yaklaşımları desteklemektedir.

Bedenin tezde ele alınan temsil boyutu, anlamayı, yorumlamayı ve imgeleri inceleyerek bilgiye ulaşmayı hedefleyen bir alandır. Bunun için, görsel imgeler üzerinde, görsel analize dayalı bir yöntemsel yaklaşım benimsenmektedir. Tarihsel sosyoloji sürece odaklanmayı mümkün kılması nedeniyle derinlemesine anlama imkanlarını artırmaktadır. Bu tezde, varlık ve bilgi anlayışı açısından benimsenen konum nedeniyle genel geçer yasalara ulaşma kaygısının taşınmaması, konunun tarihsel boyutta derinlemesine ele alınmasının uygunluğunu daha iyi açıklamaktadır. Tarih çalışmalarında günümüzden yola çıkarak geçmişin incelenmesi ve çoğu durumda, geçmişle ilgili ortaya konanların, günümüzün toplumuna pek çok gönderme yapması nedeni ile sonuçlardan nedenlere gidildiği ortaya çıkmaktadır. Tezde, bundan daha yetkin bir neden sonuç ilişkisinin var olması amaçlanmaktadır. Geçmişten günümüze uzanan uzun erimli görünümü elde etmek için tarihsel sosyoloji öne çıkmaktadır. Tarihsel sosyolojik yaklaşımın olaylara odaklı olmaksızın delillerin kaynağına ulaşarak yorumlamaya önem vermesi sayesinde yorum ve anlam ön planda yer almaktadır.

Pozitivist tarih anlayışında ikincil kaynaklara başvurmak, çeşitli yorumlarda bulunan tarihçilere başvurmak gerekmektedir. Belirli bir kanattan yorumları bir araya toplamak, delillerin zaten taraflı olması anlamına geleceğinden temkinli olmakta fayda vardır. Tarih çalışmalarında sorunlu bir boyutu oluşturan günümüzün bilgisine hâkim olmak nedeniyle geçmişe neden bulma arzusu ile yeterince veri olmayan anlamların yüklenmesidir. Anlama noktasında gösterilen dikkatin bir ayağını anlama ve eylemi benimsemek nedeniyle yalnızca tahmini içeren niyete odaklanmaktan kaçınmak ve diğer ayağını temelsiz biçimde genellemelere gitmekten kaçınmak oluşturmaktadır. Bahsi geçen nedenlerden dolayı, bu araştırmada yorumlamayı hedefleyen, çeşitli dönemleri içeren ideografik bir yapıya sahip, orijinal kaynaklara başvurarak değerlendirmelere ulaşmayı hedefleyen bir yol izlenmektedir.

Tarihsel sosyolojide karşılaştırma, kayda değer ölçüde başvurulan bir yöntemdir. Tarihsel bir çerçeve çizen veya eş zamanlı olarak farklı örneklemelerden veri elde edilen çalışmalarda karşılaştırma yapma eğilimi sosyal bilimlerde azımsanmayacak sıklıkla yer bulmaktadır. Kurucu sosyologlardan takipçilerine kadar pek çok sosyoloğun çalışmalarında karşılaştırma yöntemini bulmak mümkündür (Moses ve Knutsen, 2007, s.94). Karşılaştırma yönteminde hem pozitivist hem de inşacı araştırmalarda genellemelere gidilerek farklı dönemlerin ve bağlamların bir arada ele alındığını görmek mümkündür (Marx, Durkheim, Foucault). Bu tarz bir karşılaştırmanın mümkün olup olmadığı, itinalı bir şekilde sorgulamaya tabi olmalıdır. Bu araştırmada tarihsel dönemler ve verinin elde edildiği toplumsal iklimin koşulları göz önünde bulundurulacaktır. Karşılaştırma yönteminde öne çıkan boyut, karşıtlıklar üzerine kurulan ilişki olmaktadır. Söz konusu ilişkide zıtlığın nasıl kurulduğu önem arz etmektedir. Birey ve toplum arasındaki ilişkiyi düzen açısından ele alan çalışmalarda birey ve toplum eksenli kurulan zıtlık, özne ve öteki gibi farklı kavramlarla da ele alınabilmektedir. Pozitivist yaklaşımda, toplumsal düzenin devamına olan vurgu, inşacı yaklaşımlarda özneyi her durumda öteki üzerinden ele almaya dönüştüğünde kısıtlayıcı bir hal alarak benzer bir vurguyu taşıyabilmektedir (Moses ve Knutsen, 2007, s.219). Tezde, bu kısıtlılık göz önünde bulundurularak toplumsal ötekinin temsili ele alınacaktır. Zıtlıkların ele alınmasında özneler veya gruplar arasında diğerinin olduğu noktayı anlamaya çalışmak veya diğerinin değerlendirme biçiminden kendine doğru bir

bakış daha makul sonuçlar sunma imkanını barındırmaktadır. Diğer yandan, karşılaştırma yönteminin çok büyük yapılarda bir ya da birkaç bağımsız değişken üzerinde değişmeyi inceleme için kullanılması, bağımsız değişkenlerin soyutlandığı kapalı bir yapı yaratmanın sosyal bilimlerdeki zorluğu nedeniyle inandırıcılığını yitirmektedir. Örneğin, iki ulusun her yönünün kontrol edilerek ölçülebileceğine inanmak güçtür (Goldthorpe, 1997, s.53). Ayrıca, nesnelerin birbiri ile temasının uluslar çapında imkansızlığı nedeniyle, bağımsız bir araştırma yürütüldüğünü iddia etmek güçleşmektedir (Goldthorpe, 1997, s.48). Söz konusu nedenlerle, tezde ele alınan karşılaştırmalar dönemleri içermektedir ancak aradan değişkenleri soyutlayıp kapalı bir evren yaratma kaygısı gütmemektedir.

### **2.3. GÖRSEL ANALİZ TEKNİĞİ**

Tezin “Metodoloji” başlığında metodolojik ilkeler ve yöntemler ayrıntılı olarak verilmiş olsa da araştırmanın yaklaşımını özetleyerek ve nitel araştırma ilkelerini ortaya koyarak kısaca özetlenebilmektedir. Araştırmada veri toplamada görsel sanat malzemelerine başvurulurken, analiz aşamasında görsel analize başvurulmaktadır. Görsel analiz tekniği antropolojide yerleşik bir yöntem olarak kullanılmaya başlamıştır. Ağırlıklı olarak fotoğraflara başvurulmuştur (Harper, 2006, s.23). Ancak zamanla, sosyoloji gibi alanlarda ortaya koyduğu potansiyel anlaşılmıştır. Araştırma sonucunda literatürde yer bulmayan yeni kavramlara ulaşılması öngörülmektedir. Araştırmanın tarihsel bağlam taşınması, veri analizinde ortaya çıkan sonuçların eski ve yeni arasında karşılaştırma yapabilecek şekilde ortaya konmasını sağlamaktadır. Veri analizinde, görsel analizin yol gösterdiği biçimde, içerik ve içeriğe etki eden biçimsel özellikler incelenerek temalar ve kategorilere ulaşılmaktadır. İncelenen sanat eserleri sonucunda ortaya çıkan temalar ve kategoriler, ulus ve beden ekseninde belirlenen başlıklar halinde sunulmaktadır. Farklı dönemlere ait eserlerin temaları ve kategorilerindeki farklılıklar ve benzerlikler, bulgular ve sonuç kısımlarında tartışılmaktadır.

Görsel analiz tekniğinin uygulanmasında, bedeni görsel kültür unsurlarında incelemeyi mümkün kılan tarihsel sosyolojik bakış açıları, Pierre Bourdieu'nun (1930-2002) beden yaklaşımı, Roland Barthes'ın (1915-1980) görselleri analiz için ortaya koyduğu

yaklaşımlar kullanılmıştır. Ayrıca sanat kuramı ve sanat kuramı ile ortak gelişen Batı'nın Doğu'ya dair yaklaşımını inceleyen çalışmalar ve Türkiye'de uluslaşma sürecine ve günümüzde bedene dair çalışmalardan faydalanılmıştır. Bauman, Beck, Urry, gibi postmodern kuramsal katkılardan yola çıkarak, eserlerin ele alınmasına dair yaklaşım belirlenmiştir. Ferdinand de Saussure (1857-1913), Charles Sanders Peirce'ün (1839-1914) izinden giden postyapısalcı yaklaşımların, zıtlıkların aslında eşit değil her zaman hiyerarşik olduğu, anlamın imgenin kendinde değil sosyal bağlamda oluştuğuna dair düsturları dikkate alınmaktadır. Postmodern zıtlıklara odaklanılarak geçmişi ve geleceği karşılaştırmalı olarak ele almanın imkanları aranmıştır. Kategoriler altında incelenen sanat eserlerine dair konu, içerik, mekân, mekânın özellikleri, sanatçı, sanat akımı, sanatsal biçim, renkler ve ışığın kullanımı gibi özelliklere, analizde ortaya çıkarılan kategoride belirtilen zıtlıkla bağlantılı oldukları boyutlar doğrultusunda kısaca yer verilmektedir. Analizde başvurulan kıyafetler, bedenle ilişkili nesnelere, eserlerdeki insan figürlerinin özellikleri, figürlerin duruşları gibi yönler bulunmaktadır. Ayrıca çeşitli uzuvların hareketleri, hareketlerin ifade ettikleri, sanat eserinin uyandırdığı duygular, sanat esrinin yarattığı etki, sanat eserinin mesajı, sanat eserinde yer alan semboller gibi unsurlar, kategorilerle ilişkisi içinde ve kendine has özelliklerinin eserin toplumsal beden imgesini anlamada ortaya koydukları çerçevesinde incelenmektedir.

### **2.3.1. Veri Toplama Aşaması**

Araştırmanın veri toplama kısmı iki aşamadan oluşmaktadır. İlk aşamada uluslaşma öncesi dönem, uluslaşma dönemi ve günümüzde sanat eserlerinin incelenmesi oluşturmaktadır. Araştırmanın ilk aşamasının evrenini, Osmanlı ve Türklere ait görsel sanatta yer bulan beden imgeleri oluştururken örneklem seçiminde kurama ve amaca uygunluk gözetilmiştir. Yeni kavramların ve özgün bir bakış açısı sonucunda ortaya çıkacak sonuçları veren tipik vakalar seçilmektedir. Resim, heykel gibi sanatların yeni yöntemlerle ele alınması özgün sonuçlar ortaya koyabilmektedir. Bu nedenle görsel analiz yöntemi tezde hem geçmiş hem de günümüz ampirik araştırma düzleminde kullanılmıştır. Görsel sosyoloji, toplumu araştırmak üzere fotoğraf, video, film gibi malzemelerden faydalanmaktadır (Harper, 1988, s.54). Görsel sosyolojinin ağırlık kazanması görsel incelemeye ihtiyaç duyulduğuna dair fikir vermektedir.



Postmodernizmin gelişi, “semiotic”, belgesel veri ve etnografyaya dayalı araştırma gibi alanlarda yenilikler getirmiş ve görsel sosyolojiyi zenginleştirmiştir. Postmodernizm, bir dönem antropolojinin başvurduğu bir yöntem olarak araştırmacının fotoğrafla belgeleme yapması eğilimini, pek çok modern eğilim gibi eleştirmektedir. Türkçe yazar olarak çevrilen ve sanatçının üstünlüğünü vurgulayan “author” olarak icra edilen her türlü sanatsal toplumsal yaklaşımın eleştirildiği günümüzde, fotoğrafın kullanım alanı kısıtlanmış gibi görünmektedir. Oysa yeni açılan imkanlar, sosyolojide fotoğrafın günümüzdeki yaşamı yansıtmak için, tarihsel veri ile karşılaştırma yapmak gibi amaçlarla kullanılabileceğini ortaya koymaktadır. Postmodernizm tek bir anlamı öne çıkaran modern söylemdense çeşitli yorumları öne çıkarmış ve böylece çeşitli yorumların görsellerde sunulması imkanına kapı açmıştır (Harper, 2006, s.26). Bu tezde, söz konusu imkânın yalnızca görselin üretimine katılarak değil günümüze dair ve tarihsel görsellerin karşılaştırması yoluyla yorumlanması yoluyla görsel sosyolojiye yeni yorum getirilmektedir.

Veri toplama sürecinde, çalışmanın kapsadığı uzun dönemin üç evresinde hâkim olan görsel sanat biçimleri seçilmiştir. Uluslaşma öncesinde resim ve heykel, uluslaşma döneminde fotoğraf ve günümüzde görsel sanat türleri belirlenmiştir. Sanat biçimleri içerisinde ise Batı'nın Doğu'ya bakışını inceleyen oryantalizm ağırlıklı literatür, yapısalcılık ve postyapısalcılık, Bourdieu'nun beden üzerine zıtlıkları, Bathes'ın anlam kuramı, beden üzerine sanat kuramının katkısı, Türk uluslaşması ve sanat tarihine dair kuramsal katkılar ve beden sosyolojisinden elde edilen kuramsal çerçeveye bağlı kalınarak, Türk modernleşmesi ve uluslaşmasının sanattaki beden imgelerindeki yansımalarını temsil edecek eserler seçilmiştir.

Uluslaşma öncesi dönem, uluslaşma dönemi ve günümüzde incelenecek sanat eserlerinin seçilmesi için her bir dönemin kendi içinde egemen olan sosyal ve sosyal gündemle bağlantılı sanatsal özellikleri çerçevesinde pek çok eser ve alandaki literatür incelenmiştir. Söz konusu inceleme sonucu, dönemin özelliklerini araştırmanın amacı çerçevesinde temsil edecek örnekler seçilmiştir. Günümüzde görsel sanat eserlerinin çeşitliliği ve henüz dönemi özetleyecek literatür oluşmadığından, günümüzdeki eserlerin seçiminde resim ve fotoğraf sanatını icra eden uzmanların fikirlerine

başvurulmuştur. Seçilen eserlerle ve seçim süreciyle ilgili daha ayrıntılı bilgi “Araştırmanın Evreni ve Örneklemi” kısmında sunulmaktadır.

Eserler, internet veri tabanları, kütüphane veri tabanları, özel şahıslara ait koleksiyonların dijitalleştirilmiş hallerinin saklandığı veri tabanları ve kitaplardan elde edilmiştir. Söz konusu kaynaklar kaynakçada belirtilmiştir. Özellikle, resim sanatında müzelerin internet veri tabanları ve fotoğraf için II. Abdülhamit’in İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi dijital veri tabanlarını anmak gerekmektedir.

Araştırmanın ikinci aşamasında resim, fotoğraf ve görsel sanatlar alanlarındaki akademisyenler ve sanatçılarla derinlemesine görüşmeler gerçekleştirilmektedir. İkinci aşamanın evreninin ilk grubunu Antalya ve Karaman illerindeki üniversitelerde görev yapan, resim, fotoğraf ve görsel sanatlar alanlarında uzmanlaşmış ve söz konusu alanlarda eserler veren akademisyenler, ikinci grubunu Antalya ve Karaman illerinde yaşayan resim, fotoğraf ve görsel sanatlar alanındaki sanatçılar oluşturmaktadır. Antalya ve Karaman illerinin seçilmesinin nedeni araştırmacının söz konusu illere ulaşım sağlamasındaki ve katılımcılarla görüşmeleri gerçekleştirmesindeki avantajlardır. Dokuz katılımcı ile görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Katılımcılara ait bilgiler “Araştırmanın Evreni ve Örneklemi” kısmında verilmektedir. Katılımcılarla yaklaşık kırk beş dakika süren derinlemesine görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Katılımcıların rızası alınarak “Gönüllü Katılım Formu” ile bilgilendirilmişlerdir. Katılımcılara katılımın gönüllülük esasına dayandığı, istenildiği takdirde vazgeçilebileceği bildirilmiştir. Görüşmeleri gerçekleştirmek için gerekli izinler Hacettepe Üniversitesi Etik Komisyonu’ndan alınmıştır. Görüşmeler sırasında ses kaydı alınmış, kayıtlar Word programı aracılığıyla “verbatim” olarak transkript haline getirilmiştir.

### **2.3.2. Veri Analiz Aşaması**

Araştırmada incelenen tablolar, heykeller, fotoğraflar ve görsel sanat eserlerinin yorumlanmasında görsel analize başvurulmaktadır. Bu noktada karşılaşılan seçimlerden ilki hangi tabloların, heykellerin, fotoğrafların ve görsel sanat eserlerinin seçileceğidir. Diğer nokta ise seçilenlerin içinde tablolar, heykellerde, fotoğraflarda ve görsel sanat

eserlerinde hangi noktaların üzerinde durulacağı ve hangi odaklarda analiz edileceğidir. Bu araştırmada kuramsal birikimden faydalanılarak analiz edilecek içerik belirlenmiştir. Creswell (2014, s.64) nitel araştırmaların kuramdan faydalandığı çeşitli araştırma tarzları bulunduğunu belirtmektedir. Bu tip araştırmalarda kuramdan değişkenler ve neden sonuç ilişkilerini oluşturan test edilecek kavramlar alınmaktadır. Bu araştırmada nicel araştırmaları andıracak şekilde değişkenler ve kavramlar almak yerine keşfedilecek boyutları ve araştırma sorularını oluşturmada nitel tekniklerden faydalanılmıştır. Araştırma sorularında öne çıkan yönlerin oluşturulmasında uluslaşma kuramları, beden kuramları, modernizm, postmodernizm, yapısalcılık ve postyapısalcılığın birikiminden faydalanılmıştır. Özellikle Bourdieu'nun beden yaklaşımı, Saussure'ün ve Barthes'ın anlam kuramları benimsenmiştir. Kuramın ışığında hazırlanan sorular daha sonra cevaplanmakta ve cevapların rehberliğinde temalara ulaşılmaktadır. Temaların oluşması için cevaplara görsellerin yorumlanması ve anlamların çıkarılması ile ulaşılmıştır. Collier ve Collier (1986, s.172) gördüğüne dair yorumlara ulaşmak için sürekli sorulması gereken sorular olduğunu savunmaktadır. Buna göre ne görüldüğü ve tanımlanmasının ne şekilde yapılacağına dair sorgular yapılmıştır. Görsellerle ilgili kodların miktarında amaç doğrultusunda bir doygunluğa ulaşılan kadar tekrar tekrar inceleme yapılmıştır. Kodlardaki anlamların ortaya çıkarılmasında yapısalcılık ve postyapısalcılık ışığında ortaya konan birikimden faydalanılmaktadır. Saussure (2011 [1916])'ün kuramından hareketle ortaya çıkan metinlerin anlamalarıyla ilgili sorgulamalarda Barthes (1970 s.109-110; 1977, s.153-154)'ın görselleri incelemesindeki ve içeriği ortaya koymadaki tekniklerine başvurulmaktadır. Buna rağmen, Barthes'ın terminolojisi ve ortaya koyduğu kuramsal kavramlar analiz için bütünüyle benimsenerek kullanılmamıştır. Bunun yerine, kodlar, kategoriler ve temalar ortaya çıkarılmış ve sosyolojik bir nitel analiz için ortaya konan nitel analiz tekniği (Creswell, 2014, s.64) benimsenmiştir. Pink (2003, s.187) nitel araştırmada güvenilirlik ve geçerlilik sağlanması adına, görselleri inceleyen araştırmacının kendi rolü üzerine sürekli düşünüp düşünümü dayalı bir tavır belirleyerek görselin ağırlıklı olarak araştırmacının yorumuna dönüşmesinin önüne geçmesi gerektiğini belirtmektedir. Bu araştırmada, kişisel yorumların önüne geçmek ve görselde ifade edilen anlamın mümkün olduğunca açık sunulması için hem görseller tekrara tekrar incelenmiş hem de farklı kaynaklardaki yorumlar incelenmiştir.

Tezde araştırma nesnelere yaklaşımda belirli bir kuramsal noktadan yaklaşıldığı kabul edilmektedir. Kavram ve kuram tartışmaları kısmında verildiği haliyle sosyal organizasyon olarak uluslara yaklaşım ve inceleme boyutunda bedene yaklaşım ile ilgili kuramsal duruşlardan bahsedilmiştir. Buna rağmen farklı yaklaşımlar göz önünde bulunarak daha kapsamlı açıklamaların imkanına ulaşılmaya çalışılmaktadır. Anlamaların aranmasında, neden sonuç ilişkileri ve bilgiye dair yaklaşımlar ortaya konulan bilgilerin mahiyetini etkilemektedir. Pozitivizmde, olgular olarak gerçeklerin ifade edilmeye çalışılması, anlam arama çabalarından bağımsız gerçekleşmemektedir. Her türlü gözlem ve nesnel yaklaşım çabasında, kuramsal bir duruşa ihtiyaç duyulmaktadır ve söz konusu duruştan hareketle gözlem mümkün olmaktadır. Buna rağmen, gözlemin sadece yaratılmış anlamlara mahkûm bir çaba olduğu doğru değildir. Bilim insanı birden fazla duruştan esinlenerek çok çeşitli biçimlerde analizlere ulaşma imkanını elinde bulundurmaktadır (Sayer, 1992, s.46-47). Tezde, çeşitli bilgi kaynakları incelenip tezin amacı doğrultusunda ele alınarak bir bakış açısı oluşturulmuştur.

Tezin görüşmeler kısmında veri analizi için tematik analize başvurulmuştur. Transkriptler kodlar, alt kategoriler, kategoriler ve temalara ulaşmak adına analiz edilmiştir. Verilerin sunumunda “Wordcloud” programına başvurulmuş, kodlar gösteriliş ve altında açıklamalara yer verilmiştir. Alt kategoriler, kategoriler ve temalar tablo halinde gösterilmiştir.

#### **2.4. ARAŞTIRMANIN EVRENİ VE ÖRNEKLEMİ**

Veri analizini ele almışken araştırmanın evreni ve örnekleminde bahsetmekte fayda vardır. Araştırmanın evrenini, 17. yüzyıldan günümüze kadar resim, heykel, fotoğraf olmak üzere Batılı görsel sanat dallarındaki uluslaşma ve modernleşme eksenindeki Osmanlı ve Türk beden imgelerini üreten sanatçıların eserleri oluşturmaktadır. Sanatçıların, Avrupalı veya Türk olması önemli değildir, önemli olan Osmanlı ve Türk bedenlerine eserlerinde yer vermiş olmalarıdır. Araştırma üç dönemden oluştuğu için, söz konusu yaklaşım üç döneme de uygulanmıştır. Buna rağmen, dönemlerin kendi içinde taşıdığı özellikler nedeniyle ilk dönemde ağırlıklı olarak yabancı sanatçıların eserleri yer alırken, son dönemde tamamen Türk sanatçıların eserleri yer almaktadır.

Her bir eserin “Bulgular” kısmındaki sunumunda neden seçildiği açıklanmaktadır. İlk dönem olan 17. yüzyıl ile 19. yüzyıl arasında, Türklerin Batılı sanatları henüz öğrenme aşamasında olması ve eserlerin büyük kısmının Avrupalı sanatçılar tarafından ortaya konmasıdır. Eserler, konuyla ilgili literatürde yer alan bilgilerin araştırmanın amacı doğrultusunda ele alınmasıyla seçilmiştir. Uluslaşma döneminde, Türklerin Batılı sanatı öğrenip katkılarının artmasıyla ağırlıklı olarak Türk sanatçılar yer almaktadır. Uluslaşma döneminde, tezin amacı doğrultusunda fotoğraf sanatına ağırlık verilmiştir. Fotoğraf ve görsel kültürle ilgili literatürden edinilen bilgiler çerçevesinde sanat eserleri seçilmiştir. Son dönemde ise Türkiye’de çağdaş sanatın özgün eserler ortaya koyabilmeleri ve Türk beden imgelerini üretmede Türk sanatçıların egemenliği söz konusu olduğundan tamamen Türk sanatçılara yer verilmektedir. Günümüzde sanatın geçirdiği dönüşüm nedeniyle resim, heykel ve fotoğraf gibi türlerin farklı biçimlerle sentezlenmesi veya tek başına kullanılması gibi farklı yaklaşımlar söz konusu olduğundan eserlerin görsel sanat eseri olmasına odaklanılmıştır. Eserler, önceki dönemlerle devamlılığı sağlamak adına ağırlıklı olarak resim ve fotoğraf türlerini temsil etmektedir. Eserlerin seçiminde resim ve fotoğraf sanatçılarının fikirlerine başvurulmuştur. Tüm dönemler için, beden imgelerinin sosyal olguları ortaya koymasını sağlamak adına sanat eserlerinin figüratif olması ve toplumsal gerçekçi yönler taşımaya dikkat edilmiştir. Dönemin siyasal, toplumsal, kültürel ve ekonomik özelliklerinin beden tasarımı üzerindeki etkisi ve bu etkinin görsel sanatlardaki tezahürleri incelenmektedir. Avrupa’da gelişen klasik, modern ve postmodern beden anlayışları, Osmanlı Devleti ve Türkiye’de karşılığını bulmuştur. Bu karşılık taklit etmek olduğu kadar anlayışı olarak yeniden yorumlamak ve uluslaşma sürecinde Avrupa’daki anlayışa karşı çıkmak şeklindedir. Türkiye’de beden tasarımı ve imgeleri incelenirse bile hem Avrupalı hem de Osmanlı ve Türk sanatçıların eserlerine yer verilmiştir çünkü Avrupa’daki beden imgelerinin Osmanlı ve Türk sanatçıların beden imgeleri üzerinde etkileri araştırmada gösterildiği gibi güçlüdür.

Araştırmanın bulguları, uluslaşma öncesi, uluslaşma ve günümüz olmak üzere üç farklı kısımda sunulacaktır. Söz konusu kısımların ilki, 17. yüzyıldan 19. yüzyıl sonuna kadar, Batılı resim ve heykel sanatlarındaki Osmanlı ve Türk beden imgelerinin incelenmesidir. Avrupalı sanatçıların eserleri dışında, Osmanlı Devleti’nde Batılı sanat

anlamında, 19. yüzyıl sonunda resim önde geldiği için resim sanatından örnekler incelenmektedir. İkinci kısım, 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başında, uluslaşma öncesi dönemdeki imgelere tepki olarak gelişen ulusal Türk beden anlayışı oluşturulmasına odaklanmaktadır. Söz konusu anlayışın oluşumu, ağırlıklı olarak fotoğraf sanatında yer bulmuştur çünkü resim sanatı 19. yüzyıl sonunda olduğu gibi, daha çok önceki dönemde var olan anlayışı devam ettirmiştir. Önceki dönemle arasında var olan zıtlıklar ve benzerlikler uluslaşma döneminde öne çıkmaktadır. Fotoğraf sanatı, kitlelere ulaşmadaki teknolojik ve sanatın anlaşılmasından daha hızlı gelişen görsel yatkınlığı nedeniyle görsel kültür içerisinde kendine azımsanmayacak bir yer edinmiştir. Üçüncü kısım ise, günümüzde Türkiye’de yer alan beden anlayışını ortaya çıkarmayı hedeflemektedir. Günümüz derken kastedilen dönem, 20. yüzyıl sonu ve 21. yüzyıl başıdır. Bu dönemde, Türk beden imgeleri her yönüyle Türk sanatçıların eserlerinde incelenebilecek mahiyettedir. Sanat eserlerinin incelenmesiyle Temalar ve temaların altında yer alan kategoriler ortaya çıkmıştır. Her bir kategori için beş adet sanat eseri incelenmiştir.

Örneklem seçiminde bazı odaklar öne çıkmıştır. İlk olarak, sanat dalları ve modernleşme-uluslaşma üzerinde durulmuştur. Yukarıda bahsedildiği şekilde her dönemin kendine has toplumsal havasını yakalamak adına dönemin egemen sanat biçimi uluslaşmaya ve modernleşmeye atıfla gözetilmiştir. Kuramsal çerçevenin sunduğu uluslaşma, modernleşme ve beden odakları çerçevesinde kurama bağlı kalarak odakları en iyi temsil eden örnekler seçilmiştir. İkinci olarak, sanat eserleri arasından seçimlerde beden temsilleri ile ilgili en çok fikir veren ve döneminin özelliklerini en çok temsil edenler seçilmiştir. Dahası, sanatçının kültürel etkileşiminin, seyahatlerinin ve göçmenlik durumuna göre, yansıttığı beden anlayışını ne derece özümlediği veya özümsemediği belirleyici olmaktadır. Son olarak, araştırmanın amacına ve metodolojik önceliklerine uygun olarak örneklem seçilmiştir. Yalnızca Osmanlı Devleti veya Türk milleti mensupları veya Türkiye’yi ziyaret edenlere yer verilmemiştir. Araştırmanın amacından sapmadan yalnızca Osmanlı ve Türk beden imgeleri konusunda ilk elden bilgisi olanlar değil, hiç fikri olmadan eserler ortaya koyanlara da yer verilmiştir. Hem ilk elden bilgisi olan sanatçıların hem de olmayanların ilgi çekici sonuçlar sunan eserler vereceği varsayılmaktadır. Tüm bunların ötesinde, örneklemin seçiminde incelenmesi

gereken noktalarla ilgili önceden gelen kuramsal katkı etkili olmaktadır. Örneğin, sanat eserlerinin incelenmesinde öne çıkan temaların geliştirilmesinde sanat ile ilgili bakış açısı geliştiren metinlerin ve Bourdieu gibi beden sosyolojisinde önemli katkılar vermiş kuramcıların etkisi olmuştur. Sanat eserlerinde biçimsel etkilerin anlama etkisi bağlamında sunduğu imkanlar ilk örneğin açılımını oluştururken Bourdieu'nun beden imgeleri ile ilgili Cezayir'de gerçekleştirdiği araştırmalarda bulduğu zıtlıklar ikinci örneğin açılımıdır. Fakat, kuramsal katkı verili bir doğru olarak alınmamış, araştırmanın ilerlemesi ile defalarca kez tekrar başa dönüp temeller üzerine sorgulamalar yapılmış ve veri ile uyumu gözetilmiştir. Bu durum araştırmanın nitel deseni ile ilgili fikir vermekte, araştırmanın döngüsel bir gelişim izlediğini açığa çıkarmaktadır.

Araştırmada modernleşmenin çok boyutlu gelişim odaklarının beden tasarımında ortaya çıkan yönlerinin sanattaki yansımaları ele alınmaktadır. Modernleşme, Avrupa kaynaklı olarak uluslaşmada karşılığını bulduğu için ilk dönemde Avrupalı sanatçılara daha çok yer verilmiştir.

Araştırmada üç dönemde inceleme yapılmaktadır. 1) Batı-Doğu eksenli bir sorgulamanın ağırlıklı olduğu 17. yüzyıl ve 20. yüzyıl arası dönem, 2) 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başında uluslaşmanın parçası olarak Türk bedenlerinin sanattaki yansımaları, 3) söz konusu sürecin sonunda beden sanattaki temsillerinin günümüzdeki durumu 20. yüzyılın üçüncü çeyreğinden itibaren incelenmektedir. Araştırmada incelenen sanatçılar ve eserleri, tezin incelediği üç döneme ayrılmış biçimde sunulmaktadır:

1) 17. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar Osmanlı ve Türk beden temsillerini konu edinen görsel sanat eserlerine sahip Avrupalı ve Türk sanatçıların eserleri seçilmiştir. Ağırlıklı olarak Avrupalı sanatçılar yer almaktadır. 17. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar sanat çevresi açısından egemen olan sanat dalları resim ve heykeldir. Söz konusu dönemin etkili sanat akımları olan barok ve rokoda mimari gibi dallar öne çıksa da beden temsilleri konusunda etkin değildir. Buna rağmen, beden temsillerinin yer aldığı barok tablolar bulunmaktadır. Ayrıca klasisizm, realizm ve romantizm akımına dahil olan tablolara ve heykellere yer veren sanatçılar ele alınmıştır. Sanat akımlarla örtüşen çeşitli bakış açıları

Osmanlı ve Türk beden imgelerinin sunumunda öne çıkmıştır. 17. yüzyılda, korkulan, saygı duyulan ve güçlü Türk imgesinden kabaca 18. yüzyılda, merakın ve ilginin ötekileştirmeye eşlik ettiği, savaşçı, barbar ve egzotik Türk imgesine geçilmiştir. 19. yüzyılda, ötekileştirmede aşağılamanın ağırlık kazanması ve aşağılamaya karşı duruşlar öne çıkmıştır. Örneklemin sayısının belirlenmesinde, dönemin eserlerinde yer alan özellikleri yeterince temsil etmek ve araştırma amaçlarına uygun verileri sağlayan doygunluğa ulaşmak gözetilmiştir. Verilerin birbirini tekrar etmeye başlaması, doygunluğun işareti olarak alınmıştır. Bu kısımda ele alınan sanatçılar, sanatçının ismi, eserin adı ve yılı olmak üzere şu şekildedir:

## 1. Modernleşme Teması

### a. Doğulu-Batılı Kategorisi

i. Nicolas De Larmessin, 1688 Almanak (1688 Almanac), 1688

ii. Anonim, Ludwig von Kuefstein'in Ziyareti ile İlgili İsimsiz Eser, 17. yüzyıl ikinci yarısı

iii. Johann Joseph Ressler'in "Capistrankenzenel" Eseri, 1738

iv. Anonim, I. Viyana Kuşatması'nı Gösteren Eser, tahmini 18. yüzyıl

v. Luigi Mayer, Kız Kulesinden İstanbul'un Şehir ve Liman Manzarası (View of the Port and City of Constantinople from Leander's Tower), 1794

## 2. Toplumsal Cinsiyet Teması

### a. Hayali-Gerçek Kategorisi



- i. Franz Hermann, Hans Gemminger, Valentin Mueller, Türk Hareminden Bir Sahne (A Scene From Turkish Harem), 17. yüzyıl ikinci yarısı
- ii. Niclas Lafrensen, Sultan Hamamda (La Bain De La Sultane), 1780
- iii. Jean Auguste Dominique Ingres, Büyük Odalık (The Great Odalisque), 1814
- iv. Eugene Delacroix, Divanda Uzanan Odalık (Odalisque Reclining On a Divan), 1828
- v. Francisco Hayez, Uzanan Odalık (Reclining Odalisque), 1839

### 3. Ötekileştirme Teması

#### a. Dışlanmış-Benimsenen Kategorisi

- i. Jean Baptiste Vanmour, Lady Mary Montagu, Oğlu ve Hizmetkarlarla (Lady Mary Wortley Montagu with Her Son, Edward Wortley Montagu , And Attendants, 1717
- ii. Jean Etienne Liotard, Türk Kıyafetleri Giyen Kadın ve Hizmetçisi (A Lady in Turkish Dress and Her Servant), 1750
- iii. Anne Louis Girodet De Toussy Trioson, Kahire İsyanı (The Revolt of Cairo), 1880
- iv. Osman Hamdi Bey (Osmanlı mensubu), Alim (The Scholar), 1878

v.Şeker Ahmet Paşa (Osmanlı mensubu), Otoportre, 19. yüzyıl ikinci yarısı

2) 20. yüzyıl sonrası dönemde, beden temsillerinin öne çıktığı alan fotoğraf olmuştur. Osmanlı Devleti'nde beden imgelerini içeren fotoğraflar, ilk olarak Avrupalılar tarafından çekilmiştir. İzleyen yıllarda Osmanlı Devleti mensubu gayrimüslim azınlıklardan sanatçılar fotoğraf sanatını öğrenmiştir. Uluslaşma döneminde ise Türkler fotoğrafçılığı öğrenmiştir ve hatırı sayılır sayıda stüdyo açmıştır. Beden temsillerinin fotoğrafta öne çıkmasının nedeni resim ve heykel gibi alanlardaki soyutlaşma kadar fotoğraf teknolojisinin gelişmesidir. Fotoğraf dönemin egemen medyasına dönüşmüştür ve bu nedenle uluslaşma döneminde fotoğraflara yer verilmektedir. Örneklemin sayısını belirlemede bir önceki bölümde olduğu gibi doygunluğa ulaşılması gözetilmiştir. Osmanlı toprakları sınırlarında fotoğraf sanatını icra etmiş ve Osmanlı, Türk beden imgelerini içeren fotoğraflara yer vermiş yabancı, gayrimüslim azınlık ve Türk fotoğrafçılar seçilmiştir:

#### 1. Modernleşme Teması

##### a. Türk-Avrupalı Kategorisi

i. Sebah Stüdyosu (gayrimüslim Osmanlı mensubuna ait stüdyo),  
Kapalı Çarşı (Interior of the Grand Bazaar in Istanbul), 1890

ii. Fahreddin Türkkân, Tünel, 1891

iii. Anonim, "Osmanlı görevlisi telefonda", 1881-1910

iv. Anonim, Alfabe Eğitimi, 1930

v.Othmar Pferchy (Avrupalı), Ulusal Kutlama, 1936

## 2. Toplumsal Cinsiyet Teması

### a. Eski Kalıplar-Yeni Kalıplar Kategorisi

i.Lydie Bonfils (Avrupalı), Bedevi Kadınlar, yaklaşık 1850

ii. Anonim, Refia Sultan, 1879

iii. Anonim, “Osmanlı Ailesi”, 1890-1910

iv.(Üsküdarlı) Ali Sami Aközer, “Aile Portresi”, yaklaşık 1900

v.Jean Weinberg (Avrupalı), Kutlama, 1928

## 3. Ötekileştirme Teması

### a. Ötekileştiren-Ötekileştirilen Kategorisi

i.F. Frith (Avrupalı), “El Kurneh, Thebes’de Ramses Anıtı (The Rameseum Of El Kurneh, Thebes)”, yaklaşık 1850

ii. Basile Kargopoulos (gayrimüslim Osmanlı mensubu), Şehzade Seyfettin, 1879

iii. Dozsay studio (gayrimüslim Osmanlı mensubu), Viktorya Dönemi Turistleri (Victorian Tourists), 1900

iv.(Üsküdarlı) Ali Sami Aközer, Yıldız Sarayı Seyir Köşkü, 1900

v.Etem Tem, Afyon Fotoğrafi, 1922

3) Günümüzde ise görsellerin egemenliği altında, imgelerin hayatın pek çok alanında kendini hissettirdiği, görünüş üzerine çok zaman harcadığımız bir çağda yaşamaktayız. Fotoğraf ve resim günümüz görsel kültürünün parçası olarak görülen görsel sanat çeşitleridir. Buna rağmen, günümüzde sanat performans, kavramsal çalışmalara veya iki boyutun ötesinde çok boyutlu yapısıyla pek çok duyuya hitap etmeye odaklanmaktadır. Çeşitli sanat biçimlerinin varlığı hesaba katılmakla beraber, figüratif ve toplumsal zeminden uzaklaşmayan eserler seçilmiştir. Seçilen eserler, Türk sanatçılara aittir. Bunun nedeni, çeşitli sanat dallarında hem Türk sanatçıların günümüz sanatlarında dikkat çeken Türk beden imgelerini yaratmaları hem de Avrupalı sanatçıların beden imgelerine tepkilerin, Türk sanatçıların eserlerinde zaten yer almasıdır. Günümüz görsel sanatlarından eserler, daha önceki dönemlerde ele alınan resim, heykel ve fotoğraf sanatındaki imgelerle devamlılık sağlayanlar ve kendine has bakış açıları geliştirenler arasından seçilmiştir.

1. Modernleşme Teması

a. Küresel-Ulusal Kategorisi

i. Maryam Şahinyan, Değişimin Portresi, 1980'ler

ii. Ahmet Elhan, Portreler, 1993-2001

iii. Ferhat Özgür, Onur Kıtası (Corps Of Honour), 2011

iv. Neşe Erdok, Soma, 2014

2. Toplumsal Cinsiyet Teması

a. Egemen-Direnen Kategorisi

i.Oğuz Nusret Bilik, Antik Kalıntılar, 2010 sonrası

ii.CANAN (Canan Şenol), Odalık, 2011

iii. Cihat Aral, Kurban, 2012

iv. Mehmet Turgut, Kadına Şiddet

### 3. Ötekileştirme Teması

#### a. Sosyal Sınırların İçinde-Sosyal Sınırların Dışında Kategorisi

i.Adnan Veli Kuvanlık, Boncuk Satıcısı, 1994

ii. Kürşat Bayhan, Evden Uzakta, 2013

iii. Halil Altındere, Mars'taki Sığınmacılar (Refugees On Mars),  
2016

iv. Ali Taptık, Leica Türkiye, 2010 sonrası

Görüşmeler kısmında dokuz katılımcı ile görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Katılımcılar resim, fotoğraf ve görsel sanatlar alanlarında uzman, Antalya'da ve Karaman'da üniversitede görev yapan ve uzman oldukları sanatı icra eden akademisyenler arasından seçilmiştir. Ayrıca, aynı illerde söz konusu sanatları icra eden sanatçılar seçilmiştir. Katılımcıların seçiminde araştırmanın amaçları göz önüne alınmıştır. Katılımcıların yaş, cinsiyet gibi bilgileri alınmıştır. Katılımcılara uzmanlıkları, alandaki tecrübeleri gibi konularda sorular yöneltilmiştir. Katılımcılar aşağıdaki tabloda gösterilmiştir.

Tablo: Katılımcılar

Katılımcı	Uzmanlık	Cinsiyet	Yaş
Katılımcı 1	Akademisyen, Resim	Erkek	49
Katılımcı 2	Fotoğraf Sanatçısı	Erkek	64
Katılımcı 3	Fotoğraf Sanatçısı	Erkek	34
Katılımcı 4	Resim Sanatçısı	Erkek	71
Katılımcı 5	Akademisyen, Resim, Seramik	Kadın	43
Katılımcı 6	Fotoğraf Sanatçısı	Kadın	25
Katılımcı 7	Akademisyen, Fotoğraf	Erkek	29
Katılımcı 8	Resim Sanatçısı	Kadın	30
Katılımcı 9	Fotoğraf Sanatçısı	Erkek	26

## 2.5. ARAŞTIRMANIN RİSKLERİ

Araştırmada bazı hususlara odaklanılarak daha yetkin bir araştırma ortaya konmaya çalışılmıştır. Bunlardan biri, araştırmanın kısıtlı sayıda örneği incelemesidir. Buna rağmen, evrende yer alan pek çok görsel incelenerek etraflı bir bakış açısı oluşturulmuştur. Böylelikle, az sayıda örneğin temsil ettiği unsurların geniş bir alana temas etmesi sağlanmıştır. Dahası, araştırmanın yaygınlıktan çok derinliği hedeflemesi nedeniyle incelenen örnek sayısı, derinlemesine incelemeyi mümkün kılmıştır. Dahası, sosyolojik perspektifle beden ve sanata dair bakış açılarının buluşturulmadan ilerlemenin güçlüğü belirginleşmektedir. Bu nedenle, sosyoloji odağında beden ve sanat anlayışı geliştirilmiştir.

Araştırma belirli metodolojik ve kuramsal eğilimleri taşıyacak şekilde biçimlenmiş olsa da tek bir bakış açısı benimsenmemiştir. Araştırma sonucunda özgün bir bakış açısının oluşması beklenmektedir. Bu nedenle, araştırma nesnesine uygun bakış açıları değerlendirilip tartışılarak amaca uygun perspektiflerin benimsenmesi sağlanmıştır. Tarihe dair yaklaşımların çeşitliliği ve bedenün güncel sosyolojide çeşitli biçimlerde ele

alınan bir kavram olması nedeniyle farklı bakış açılarının değerlendirilmesine önem verilmiştir. Beden ve sanat kavramlarının niteliği gereği dünyayı deneyimlediğimiz amprik boyutla, bilgi üzerinden araştırdığımız nesnelere kavradığımız kavramsal boyutun birbirine girme riski bulunmaktadır. Araştırmada bu hususa dikkat gösterilerek varlık ve bilgi kavramları ışığında beden ve sanat kavramlarına yaklaşım açıklanmaktadır.

Kavramların ele alınış biçimi, çeşitli riskler içerebilmektedir. Nesnelere farklı özellikleri sosyal dünyada farklı boyutlara denk gelmektedir. Örneğin, beynin faaliyetleri ile ilgili verileri ruhsal dünyayı açıklamada kullanmak isterken ruhu yalnızca beynin işlevlerinde görmeye çalışmak, farklı katmanlardaki bilgileri birbirine indirgemeyi getirebilmektedir ve araştırmacıların buna özen göstermesi gerekmektedir. Dünyayı dilin imkanları bağlamında kavramlar ile anladığımız düşünüldüğünde, kavramların bir anlama aracı olarak derinlik sağladığı ama anlamı kısıtlayarak daralttığı dikkat çekmektedir. Ayrıca, her kültürde kavramlar belirli toplumsal anlayışların aracı olmakta ve toplumlara has mahiyet kazanmaktadır (Sayer, 1992, s.60). Böylelikle, bir toplumun farklı kesimlerinden gelen bireyler için aynı kavram farklı şeyler ifade edebilmekteyken farklı ulusların mensupları için de aynı kavram, farklılıklar taşıyan anlamlar kazanabilmektedir. Çeşitli kavramlar etrafında toplumsal özellikleri incelerken bahsi geçen durumun göz önünde bulundurulması önem arz etmektedir. Aynı veri ile karşılaşıyoruz gibi gözükse ve aynı duyu organlarımızla algılasak dahi önümüzde duran imgeleri, örneğin resimleri aynı şekilde kavramayız (Sayer, 1992, s.51-52). Tezde, söz konusu tespitler gereği, sanat eserlerinin incelemesinden çıkan sonuçların genelleme kabiliyeti sorgulanmakta ve sanatın ancak mütevazı bir genelleme kapasitesi sağlayacağı göz önünde bulundurulmaktadır.

### 3. BÖLÜM: KAVRAMSAL VE KURAMSAL ÇERÇEVE

Tezin kavramsal çerçevesini beden ile ilgili terimler, modernizm, postmodernizm, uluslaşma, Doğu ve Batı kavramları oluşturmaktadır. Aşağıda bu kavramlar sosyolojik boyutlarıyla açıklanmaktadır. Kavramsal ve kuramsal çerçeve bir arada sunulmaktadır. Böylelikle, kavramların kuramsal anlamda nasıl ele alındığı açıklanmaktadır.

#### 3.1. BEDEN KAVRAMI

Somut ve soyut yönleriyle beden kavramı sosyal bilimlerde yer almaktadır ve bedene dair çeşitli soyutlamalar bulunmaktadır. Söz konusu soyutlamalar kavramlar olarak bedeni anlamamızda rol oynamaktadır. Bu anlama çabasında kalıcı yönler ile geçici yönlerin ayrılması önem kazanmaktadır. Bedenle ilgili asli ve sosyal olarak önem arz eden yönlerin ortaya çıkarılması, geçici bir dönemi kapsayan beden dinamiklerinin toplumsal gerçeğin asli bir unsuru gibi ele alınmasının önüne geçmeyi içermektedir. Beden kavramını daha iyi anlamak için geçici ve dönemsel gelişmeleri, toplumsal gerçeğin değişmez unsuru gibi sunan yaklaşımların açıklanması gerekliliği doğmaktadır. Bunu sağlamak adına duyularla kavranan bedene dair kavramlar ve zihinlerdeki tezahürü açısından beden ele alınmaktadır.

Araştırmada incelenen mefhumların ortaya koyduklarını değerlendirmek için genellikle çeşitli kavramsallaştırmalara başvurulmaktadır. Söz konusu kavramsallaştırmalar, somut incelemelerin sonucunda, somuttan soyuta doğru ortaya çıkarılan kavramlara dayanmaktadır. Burada, somut düzlemden kayacak kadar soyut veya açıklamada yüzeysel kalacak kadar yetersiz açıklamalardan kaçınılmalıdır. Somut ve soyut boyutlar arasında bir etkileşim olmalıdır. Kavramların ortaya konmasında geçici mahiyeti olan, bir döneme özgü yönlerdense toplumsal ortamı oluşturan daimî ve temel yönleri yakalayanların açığa çıkarılması çalışmanın başarısını etkilemektedir (Sayer, 1992, s.46-47).

Kavramların oluşturulmasında somut ve soyut boyutlar arasında yürütülen araştırmaların metodolojik tercihleri öne çıkmaktadır. Pozitivizmin somuta bağlı kalmak



adına duyularla algılanana atfettiği öncelik, fenomenlere yaklaşımımızda kavramların etkisi altında olmamız nedeniyle yanıltıcıdır. Bu seçim, Kant felsefesinde fenomenlerin ötesinde olan, bilinmeyen şeyleri tanımlayan numenler ve dünyada duyularla algılanabilen fenomenler arasında fenomenlere atfedilen bir üstünlüktür. Oysa numenlerin dünyayı algılamamızda etkisi bulunmaktadır. Bourdieu kavramlara ulaşmada pozitivist yaklaşımını reddederek kavramlar ve araştırmanın uygulama aşaması arasında ilişkisel ve rasyonel (Vandenberghe,1999, s.35-36) bir araştırma modeli benimsemektedir. Somut ve soyut olan arasındaki ilişkisel süreç, gerçekçi yaklaşımlarda da (Sayer, 1992) bulunmaktadır. Yalnızca duyulara dayalı bir somutu keşfetme yaklaşımı, içerisindeki kavramsal boyutu hesaba katmadığı için tersine bir etki yaratarak gerçekliği soyut bir boyutta ortaya koymaktadır. Somut araştırma zemini yeterince araştırmada yer bulmadığında benzer bir sonucu beklemek olasıdır. Araştırmada kavramsal boyutun incelenen nesnelere ortaya konması ve araştırma sonunda ulaşılan soyutlamaların somut gerçeklikten kopuk olmaması hedeflenmektedir.

Bourdieu'nun kavramsallaştırmalar ile ilgili yaklaşımı bu tezde yukarıda açıklanan kısmı ile benimsenmesine rağmen bilgi kuramı açısından dikkat gösterilmektedir. Bourdieu sosyolojik tespitlerin, günlük yaşamdakilerden farklı olması gerektiğini savunmaktadır. Bourdieu bilginin sosyolojinin bilimsel diliyle yoğrulduğunda günlük olandan farklı bir mahiyet kazandığını savunmaktadır. Fakat ontolojik boyutla ilgili yeterince detaylı bir ayırım ortaya koymamaktadır. Bu nedenle epistemolojik boyut ontolojik boyutun önüne geçmektedir (Vandenberghe, 1999, s.40). Bu araştırmada ise bilimsel bilgi de dahil olmak üzere çeşitli bilgi türleri olabileceği kabul edilmekle beraber varlığın sosyal yaşamdaki ifadesinin kayda değer olduğu kabul edilmektedir. Örneğin, toplumsal olarak tanımlanmış bir şeyin bilimsel olarak farklı bir biçimde kavramsallaştırılmasının daha değerli olup olmadığı şartlara bağlı olarak şekillenmektedir. Bourdieu'nun kavramlarının tezde kültürel alan açısından benimsenmesi, onların ampirik çerçevedeki etkinliğinden dolayıdır.

Bilgi açısından bedenlerimizin ifade ettiği yerden beden kavramını incelemeye başlayabiliriz. Bedenlerimiz yalnızca algılayan duyulara sahip araçlar değildir.

Kavramlar olmadan dünyayı anlamlandıramayız ve yalnızca bedenlerimizle dünyayı algılayamayız. Bedenlerimiz bilgilerle oluşturulmuş kavramsal kümelerin vücuda gelmiş yansımalarına ev sahipliği yapabilmektedir (Sayer, 1992, s.51-52). Mesela mesleki bilgiler, bir uzamda vücut bulmaktadır ve kişiler mesleklerle anılmaktadır. Postmodern beden yaklaşımlarının pek çoğunda söz konusu boyutu tespit etmek güçtür. Kavramların tekabül ettiği gerçeği, kavramsal boyut ile gerçek düzlemin birlikteliğini bulmak güçtür. Marksizmin temel kabullerinin etkisi altındaki postmodern çalışmalarda, soyutlamaların somut alanı yansıtmada güçlük çektiği dikkat çekmektedir. Özellikle günümüzdeki bazı kuramsal katkılarda soyutlamaların ağırlığını görmek mümkündür.

Beden üzerine sorgulamalar özcü argümanlar ve tüketim uğraklarından geçtikten sonra bedene dair çeşitli sınırlar ortaya konmuştur. Bu uğraklara rağmen soyutlamaların sosyal dünyada karşılıklarını aramak güçleşmektedir. Harraway gibi sosyal bilimcilerin gündeminde insan, hayvan ve makine arasındaki sınırların varlığı ve yok olması yer almıştır. Söz konusu sınırları fiziksel olan/ fiziksel olmayan ve fani/ ebedi, insan/tanrı zıtlıkları ile ele alanlar da bulunmaktadır. Harraway gibi kuramcılara göre hem kişisel bedenler hem de sosyal anlamıyla bedenler toplumsal inşadır. Göreliliğin karşısında yer alan görüşte, fitrat/doğanın bedenleri belirlediği yer almaktadır. Hem bedeni nesne olarak ele alan bilimsel yaklaşım hem de bedenin bağlamla ilişkisini göz ardı eden görelilik, bedenin sosyal boyutunu yeterince ortaya koymamaktadır. (Csordas, 1994, s2-3). Psikanalize dayalı yaklaşımlarda göreliliğe benzer bir kuramsal yön benimsemektedir. Schilder'in beden imgesinde, kişinin kendi bedeni ile ilgili, sosyal sürecin etkinliğinde gelişen ve doğanın payını kısıtlı olarak temsil eden bir imaj bulunmaktadır (Williams ve Bendelow, 1998, s.98). Bedene dayalı ego kavramı, Freud'dan etkilenen Lacan tarafından ele alınmaktadır. Lacan dil üzerinden sosyal bir imgeye dayanan imgesel anatomiye dayalı olarak analizlerini yapmaktadır (Williams ve Bendelow, 1998, s.96). Deleuze ve Guattari ise beden ve arzu üzerinden, kültürün merkezde olduğu bir toplum analizi gerçekleştirmektedir. Onlar, Nietzsche'nin özgürleştirici bir eylem olarak üretici arzu kavramına başvurarak biyolojik ve psikolojik alanları buluşturmaktadır (Williams ve Bendelow, 1998, s.106). Foucault'yu bu grup içerisinde ele almak mümkündür. Beden üzerine temel ayrımı oluşturan ve önceki bölümlerde yer verilen yapılara ağırlık veren yaklaşımların ve bu kısımda açıklanan iki

görüşün, kendine göre doğru ve yanlış yönleri bulunmaktadır. Aslında, beden üzerinde etki kurulması ve kontrol edilmesi bakımından aynı noktada buluşmaktadırlar. Birisinde beden öznel yönüyle incelense de söylem gibi güçlere karşı çaresizliğiyle sunulurken, diğerinde doğanın belirleyici gücü karşısında bedenler zayıftır. Bu nedenle failliği, geçici ve kalıcı nitelikteki önde gelen şartları daha etraflı biçimde belirleyecek bakış açılarına ihtiyaç vardır. Bedenin özgürlüğüne vurgu yapmak isterken soyutlamaların açıklamaların büyük kısmını işgal etmesi bedeni tekrar kısıtlamaya eğilimli olmaktadır.

Bakış açılarındaki farklılaşmalardan doğan kavramsal birikim, bir ölçüde birbirine benzeyen terimlerin doğmasına kaynaklık etmiştir. Konunun merkezinde yer alan bazı tartışmalara hâkim olmak ve kafa karışıklığını önlemek adına terimlere açıklık getirmekte fayda vardır. Konunun tartışıldığı yerin ağırlıklı olarak Batı olması nedeniyle İngilizce karşılıklarıyla beraber terimler sunulacaktır. Bedene dair özellikleri öne çıkaran (bodily) anlayış, aklın ve ruhun karşısında yer alan bedeni vurgulamaktadır. Bir zarf olarak, çeşitli isimlerin ve bilimsel çalışmaların önünde kullanılmaktadır. Fiziksel özellikleri vurgulayan (physical) anlayışlar tanımlarında benzer şekilde akıldan farklı olmayı kastetmekle beraber maddi yönü vurgulamakta ve organizma olarak beden üzerinde daha az durmaktadır. Vücuda dair (corporeal) anlayış, bedenin içerdiği kavramsal anlamlara işaret etmektedir. Bedenin elle tutulur, gözle görülür içeriğine, maddi boyutuna gönderme yapmaktadır ve ruhsal, maddi olmayan boyuta karşı durmaktadır (Oxford Learner's Dictionary, t.y.). Bedensel (somatic) anlayışlar son dönemde ağırlık kazanmıştır. Bu terim bedenselleştirme (embodiment) terimine karşı kullanılmaktadır. Haraway'ın sosyal aktant olarak ve sosyal fail olmanın aracı olarak beden ayrımı, söz konusu iki terim arasındaki farkı anlamayı kolaylaştırmaktadır. Sosyal aktant olan beden, herhangi bir aracıya maruz kalmadan, dünyadaki varlığı ile bedenin maddi boyutudur. Bedenin maddi eylemleri ve tepkileri, niyetine gönderme yapmadan, sosyal ortamda anlaşılmaktadır. Fail olmanın aracı olarak beden ise kişiliği ve sosyal kimliği ortaya koyduğu hali ile maddi boyuta yansıyan boyuttur. Bedenselleştirilmiş deneyim sosyale yöneliktir. Bedensellik insanoğlunun taşıdığı evrensel ve asli yönleri vurgularken, bedenselleştirme toplumlara ve şartlara özgü karakterde olabilmektedir (Gilleard ve Higgs, 2015, s.16-17). Türkçede vücut, “insan

gövdesi” ve beden ile eş anlamlı olarak kullanılırken, eski anlamlarında varlıkla ilişkisi dikkat çekmektedir. Beden ise “canlı varlıkların maddi bölümü” anlamına gelmektedir (Türk Dil Kurumu Sözlükleri, t.y.).

Aşağıda Bryan Stanley Turner’ın bedene dair yapıyı öne çıkararak kuramları sınıfladığı yaklaşımı verilmektedir. Bu yaklaşımın verilmesinin nedeni bedene yapısal yaklaşımları sınıflamasıdır. Turner’ın yaklaşımın devamında Frank’in yaklaşımına yer verilmektedir. Frank ise faillige dayalı bir yaklaşım geliştirmiştir. Turner’ın ve Frank’in yaklaşımından hareketle beden üzerindeki baskı yaratan unsurların odakları anlaşılmalı böylece veri toplanacak malzemenin seçiminde ve analizde dikkat edilecek hususları belirlemede bir çerçeve oluşturulmasına katkı sunmuştur. Söz konusu odaklar üretim, yeniden üretim, denetim, temsil ve kısıtlarla mücadele, arzu, kontrol, ötekini ve kendini tanımlama şeklindedir. Odakların çizdiği çerçeve, tezin ele aldığı kuramsal birikim ve incelenen görsel sanat eserlerinin değerlendirilmesinde başvurulan düzlemlerden birini oluşturmuştur.

Turner, Aydınlanma ile beraber gelişen 18. yüzyıl beden yaklaşımları ve günümüze uzanan yaklaşımlar arasındaki ortak noktaları, bedenin sistem anlayışı içinde ele alınması ile ortaya koymaktadır. Malthus’un üreme üzerine baskısı, üretilen ürünle insan sayısını dengelemeyi öngörmektedir. Bedenin beslenme ve üreme ihtiyaçları temeldir ve birbirine zıttır. Ardından Weber arzusunun ve aşırılıkların din ile kısıtlanmasını açıklamıştır. Protestan Etiği bunun öne çıkan bir örneğidir. Nüfusun mekânda dolaşımını kontrol ise gözetim ile sağlanmıştır. Rousseau’ya göre kentlerde yoğunlaşan nüfus, insanların doğaya yöneliminin önüne geçmiştir. Foucault’nun panoptik gözetimi modern toplumlarda nüfusun kontrolünün içeriden bir gözetim ile mümkün kılındığını açıklamıştır. Bedenin sunumu ve temsili, benliğin ortaya konması için tüketim gibi yollarla toplumsalda bulunduğu yer tartışılmaktadır. Goffman’ın benliğin sunumu ile ilgili analizleri son dönemde bedenlerin ifade şekli olarak öne çıkmasıyla özdeşleşmektedir.

TOPLUMLAR/NÜFUS		BEDENLER	
Zaman	Yeniden Üretim Malthus	Kısıtlar Weber	İçsel
Mekan	Düzenleme/Denetim Rousseau/Foucault	Temsil Goffman	Dışsal

Tablo 1: Turner'ın Bedenle İlgili Düzenlenme Kuramı (Turner, 1984'ten aktaran Schilling, 2012, s.90, çeviri bana aittir)

Zihin/beden ve doğa/kültür arasında ortaya çıkan zıtlıklar, çeşitli dönemlerde, benzer eğilimlerin ağırlık kazanmasını beraberinde getirebilmektedir. Din ve iktisat eksenindeki yönetim ve beden arasında kurulan ilişki sonucu bedenin işlevlerine yönelik bir kuram ortaya çıkmaktadır (Turner, 2000, s.22). İşlevlere yönelim aynı zamanda eylemi ve gerçek anlamda bedenin sosyal yaşamdaki tezahürünü, yani bedenselleştirmeyi içerme yetisinde bir kuram ortaya koymak içindir. Beden, bu anlamda, organizma olarak, kültürün şekillendirdiği ve içten gelen hareketi taşıyan (ve doğa/kültür ikiliğine karşı çıkan) potansiyel olarak, temsil biçimleri olarak ve yaşanan gerçek deneyim olarak ele alınmaktadır (Turner, 2000, s.23-24). İkilikleri aşmaya vakıf olamayan kuramlar arasında, kurucu sosyologların kuramlarının yanında Giddens (Turner, 2000, s.23) ve Weber'in etkisinde kuramlar ortaya koyan Foucault (Turner, 2000, s.20) gösterilmektedir. Bir diğer tek taraflı anlayış olan naturalist anlayışta, bedene bireyi ve toplumu açıklamak için başvurulmaktadır. Bedene dair benzetmeye dayalı bir toplum analizine gidilmektedir. Toplumun, bedenin farklı uzuvları gibi genelin iyiliğine hizmet eden parçalardan oluştuğu görüşü hakimdir. Söz konusu görüşte, fiziksel dünyanın ve doğal özelliklerin bireyi ve toplumu belirleyici rol üstlenerek onlardan önce geldiği dikkat çekmektedir (Schilling, 2012, s.49-50). Toplumsaldan önce gelen verili gerçekliğe dair özellikler ve toplumsal boyuttaki yankıları, bireyler üzerinde belirleyici olmaktadır. Turner'ın kuramına ve sistemsal

yaklaşımının temellerini sorguya açacak bir boyut bilginin mahiyeti ile ilgilidir. Turner, birey ve toplumu bir arada ele alma çabasında işlevi öne çıkaran bir anlayış geliştirmiştir. Buna rağmen, bedenin işlevi ile ele alınması, onun araştırılmasında benlik ve birey gibi boyutlardan çok sosyal yönüne vurgu yapılması anlamını taşımaktadır (Frank, 1991, s.45). Bilgi yalnızca zihnimizde yer alırsa, söylem bedenlerimizi tamamen kısıtlayabilir oysa bizden bağımsız bir gerçeklik varsa beden bu gerçekliğe ait bir parça olabilir ve zihnimizi de yönlendirebilir.

Bu noktada sosyal beden ve gerçeklik tartışmalarında Foucault'ya dönmekte fayda vardır. Foucault'nun anlaşılmasında, din ve iktisat odakları öne çıkmaktadır. Din ve iktisat, bedenin terbiyesine ve ihtiyaçlarının karşılanmasına odaklanmaktadır. Bedenin kısıtları ve imkanları, toplumsal iklimi anlamakta önemli roller oynamıştır (Schilling, 2012, s.30). Foucault ise Parsons gibi kuramcılarla beraber, dinin toplumda rolünün azalması sonucu tıp gibi alanlara aktarılan güce dikkat çekmekte başarılı olurken, söylemin beden üzerindeki gücünü tek taraflı vurgulaması nedeniyle yeterli açıklama sunmamaktadır (Schilling 2012, s.10; Turner, 2000, s.20). Ayrıca söylemlere ve yapılara bir arada odaklanarak araştırma yapmak fark yaratmaktadır. Söylemler, bedenin zihindeki kısıtları ve potansiyeli ile ilgilidir. Söylemler değişkendir, akışkandır ve aktörlerin zihinlerinde kaydedildikleri ve başvuruldukları ölçüde var olmaktadır. Yapıların ise zamansal ve mekânsal sabitlikleri söz konusu olmaktadır. Her şeye rağmen, yapıların yaratılmasında söylemlerin payı olduğu gibi detaylar atlanmamalıdır (Frank, 1991, s.48). Weber ve Foucault, Nietzsche'den etkilenmeleri kadar, Weber'in tiplere odaklanan kişilik kuramına başvurmaları ve benliğe odaklanmaları nedeniyle ortaklık arz etmektedir. Ayrıca, iki kuramcı, ordu ve din merkezinde rasyonelleşme yaklaşımı geliştirme yönlerinden uyuşmaktadır. Foucault ile aynı dönemde, dinin rolüne odaklanması nedeniyle Foucault ile uzlaşan çalışmalar sunan Douglas, sosyal bedenin fiziksel beden üzerinde etkisini açıklarken ritüellerin sembollere etkisine atıfta bulunmaktadır. Beden üzerinde var olan zıtlık, bedenin düzen ve kaos, naiflik ve tehlike gibi zıtlıkları taşımasını sağlamaktadır (Williams ve Bendelow, 1998, 15; 28-29). Foucault'nun, dinin düşüşe geçmesi karşısında, tıbbi boşluk doldurucu olarak verdiği rol ise, din ve tıbbin buluştuğu pek çok alan olması nedeniyle yanlıcıdır (Turner, 2000, s.22). Foucault'nun ardından, Turner'ın yukarıda sunduğu odaklar dahilinde çalışmalar

geliştirmiş bazı modern dönem kuramcılarının da benimsenen ve benimsenmeyen yönlerine değinmekte fayda vardır.

Dinin düşüşe geçmesi ve tıbbı olan vurgu, işlevsel bir analize işaret etmektedir. İşleve ve eyleme yönelimin ardında, Kartezyen akıl öncelemesinin aşılması yatmaktadır. Sosyoloji kuramında, eskiden beri bedenselleşmiş bir aktör anlayışından çok, akıl egemenliğinde bir aktör anlayışı benimsenmiştir. Bu sorunu aşmaya çalışan Turner, Goffman, Mead ve Bourdieu gibi kuramcılar da mevcuttur (Turner, 2000). Merleau-Ponty ve Baudrillard bu isimlere dahil edilmektedir (Williams ve Bendelow, 1998). Bu kuramcılar arasında bedenın sosyal boyutunu ve işlevini dengeli biçimde ele alan Bourdieu olmuştur. Bunu anlamak için, eylemin ve dolayısıyla bedenın kendisine daha çok odaklanılmalı ve sistem boyutu yeniden sorgulanmalıdır (Frank, 1991, s.48). Goffman'da toplumun damgaladığı bedenler ele alınırken toplumun rolü (Frank, 1991, s.43), Mead'de ise benliğin bedende tezahürü, sosyal benliğe odaklanarak sunulmaktadır (Frank, 1991, s.51). Bourdieu, beden üzerinde kontrol kadar, medeni zevkler üzerinde durmaktadır. Bir toplum, kendi farkını ortaya koyabildiği ölçüde kendini var etmiş ve yeniden üretmiştir. Sadece üretim araçlarına sahip olmak değil, benzer zevklere sahip olmak ve tüketmekle toplumlar ve sınıflar farkını ortaya koymaktadır. Bu zevklerin içselleştirilmesi ile habitus oluşur ve başka bedenlerin zevklerini taklit, bedende temsil etmek ve yeni kuşaklara aktarmak öne çıkar. Rönesans toplumunda mükemmeliyet kendiliğinden varmış gibi bedenlerde taşınırken, Bourdieu'nun dikkat çektiği gibi, günümüzde bedenın gösterilmesi önde gelmektedir (Frank, 1991, s.67). Merleau-Ponty fenomenolojik bir beden yaklaşımı geliştirmiştir. Başkalarının bedenlerini, insanların kendilerini değerlendirdiği kültür ögesi olarak görmektedir. Böylece her bedenden diğerlerine, gözleme dayalı bir bakış var olmaktadır. Kişinin kendi bedeni, diğerleri için aynı işlevi yerine getirmektedir. Goffmann bedenın sunumuna odaklanırken bedeni zihnin dışında bir nesne olarak değil sosyal yaşamın çeşitli boyutlarında oynadığı role değinerek ele almıştır. Baudrillard dilin imkanları ile gerçekliğin çeşitli araçlarla yeniden üretiminin gerçekliğin yerini almaya başlayan bir aşırı gerçekliği yarattığını vurgulamaktadır. Beden, gerçeklikten uzaklaşmanın nesnesi olmaktadır (Williams ve Bendelow, 1998, s.52-53; 58; 192). Douglas'ın kuramı gibi, bireysel ve sosyal boyut arasındaki gerilime odaklanan

kuramlar, bahsi geçen iki boyutu birbirine indirgeyerek tek bir potada ele alma riskini taşımaktadır (Shilling, 2012, s.70). Foucault, Goffman ve Mead'in kuramlarında benzer bir gerilimi bulmak mümkündür. Kuramlardaki tartışmaların, genel olarak sunulduğu çerçevenin din ve kapitalizm karşısındaki beden anlayışı olması, sonuçları kısıtlı bir çerçeveye sokmaktadır. Diğer araştırmalarda ise bedenin gerçeklikle ilişkisi sorgulanmakta ama gerçekliğin bir boyutu üzerinde durulmaktadır. Din ve kapitalizmin yanında siyasal ve toplumsal pek çok boyutu içerecek ve söz konusu tartışmaları biçimlendiren ikilikleri bütünlüğü içerisinde kavrayacak yaklaşımlara ihtiyaç duyulmaktadır.

Bedeni, insan gelişiminin izlerini sürebilecek bir gösterge olarak ele alan araştırmalar da sosyoloji yazınında yer bulmuştur. Zihin ve doğa ikiliğini aşmaya çalışan beden yaklaşımına sahip önde gelen sosyolog Elias'tır. İroni içeren şekilde, Elias'ın toplumsal ve öznenin buluşmasını bedende bulmasına ve her şeyi yaşandığı haliyle, gerçek ve olduğu gibi bedende görmenin imkanını vurgulamasına rağmen analizlerinde ulaştığı nokta, söylemi ve beden üzerinde kontrolü vurgulama boyutunda kalmaktadır (Turner, 1991, s.146). Nitekim Weber'e atıfla gelişen, zevklerden arınmış gerçek bedeni inceleme çabası medeniyetin, kültürün ve dilin rolünün vurgulanması ile sonuçlanmaktadır (Turner, 1991, s.61). Elias, doğrudan bedenleri ele almasa da onunla yakından ilişkili olacak şekilde, ilişkilere ve deneyimlere yer vermektedir. İlişkiler, deneyimler ve beden, süreç içerisinde incelenmektedir (Atkinson, 2012, s.49). Bu süreç, medeniyet sürecini yansıtmaktadır. Elias, figürasyonlar olarak adlandırdığı, bireylerin veya grupların karşılıklı birbirine bağımlılığı ile oluşan kavramdan bahsetmektedir (Atkinson, 2012, s.51). Figürasyon kavramı, bu haliyle, yapıları andırmaktadır ama sürekli bir değişim ve süreç halinde olmayı vurgulamaktadır. Devlet, karşılıklı bağımlılıkların kurumsallaştığı bir iş bölümü yönünde gelişimi sağlamıştır (Atkinson, 2012, s.52). Hislerini ve duygularını kontrol etmeyi öğrenen insan, bunu kültür kotasında eriterek geliştirmiştir. Bu analizde, bireyler ve kolektif birlikler, bir arada ele alınmaktadır ve Bourdieu'nun habitus kavramına benzer bir alışkanlıklar kanalıyla aktarımına değinilmektedir. Böylece kültürel boyut ve gerçek yaşamdaki haliyle beden bir arada ele alınmaktadır (Atkinson, 2012, s.53). Elias, bedeni nesnel bir kavram olmaktan çıkarma gayretini göstermiş ve birbiri ile ilişki içinde farklı birimler olarak var



olan, bir bütünlük arz eden beden anlayışını geliştirmiştir. Medeniyetin gelişiminde maddi faktörler ve kültürle biçimlenen sosyal bütünlüğün maddi boyutu, beden olmuştur. Bourdieu'nun bedenleri, insanların birbirinden farklılaşmak için kullanabileceği bir ürün ve nesne olarak sunması ile Shilling'in giderek bireyselleşen bir beden anlayışını savunması örtüşmektedir. Elias, Bourdieu'dan daha net biçimde bedenselleşmiş yaşamlarımızda çevremizle nasıl yoğun ilişki kurduğumuzu açıklamaktadır, çünkü önceden bedenler arasında olan aktivitenin modern toplumda bedenin içinde yaşanan ve bedenselleştirmeyi içeren yönlerini ortaya koymaktadır (Shilling, 2012, s. 14-15). Elias'ın kuramında, gelişimin kültürel boyuta doğru olması, kültürel boyuta ve bedenin sosyal boyutuna ağırlık verilmesini beraberinde getirmektedir.

Sistem, kültür veya dil gibi yapısal yönler ağırlık veren yukarıdaki tartışmanın devamında failliğin etkinliğini artırdığı kuramsal sınıflamalar ve kuramlara yer vermekte fayda vardır. Aşağıda Frank'in bedene dair yaklaşımı dahilinde fail olmanın sosyolojik beden yaklaşımındaki yeri açıklanmaktadır. Frank'in yaklaşımında yer alan kavramsal odaklar, tezde geliştirilen inceleme ve analiz çerçevelerinde katkısına başvurulardan biridir.

Arthur Frank'in, fail odaklı beden tipolojisi, analizlerde faydalı olabilir ama bu fayda, temel olarak, eyleme bağlı kalmakta, eylem yönünden gerçekleşmektedir. Söz konusu katkının, yapı fail ilişkisi ile bağı vardır. Frank'in kuramı, eyleme bağlı kalarak incelemede bulursa da yapı ve fail olmanın sorgulanmasına başvurmaktadır. Yapılar, faillerin var olduğu bir alan iken, faillerin eylemleri sayesinde yapılar anlamlı olmaktadır. Frank'in açısından bakıldığında, iletişimsel eylemleri öne çıkarması nedeniyle iletişimsel fail özneler tarafında olduğunu unutmamak yerinde olmaktadır. Bunun eleştirisi, Schilling (2012)'e göre, fail olmayı işlev odaklı ele alması ve iletişimsel yaklaşımı üstün kabul etmesi yönünden yapılabilmektedir. Yine de bedeni, fail halinde incelemek için başvurulabilecek bir model ortaya koymuştur.



Tablo 2: Frank'in Fail Odaklı Beden Tipolojileri (Frank, 1991, s.54; Frank, 1991'den aktaran Schilling, 2012, s.96, çeviri bana aittir)

Tezde yapı ve fail ilişkilerine yaklaşımı nedeniyle Bourdieu'nun beden yaklaşımına başvurulmaktadır. Bourdieu, özel olarak bir beden kuramı ortaya koymamış olsa dahi bedenün dış dünyayla bağlantı kurarak sosyal gerçeklikle temas ettiğimiz boyutu ve öznel, kendine has boyutunu buluşturduğu bir çözümlene ortaya koymaktadır. Söz konusu çözümlene, beden imgelerine yaklaşımla ilgili sunduğu etkin çerçeve nedeniyle benimsenmektedir. Bourdieu'nun kuramı, "Yapı ve Fail İlişkileri" bölümünde detaylarıyla tartışılacaktır.

### 3.1.1. Beden İnşa mıdır Yoksa Verili Gerçeklik mi?

Beden ile alakalı tartışmanın genel bir çerçevesini vermek adına kısaca sosyolojide beden ile alakalı kuramsal birikime tezde nasıl yaklaşıldığının açıklanması yerinde olacaktır. Sosyolojide beden ile ilgili araştırmaları iki ana eğilimde ele almak mümkündür. Bu eğilimler pozitivism ve inşacı yaklaşımdır. İki ana eğilim kendi içerisinde pek çok kola ayrılan yaklaşımları barındırmaktadır. Pozitivist yaklaşımda

beden; nesne olarak, objektif bir bakış açısına sahip olma iddiası ile gözleme dayalı bir araştırmaya tabi tutulmaktadır. İnşacı yaklaşımda sosyal gerçekliğin sosyal aktörlerin katılımıyla oluşan fenomenolojik doğası incelemeye tabi tutulmaktadır. Özneler ve incelenen nesnelere olarak bizim anlayışımızdan bağımsız bir gerçek olmadığından hareketle, olguların özneler arasında meydana gelen içeriğini ortaya koymayı hedeflemektedir. İlk gruptaki yaklaşım içerisinde bedeni doğrudan veya dolaylı olarak ele alan Durkheim, Marx gibi klasik sosyologlar, Parsons, Frankfurt Okulu, Elias gibi kuramcılar gösterilebilmektedir. İkinci gruptaki yaklaşımda bedene değinen Weber, Mead, Goffman, Foucault, Bourdieu gibi kuramcılar yer almaktadır. Son dönem çalışmalarda ise Turner, Frank, Eichberg, Harraway gibi kuramcıların beden üzerine çalışmaları dikkat çekmektedir. Tezin amacı doğrultusunda dikkate değer kuramsal birikime, aşağıda belirtildiği hali ile daha ayrıntılı olarak yer verilecektir.

Natüralizmin ve inşacı yaklaşımın varlık ve bilgi yaklaşımlarına yön veren dünya görüşü çeşitli temel kabullere dayanmaktadır. Bedeni de içeren doğayı önceleyen görüşe göre, her şey gibi sosyal fenomeni belirleyen, insanın dışında gelişen doğal dünyadır. Beden, doğanın, insanların yaşamında tezahür ettiği, önemli bir nesnedir. Bu görüşte, eşitsizlikler sosyal olarak üretilmekten çok doğuştan getirilen ve ilelebet var olan özelliklerden gelmektedir (Schilling, 2012, s.41). Örneğin, kadın bedeninin güçsüzlüğü onların toplumsal zayıflığına neden olabilmektedir. Kadın bedeninin doğum, adet görme gibi özellikleri nedeniyle doğanın gücüne tabi olmasının, erkeğin bedeninden özerk olabildiğine inanılması ise onların akla ve kültür üretimine odaklanmasının kaderi olduğu görüşünü beraberinde getirmektedir. Natüralizmin etkinliğini artırmasının 18. yüzyıldan sonrasına tekabül ettiği dikkat çekmektedir. Daha önce var olan kadın erkek ayrımından farklı olarak biyolojik temellere dayalı ve bilimsel ortamla desteklenen ayrım öne çıkmıştır. Kültürel ortamdaki ayrımın, cinslerin karşılaştırılmasının imkansızlığı vurgulanarak biyolojik ve doğuştan gelen farklılık söylemiyle desteklenmesi sağlanmıştır. Aydınlanmanın eşitlikçi bir mirastan beslenen dünya görüşü, çelişkili biçimde bahsi geçen ayrımın desteklenmesinde kullanılmıştır. 1970'lerde yükselişe geçen sosyobiyojoloji, genlere başvurarak toplumsal gerçeği açıklama çabasıyla yeni fakat eski kısıtlı yaklaşımı tekrarlayan bir yol izlemiştir (Schilling, 2012, s.51). Bedene dair dini yaklaşımlar, Batı'nın kendini "vahşi" diğerleri

karşısında tanımlamasında etkili olmuştur. Irkçılığın temellerini bu alanda bulmak mümkündür (Schilling, 2012, s.55). Öte yandan, inşacı bakış açısı, dünyanın sosyal insanın sonucu olduğunu savunmaktadır. Sosyal gerçeklik, sosyal olarak üretilmektedir. Böylelikle, bedenin tamamen biyolojik ve verili bir şey olduğuna karşı çıkılmaktadır. Yaklaşımın içerisinde farklı anlayışlar yer bulmaktadır. Örneğin, bazı yaklaşımlar dilin önemine dikkat çekerken, diğerleri bireylerin eylemlerinin ve sembollerin bedeni belirlemede etkili olduğunu savunmaktadır (Schilling, 2012, s.70). Bedenle ilgili yaklaşımda, zihnin bedenle ilişkisi, hangisine öncelik verildiğine göre değerlendirilmektedir. Beden, fiziksel dünyanın parçası olarak zihinsel faaliyetlerin önüne geçmekte midir yani dünya zihinden bağımsız mıdır sorusu varlık ve bilgiye dair yaklaşıma odaklanmaktadır.

Tezin ele aldığı konuya yaklaşımında toplumsal değişimin yadsınamaz bir yeri bulunmaktadır. Benimsenen inşacı bakışta anlamaya ve parçalara odaklanmak değişimi anlamak için kolay bir yol sunuyor gibi görünmektedir. Oysa daha önce belirtildiği gibi, uzun erimli incelemenin de ortaya koyduğu haliyle, değişimin karmaşık bir biçiminin olduğu ve kolay sonuçlara ulaşmaya izin vermediği kabul edilmektedir. Günümüze kadar uzanan düzlemde konunun ele alınması, bu karmaşık yapıyı görmek ve ortaya çıkan sonuçların günümüzde bir sağlamasını yapmak adına önemlidir. Pozitivizmde yer alan anlam arayışı, düzen arayışını içerdiğinden bireylerin dünyasını anlamaktan uzak gibi görünse de düzenin içinde bireye biçilen rol, bireye dair bir anlamı içerisinde barındırmaktadır. Ayrıca, inşacı kanadın düzen karşısında değişimi savunarak bireylerin anlam dünyalarını açığa çıkarması aslında, daimî değişimin de bir düzene gönderme yapması nedeni ile bireylerin ötesinde bir düzeni aramaya dönüşebilmektedir. İnşacı dünya görüşünde dünyayı daha özgür, daha ideal veya daha insancıl bir yer olarak kurma gibi hevesler baş göstermektedir. Aslında, Comte'un pozitivizmi din gibi görmesinde veya Durkheim'ın ahlakı vurgulamasında benzer bir çabayı bulmak mümkündür. Diğer yandan, yapıların bireyler üzerinde olduğu, normların yaşamlara yol gösterdiği yerde, inşacı anlayışın bireyi öne çıkarması, insan açısından insanın söz konusu olması ve bireylerin de inşaya tabi olması, inşacı yaklaşımı pozitivizm ile benzer bir çizgiye taşımaktadır (Sönmez, 2014). Bu inşacı savların uç argümanları arasında, en önde gelenidir ve tezde hassasiyet gösterilen boyutlardan birini

oluşturmaktadır. Tezde değişim, yapı veya faili önceleyerek değil araştırma nesnesi olan beden imgelerinin inşacı argümanlarla açıklanmaya yatkınlığı nedeniyle, söz konusu argümanlar baz alınıp uçlarda yer alan iddialarla ilgili hassasiyet gösterilerek açıklanmaktadır. Bu nedenle ne belirlenimci modernleşme argümanları ne de yalnız başına bedenin özgürlüğü veya sanatın bireysel yaratıcılığa dayalı yenilikçiliğinin, değişimi gerçekleştirme potansiyeli taşıdığı kabul edilmektedir.

Bu tezde, bedeni, eleştirel olmak ve sosyal gerçekliği ortaya çıkarmak boyutları etrafında inceleme yaklaşımı benimsenmektedir. Bunu yaparken, pozitivist ve inşacı eğilimlerin etkili yanlarına odaklanma çabası öne çıkmaktadır. Ayrıca varlığa ve bilgiye dair sorgulamalarla daha önce var olanın ötesine geçebilme imkanları araştırılmaktadır. Bu nedenlerle bedenin pozitivist incelemeleri karşısında ortaya çıkan inşacı söylemler açıklanmaktadır. Tarihsel bir boyutu bulunan bu çalışmada, yapısalcılığın yoğun bir etkisi bulunmaktadır. Hem incelenen tarih aralığının getirdiğı bakış açısı hem de sosyal olguların yapılar dahilinde incelenmesi buna neden olmaktadır. Buna rağmen, tezin çeşitli kısımlarında belirtildiğı gibi tartışmaların yetkinlikle yürütülmesi adına yapısalcılığın kısıtları değerlendirilmekte ve fail olmakla ilgili sorgulamalar yapılmaktadır. Yapıların çok güçlü olduğı ile ilgili tespitler bazen yer bulmaktadır. Aynı zamanda, sanatın yoruma olan yatkınlığı nedeniyle tersi bir bakış açısından her yorum mümkün olduğunu iddia etmek de yapının gücünü vurgulayacak noktaya varmaktadır. İşte bu iki durumun kısıtlayıcı etkisinden kaçınmak için yapıların güçlü olduğı yönler belirtilmekle beraber failliğin sonuçları üzerinde durulmaktadır (Moses ve Knutsen, 2007; Sönmez, 2014). Böylece, araştırmanın nesnesi olan beden imgelerinin sosyal inşalar olarak açıklanmaya yatkınlığı göz önünde bulundurulmaktadır. Nihayetinde, bedenin sosyal inşa boyutuna odaklanılmakta fakat kestirme açıklama biçimleri ve uç argümanlara karşı dikkat gösterilmektedir.

### **3.1.2. Beden Odaklı Yapı ve Fail İlişkisi**

Yapı fail ilişkisi ve beden, kuramsal yaklaşımların odağındaki bir konudur. Araştırmanın kuramsal seçimlerinin ortaya konması, bedeni kapsayan yapı fail tartışmalarının beden tarihi ile beraber sosyolojik bağlamda sunulması, son olarak

Bourdieu'nun beden yaklaşımı ağırlıklı olmak üzere, seçimlerin ayrıntılı olarak açıklanmasını içermektedir. Kuramsal katkıların çoğunun söz konusu çerçeveye dahil olması nedeniyle bu kısım diğerlerine göre uzundur.

Bedenin doğasına dair sorulara çeşitli açılardan verilen cevaplar günümüze kadar bedene dair araştırmalarında çeşitli yaklaşımların doğuşunu sağlamıştır. Sosyal bilimlerde, varlığa ve bilgiye dair ortaya çıkan sorulara verilen cevaplar sonucu, yukarıda belirtildiği gibi pozitivist ve inşacı olmak üzere iki çatı altında araştırmalar ortaya çıkmıştır. Bunu, beden odaklı olarak ele aldığımızda, sosyal düzen ve düzen üzerinde kontrol sahibi olma gibi şekillerde daha önce ele alındığı (Dawe, 1970, s.207; Turner, 1991, s.56; Frank, 1991, s.40) dikkat çekmektedir. Buna göre sosyoloji, sosyal düzen ve bu düzene karşı kontrol sahibi olma biçiminde iki ana kampa ayrılmaktadır. Düzen durumunda, sosyal fail üzerinde yapının etkisi vurgulanırken düzene karşı kontrol sağlamada ise failerin düzen karşısında, yapılar üzerindeki etkisine odaklanılmaktadır. Öte yandan, bedeni dışarının etkisini özümseyen bir kalıp veya çoğunlukla içeriden dışarıyı etkileyen bir faktör olarak görme eğilimleri var olmuştur (Williams ve Bendelow, 1998, s.8; s.209).

Yapı ve fail ilişkilerinin ortaya konmasında Bourdieu'nun beden yaklaşımı makul bulunmaktadır. Söz konusu yaklaşımın, her bağlam için en uygun beden yaklaşımı olduğu iddiası bulunmamaktadır. Be tezin amacı doğrultusunda çizilen çerçevede, onun yaklaşımı uygun bulunduğu için benimsenmektedir. Bourdieu'nun yaklaşımı, ilk anda, benzer bir çağrışımı olan Foucault'nun kuramına rağmen seçilmiştir. Foucault'nun beden yaklaşımı da yapı ve fail ile ilgili sorgulamalara gitmesi ve bedenin kısıtlanması ile ilgili argümanlar içermesine rağmen fail karşısında söylemin gücünü çok fazla vurgulaması nedeniyle tercih edilmemiştir. Foucault'nun, örneğin, cinselliğin veya deliliğin tarihi üzerine çalışmalarında öznelerin doğruluk karamı savunusu nedeniyle söylem karşısında güçsüz kılındığı dikkat çekmektedir (Moses ve Knutsen, 2007; Sönmez, 2014). Çeşitli kuramsal yaklaşımlar, Foucault'nun beden yaklaşımı ve Bourdieu'nun beden yaklaşımı ve tezde neden Bourdieu'nun yaklaşımının seçildiği ile ilgili tartışma daha ayrıntılı olarak yapılacaktır ancak öncelikle söz konusu tartışmanın temelini inebilmek adına çeşitli kuramsal yaklaşımlara değinilecektir. Bölümün

başında, giriş mahiyetinde olması için tezde geliştirilen bakış açısına göre yetkin olarak açıklamaya vakıf oldukları ve yetersiz kaldıkları yönleri ile çeşitli kuramcılara, oldukça temel düzeyde değinilecektir. Bölümün devamında ise her bir kuramcı ile ilgili tartışmalar, tezde benimsenen kavramsal çerçeve dahilinde incelikleriyle sunulacaktır. Bu kısım, beden tarihi araştırmalarını da içermektedir. Son kısımda, tezde başvurulan kuramlar daha ayrıntılı olarak açıklanacak, Bourdie'nun yaklaşımının ayrıntılı tartışması ile son bulacaktır.

Öncelikle pozitivist argümanların sonucu olan bedeni biçimlendirme, düzenleme, tıp ve hijyen odaklı beden yaklaşımı karşısında günlük pratikler ve estetik gibi kavramlara odaklanan beden anlayışı incelenmektedir. Sonrasında daha etkili bir anlayış geliştirilmesi için çeşitli zıtlıklar etrafında gelişen anlayışların geliştirilmesi üzerinde durulmaktadır. Yeni bir beden anlayışı geliştirebilmek amacıyla çeşitli beden sosyolojisi kuramcılarının argümanlarına yer verilecektir. Bahsi geçen argümanlar, ilerleyen kısımda, alandaki çeşitli sosyologların fikirlerine başvurmak suretiyle ayrıntılarıyla tartışılacaktır. Burada, ele alınan bedenin insan bedeni olduğu vurgulanmalıdır. İnsan beden üzerine yetişkin ve çocuk bedeni gibi ayrımların mümkün olduğu ancak çocuk çalışmalarında kuramsal mirasın henüz detaylı araştırmayı mümkün kılmadığını belirten çalışmaların (Williams ve Bendelow, 1998, s.4) izinden giderek, bahsi geçen bedenin ağırlıklı olarak yetişkin bedeni olduğunu belirtmekte fayda vardır. Ayrıca bedeni ele alırken devam eden tartışmaların yalnızca varlık üzerinden yürütülmesinin mümkün olmadığına dikkat çeken çalışmaların (Shilling, 2012, s.15) belirttiği gibi tartışmanın içerisinde bedenin yaşam ve ölüm gibi çeşitli biçimleri, açık veya kapalı biçimde her daim yer almaktadır. Aşağıdaki paragrafta, çok kısaca, tezde yer verilen önde gelen kuramlara kısaca değinilecek, ilerleyen bölümde ise beden tarihi ve daha ayrıntılı olarak kuramlara tekrar geri dönülerek yer verilecektir.

Sosyolojinin temel kuramlarında beden yer almıştır. Natüralizmin öncü temsilcilerinde, yapıların üstünlüğü ve topluma nesnel yaklaşım dikkat çekmektedir. Durkheim beden üzerindeki hakimiyetin toplumun belirleyici yapısından geldiğini açıklamaktadır. Marx ise beden üzerinde toplumsal hakimiyeti iktisadi temelli olarak açıklamaktadır. O, Parsons, Weber gibi eylem kuramcılarının da fikirlerine başvurarak bu bakış açısını

genişletse de natüralizm ve inşacı kanadın bazı kuramcılarının buluştuğu bir yön olan toplumun beden üzerinde hakimiyet kurma gücünü vurgulayarak bedeni toplumsal işlevleri yerine getirme çerçevesinde ele almıştır. Frankfurt Okulu mensuplarında, Marksist kuramın temel argümanlarına ek olarak medeniyetin bedeni kontrol eden bir enstrüman olarak ideolojideki payı vurgulanmaktadır. Elias, bedenin sadece kontrol eden değil medeniyeti yaratan potansiyelini vurgulasa da toplumun medeniyet yolunda gelişiminin kültür yönünde olması nedeniyle kültürel boyutunu fazlaca vurgulamaktadır. Weber; tipleri, eylem biçimlerini ve etkileşimin din gibi kurumlar aracılığıyla pratiklerde ortaya çıkışını açıklamasıyla bedene temas etmektedir. Söz konusu temas toplumun üstünlüğünü vurgulamaktan çok bedenin eylem gibi potansiyellerini açıklamak suretiyle gerçekleştirilmiş olsa bile bürokrasi ve din gibi boyutların beden üzerinde kurduğu üstünlüğu açıklayarak savlarını ortaya koymaktadır. Mead ve Goffman'ın argümanları ise bireyden ve benlikten yola çıkmasına rağmen Weber ile benzer bir düzeyden öteye geçmemektedir. Keza Foucault'nun yaklaşımı çok daha öznellik ve doğruluk kavramı aracılığıyla dil ve inşa odaklı olsa da nihai eleştirisi öncüleriyile benzer bir çizgiye temas etmektedir. Bourdieu ise bedene, estetik açıdan tercihleri kapsayacak, yapıyı ve fail olmayı açıklayacak ve kuşaklar arası aktarımda zaman boyutunu içerecek şekilde yer vermektedir. Bu anlamıyla beden onun kuramında, Foucault'da olduğu gibi merkezi bir konumdadır. Eichberg ve Harraway gibi kuramcıları içeren son dönem anlayışlar ise bireyi fazlaca vurgulama, fail olmayı öne çıkarmaya çalışırken aslında yapıya üstünlük atfetme, zaman gibi bir boyuta fazlaca bağlı kalmak, kavramları fazlaca vurgulayarak gerçeklik boyutundansa kuramsal tartışmalara odaklanma gibi özellikler taşımaktadır. Turner, bedeni açıklarken toplumun yapısal özelliklerini vurgulamakta ve sistem içerisinde eritip işlevsel boyutuna indirgeyerek ele almaktadır. Frank, bedeni açıklarken fail olma durumunu ihmal etmemeyi savunmakta ama bedenin toplumsal bütüne eklenmesini vurgulayarak sistem yaklaşımlarının savlarına yaklaşmaktadır. şimdi öne çıkan beden yaklaşımlarına kısaca değindiğimize göre, aşağdaki paragraftan itibaren beden tarihi ve kuramları ile ilgili daha ayrıntılı tartışmalara yer verilecektir. Bunu yaparken bu paragrafta bahsedilen yaklaşımlara geri dönülerek daha ayrıntılı açıklamalar yapılacaktır.



Bedenle ilgili çeşitli dönemlere yeri geldikçe değinilecektir. Bedenle ilgili dönemler kendine has özellikler taşıdığından tüm dönemlere kısaca değinmek aşağıdaki argümanları anlamak açısından yol gösterici olacaktır. Orta çağ ve onu izleyen on yıllarda, beden yaklaşımları, dinin üstünlüğüne tanıklık etmiştir. Beden, dini algıya göre insan vücudunda daha temiz ve seçkin ve daha terbiyeye aykırı yerler şeklindeki ayırım üzerinden değerlendirilmiştir. 18. yüzyıl başlarında vücut sınırları ve onların sağlığı, temizliği ile ilgilenilmiştir. Beden bu dönemde mekanik olarak ele alınmıştır (Vigarello, 2007a, s.13). Onu izleyen 19. yüzyılda ise enerjiyi yönetme, bedeni çalışmaya dahil etme öne çıkmıştır. Devamında, 20. yüzyılda bilişsel bir mantık başlamıştır. Kontrol ve uyum beden açısından anahtar kavramlar olmaya başlamıştır (Vigarello, 2007a, s.8-9).

Bedeni ele alan çalışmalar gruplandığında yapı ve fail olmayı öne çıkaran eğilimler kendini belli etmektedir. Bedenin varlığımızın maddi yönü olarak ele alındığı bir dünya görüşünün etkisinde gelişen bilimsel eğilimler, bedeni modern toplumun bir kaynağı olarak ele almaya girişmektedir. Bu çalışmalar yapıyı vurgulamaktadır. Beden dünyada insanın varlığının bir aracıdır. Bu anlayışta beden dışarıda, tamamlanmış ve incelemeye tabi bir varlık olarak ele alınmaktadır (Eichberg, 2007, s.2). Ekonomik veya sosyal gelişimi öne çıkaran alanlarda beden bir araçtır ve geliştirilmesinin mümkün olduğu düşünülmektedir. Din, tıp, hijyen, vücudun görünümü ve genel duruşu, hastalık, gibi alanlarda yer alan beden söylemi, söz konusu eğilimi temsil etmektedir. Bedenin cinsellik, güzellik, süsleme veya tüketim gibi alanlarda ele alınma şekli, benzer bir eğilimle gerçekleşmektedir. Bahsi geçen anlayış, bedenin toplumsal boyutunu göz ardı etmese de kısıtlı bir çerçeve sunmaktadır. Durağan, maddi, bireyden ayrı bir beden anlayışının öne çıktığı bu anlayışta, ilişkilerin oluş halindeki bedende etkisi yeterince yer bulmamaktadır (Eichberg, 2007, s.3-4). Bedeni değiştirilmek ve geliştirilmek için yaratılmış bir varlık olarak gören bu anlayışın kökleri, Orta çağın din anlayışına ve dine karşı gelişen yaklaşımlara dayanmaktadır. Buna rağmen, din merkezli anlayışlardan gelen bedensel bakış açılarının paylaştığı pek çok ortak nokta, sonraki yüzyıllarda Rönesans'ın hümanist natüralist beden anlayışı ve pozitivist bedeni anlayışlarına uzanmaktadır. Bu genel bilgilerle beraber "Bedenin ve Sanatın Sosyal ve Kültürel Anlamları" bölümünde Rönesans'tan 18. yüzyıla, 18. yüzyıldan modern döneme kadar sosyal beden yaklaşımına daha ayrıntılı değinilecektir.

Bedenin yapı ve fail ilişkilerine atıfla sunulduğu geçmiş çalışmalardan hareketle yeni bir bakış açısı sunan Bourdieu, özel olarak beden kuramı ortaya koyma kaygısı gütmemiş ve bedenin sosyal ve doğal temellerine dair doğrudan bir sorgulamaya girişmemiştir. Buna rağmen, çalışmaları hem beden sosyolojisine ışık tutmak hem de varlık olarak bedenle ilgili bilgileri ortaya koymak için kayda değer görüşler ortaya koymuştur. Bourdieu, bedenin fail olma durumunu, yapılar içindeki yerini, maddi ve manevi boyutlarını ve zaman içerisinde kuşaklar arası bedensel pratikleri yukarıda dile getirilen kuramlardan çoğu yönüyle daha yetkin şekilde ortaya koymayı başarmıştır. Buna rağmen, Bourdieu'nun kuramının eleştirisi alan yönleri olmuştur ve bu yönler içerisinde beden ile ilgili olanlar mevcuttur. Bourdieu, fail olmanın bedenleri, bedenselleşmiş halleriyle ele alabilmek ve yapılardaki maddi halini kavrayabilmek için yer bulması gerektiğini ortaya koymuştur. Sosyal boyutu oluşturan bedenin eylemleridir ve bu eylemlere göre insanlar bedenlerini biçimlendirmektedir. Kendilerinin toplumdaki yerini ortaya koymak için belirli şekillerde yürümekte, giyinmekte veya duruşlar sergilemektedir. Bourdieu (1992), fail olmanın bedende tezahür eden hallerini ortaya koyabilmek adına, kat ettiği kuramsal yolu açıklarken Levi-Strauss'a değinmektedir (Bourdieu, 1992,s.41). Levi-Strauss'un toplumda tezahür eden görünümlerin ardındaki nedenleri ortaya çıkarma gayretinden ve bunu yapmak için rasyonel gerçekler ve gözlemlenebilir gerçekler arasında bir ayrıma dayanan somut ve soyut boyutlar arasındaki farkı aşmanın öneminden bahsetmektedir (Bourdieu, 1992, s.42). Cezayir'de gerçekleştirdiği araştırmasını yürütürken söz konusu ayrıma inanan kuramlarda yer alan somut gerçekle çelişkiler yaratan etik olarak sorunlu kolonyal bakış açısının egemenliğinin yarattığı güçlülere değinmektedir (Bourdieu, 1992, s.20). Belirli bedensel ritüellerin neden yapıldığını açıklamak, kuramsal açıklamalardan fazlasını gerektirmektedir. Ritüellerin karmaşık yapısı, karmaşık kuramsal çözümlere başvurmayı gerektirmiş fakat pratik olana odaklanmayı gerekli kılmıştır. Ritüeller, yalnızca normlara uymanın değil, habitus ile sağlanan yeniden üretimin olduğu alanı incelemeyi gerekli kılmıştır (Bourdieu, 1992, s.96-97). Tüm bunlara rağmen, Bourdieu'nun bilimin kendi diline sahip olduğu ve bu dilin diğer bilgi biçimlerine rağmen doğruların tartışıldığı dil olması gerekliliği ile ilgili vurgusuna şüpheyle yaklaşılmaktadır.

Bourdieu, sosyolojide nesnelere yaklaşımla ilgili iki önemli hususa dikkat çekmektedir. Bourdieu (1992), nesnel olma kaygısını taşıırken, araştırmacının nesnesi ile kurduğu ilişkinin unutulabileceğine dikkat çekmektedir. Pozitivizmin nesnelere yaklaşımında, onlardan tamamen bağımsız olmak mümkünmüş gibi bir yaklaşım benimsemesini eleştirmektedir (Bourdieu, 1992, s.32-33). Gözlemde katılımın önemine değinen Bourdieu, kuramsal etkinin yol açtığı nesnelere uzaklaşma halini katılımı aştığını vurgulamaktadır (Bourdieu, 1992, s.36). Araştırmacının nesnelere kendi fikirleri ile yaklaşması ve derinlemesine temas kurması öne çıkarılmaktadır. Buna rağmen, göreliliğin sanki her bir nesne diğerine tamamen kendine has yargılarla yaklaşabilirmiş gibi ele alınmasını eleştirmektedir. Örneğin, rasyonel seçim kuramcılarının nesnelere seçimleri sadece kendilerine has bağımsız seçimlermiş gibi inceleme yapmasına karşı çıkmaktadır. Bu iki husus bu araştırmada yol gösterici olan metodolojik hedeflerle uyumaktadır. Bourdieu (1992, s.47), bu iki durumla başa çıkmak için ise fazlaca bilimsel bir söylem modeline bağlı kalmaktadır ve bu tezin benimsediği duruşta bu nokta yer almamaktadır. Bunun yerine, toplumsal gerçeğin ortaya koyduğu ve tanımladığı varlıkların ve bilginin bilimsel söyleme eşlik edeceği savunulmaktadır. Böylece, bilimsel ve “önemli” tespitler kadar toplum tarafından zaten tanımlanmış olanın ortaya çıkarılmasının gerekliliği ve kuramsal olanın kendiliğinden bilgi olarak bir üstünlük sağlamayacağı kabul edilmektedir.

Pratik, Bourdieu (1992, s.52)’ya göre dünyada sahte bir bedensel var oluş halidir. Dünyanın bir parçası olarak var olmak, onun varlığını doğrulayan bir parça olmayı beraberinde getirmektedir. Söz konusu var oluş hali, sözü, eylemi yöneten bir hal almaktadır. Bourdieu, bunu bir oyundan anlamak ve onun parçası olduğunda nasıl davranacağını bilmek şeklinde örneklendirmektedir. Oyun, nesnel kurallara sahiptir ancak oyundan anlamak öznel bir boyut katmaktadır. Oyunun aksine dünyada alanların içine doğarız ve onların devamlılığını sağlayan özelliklerin farkına varmayız. Böylece, bir inanç geliştiririz. İnanç, yalnızca zihinde vuku bulmamaktadır. Aşağıda açıklanan habitus ve alan kavramları ile akli ve bedeni içermektedir. Bedende kendiliğindenmiş gibi görünen tekrarlara ve bilinen hareketlere dönüşen inanç, bedende kendini gösteren hislere ve fikirlere dayanan ve onları bedende ortaya çıkaran sosyal düzenin farkında olmamayı getirmektedir (Bourdieu, 1992, s.66-67). Sembolik güç, diğer insanların

bedenleri ve inançları üzerinde egemenlik sahibi olmayı, davranışları ilk bakışta göze çarpmayan örüntülerle yönlendirerek var olmaktadır (Bourdieu, 1992, s.69; s.131). Bourdieu (1992, s.132) bedende karşılık bulan değerleri üreten bir eğitim düzenlemesinin, adabı muaşeret kuralları gibi örneklerde kolayca görünür olduğunu belirtmektedir. Günlük yaşamın içindeki önemsiz gibi görünen saygı ifadeleri dahi sisteme olan saygıyı pekiştirmektedir.

“Hexis”, bedende sergilenen duruşların tekrarlanması açısından kalıcı hale gelmiş halleridir. Duruşu, konuşmayı olduğu kadar düşünmeyi ve hissetmeyi belirlemektedir. Cezayir’deki çalışmalarından hareketle bunu açıklayan Bourdieu, erkek ve kadın zıtlığının dik olmak ve kıvrımlı olmak gibi bedende karşılık bulduğunu açıklamaktadır. Bourdieu’nun incelediği grupta erkeklerin asla eğilmeyeceği savunulmaktadır. Erkek kararlı bir şekilde, makul bir hızla hareket etmektedir. Böylece, “kıvırtmaz” ve sözünün eridir. Erkeğin bakışı da düz ve diktir, “fırıldak” değildir. Böylece karşısındakini tamamen görür, tüm tehditleri algılar. Oysa kadınların duruşu eğik, içe doğru, eve doğru, yataydır. Aşırı hareketlerden, vücudunu belli eden detaylardan ve “yakışksız” hareketlerden uzaktır (Bourdieu, 1992, s.69-70). Zeytin toplama işinden örnek veren Bourdieu, bedendeki duruşun toplumsal iş bölümünde tezahür ettiğini açıklamaktadır. Zeytinin üstüne uzanan erkek, zeytinleri düşürür ve kadınlar yerden toplar. Benzer şekilde, zaman kullanımı, ritim veya hareketlerin doğru yeri ve zamanı çeşitli değerlere göre düzenlenmektedir (Bourdieu, 1992, s.71). Bourdieu, bu tarz ayrımların gelişerek sınıfların farklarını belirleyen detaylara dönüşebildiğini belirtmektedir. Beden, öznel bir sunum aracına, öznel bir imgeye dönüştürülemez çünkü habitusun bir parçasıdır. Burada söz konusu olan yalnızca bir taklit değildir ve motor işlevlere kadar giden, büyük bir değerler ve nesnel bütünüyle beraber çalışan bir süreçtir (bourdieu, 1992, s.72). Bedendeki pratiklerin yalnızca bir ezber tarzında olmadığını açıklayan Bourdieu, dört işlemi öğrenmeden örnek vermektedir. Dört işlemi öğrenirken tek tek sayıları öğrenek dahi zamanla arkasındaki mantığı anlarız (Bourdieu, 1992, s.74). Bedenle ilişkili sosyal uzama değinen Bourdieu, erkeğin üretim, ışık, kuruluk, olgunluk gibi kavramlarla özdeşleşirken kadının tüketim, karanlık, nem, çığlık gibi kavramlarla anıldığını belirtmektedir (Bourdieu, 1992, s.76-77).

Bourdieu'nun bazı temel kavramlarını ele almadan fail olma durumunun açıklanması güçtür. Sosyal "lokasyonlar" insanların sınıf pozisyonlarını gösteren şartlardır ve maddi, kültürel ve sosyal boyutları vardır. Habitus, insanların sınıf pozisyonlarını ortaya koyabildikleri davranış kalıplarıdır ve sosyal lokasyonlar bağlamında oluşmaktadır. Diğer yandan habitus, bedende yer bulmakta ve bedenselleşmenin her aşamasına yansımaktadır. Bedenlere yaklaşım, habitusun en derin boyutlarından esinlenmektedir. Tüm bunlar doğrultusunda, bir zevk oluşturma çabası, bedensel pratiklerde yerini bulmaktadır (Bourdieu, 1992, s.53-54). Medeni zevkler ile ihtiyaçların yerine getirilmesinin, sınıfı yansıtacak şekilde ayırım sağlamak için daha erdemli yolları aranmaktadır. Zevkler, toplumda birini, ötekenden ayıran ayırımı sağlamakta ve bedende karşılık bulmaktadır. İşçi sınıfı bedenine araç odaklı, yani bir amaca ulaşmada araç olarak yaklaşmaktadır. Çalışıp para kazanmak ve ev ekonomisi, bu amaçlar arasındadır. Yönetici sınıflar ise bedeni bir proje olarak gerçekleştirmektedir. Onlar, sağlığın sembolü, yaşam tarzının göstergesi, hakimiyetin, özgürlüğün vb. sembolü beden yaklaşımlarına sahiptirler. Yönetici sınıflar içerisinde ise orta üst sınıflar ve üst sınıflar arasında farklar olabilmektedir. Üst orta sınıfın fiziksel aktivitenin kendisine odaklandığı yerde, akademisyenler hem fiziksel farkı hem karakterdeki farkı ortaya koyan dağcılık gibi sporları tercih edebilmektedir. Bourdieu, bedenlerimize yansıyan farklı edinimlerimiz olduğunu belirtmektedir. Ekonomi, kültürel ve sosyal sermayeler, çeşitli ortamlarda çeşitli şekillerde ortaya konmaktadır. Edinimler, şartlara göre ortaya çıkarılıp kullanılmaktadır. Fiziksel sermaye de bunlara eklenebilmektedir. İşçi sınıfı fiziksel sermayeyi diğer kapıtalere uyarlayarak kullanmakta güçlük çekmektedir. Buna rağmen, uyarlamak imkânsız değildir. Örneğin, sporda bir kariyer yapmak, fiziksel sermayeyi ekonomik olana çevirmek için bir araç olabilir. Yine de üst sınıflardan çocuklar, elit sporlarda yer alarak ekonomik ve kültürel sermayeye dönüşümü kolaylıkla sağlayabilmektedir. Ayrıca sosyal çevre gelişerek, sosyal sermayeye dönüşebilmektedir (Bourdieu, 1992; Schilling, 2012).

Bourdieu'nun kuramında sosyal alanlar, dinamik düzenleyici setleri temsil etmektedir. Alanlar, kendi değerlerine sahiptir ve pratikleri yönlendirmektedir. Bireyler, sosyal alanlarda yer bulmakta ve yapılar etkisini buralarda göstermektedir. Alanlarda, değerler değişime tabidir ve fiziksel sermayenin değeri değişebilmektedir. Buna rağmen,

kuşaklar arası aktarım, habitusu oluşturan kalıpların ve sermayelerin kuşaklar arası aktarımıyla devam etmektedir. Kendine has özellikleri olan fiziksel sermaye, doğrudan aktarılamaz, ekonomik kapitale göre daha geçicidir, satın alınamamaktadır, sosyal ortamda kabul görmeyen fiziksel özellikler sermayeye dönüşmemektedir ve diğer sermayelere dönüşüm şartlara bağlıdır. Bourdieu'nun kuramı, tarih içindeki değişimi yeterince açıklayamamakla eleştirilmiştir. Diğerlerinden farkını ortaya koymak adına kısıtlı kaynak için verilen mücadele, büyük oranda tarihsel mücadeleyi temsil etse de bedende meydana gelen değişimi derinlemesine açıklamamaktadır. Habitusun bilinç düzeyinden ötede işlemesi nedeniyle fail olmakla ilgili boyut şüphe uyandırmaktadır. Sınıflar arası geçişleri mümkün kılan bazı bedensel özellikleri açıklamak zorlaşmaktadır. Sınıf kavramı belirsizdir ve yaş, cinsiyet gibi eklemlemeleri açıklamakta zorlanmaktadır. Biyolojik faktörlerin bedenselleştirmedeki yeri yeterince yer bulmamaktadır (Schilling, 2012). Bu tespitlere rağmen, Bourdieu bedene dair yaklaşımlara yön verebilecek yetkinlikte açıklamalar yapmıştır. Günümüzde beden çalışmalarında sıklıkla başvurulan kaynaklardan bazıları ona aittir.

Tezde, Bourdieu'ya yer verirken metodolojik bazı hususlar göz önünde bulundurulmuş ve bazı benimsenmeyen yönler ortaya konmuştur. Yukarıda açıklanan bilimsel bilginin üstünlüğüne atıf bunlardan biridir. Bourdieu pozitivismde var olan kavramlardan arınmış olarak araştırma nesnelere yaklaşmaya karşı çıkmış ve Bachelard'dan aldığı rasyonalizm ve ampirizm sentezini savunmuştur. Böylece araştırmacı kavramlar ve somut gerçekle uğraşmaktadır. Ancak Bachelard ve Bourdieu bunu yaparken bilimin nihai dil olduğunu savunmakta ve üstünlük atfetmektedir (Vandenbergh, 1999, s.38; s.45). Onun haricinde Bourdieu, Cassier'e başvurarak ilişkisel olmayı öne çıkaran bir araştırma tarzı benimsemektedir. Ancak bu ilişkisel yaklaşımda Saussure'e benzer biçimde nesnelere yaratanın yorumun kendisi olduğu yönü ağır basmaktadır. Bourdieu nesnelere ele alırken parçalar halinde ele almakta ama bütüne atıfta bulunmaktadır (Vandenbergh, 1999, s.41). Kendi kuramındaki parçalarda birbirine gönderme yapmadan açıklanamayan bütünsel bir yapıdadır. Bütünün bu şekilde öne geçmesi, bütünün gizli etkisini arayışa dönüşmektedir. Gerçekliği incelerken, arkada yatan gizli gerçekleri ortaya çıkarma hevesi baş göstermektedir (Vandenbergh, 1999, s.41; s.61). Bu heves baş gösterdiğinde temkinli davranmakta fayda vardır. Habitusun ve alanların

tarihsel sosyolojik bir analizinin mümkün kıldığı dönemlere göre öne çıkan, toplumsal yaşamda tanımlanan ve gözlemlenen özellikleri ortaya konulmalıdır. Bu tezde, her daim öne çıkan bir bilimsel ve gizli mekanizmanın aranmasındansa, dönemlerin kendine has özellikleri içerisinde var olan boyutlar ortaya çıkarılmaktadır. Bilginin üstünlüğüne ve toplumun kendisi dışında işleyen bir düzen inancına şüpheyle yaklaşılmaktadır.

### 3.2. MODERNİZMDEN POSTMODERNİZME UZANAN SÜREÇ

Bu kısımda tezin ele aldığı dönemlerden ve kavramlarından olan modernizm öncesi, modernizm ve postmodernizm ele alınacaktır. İmgeler inceleneceği için modernizm ve postmodernizm ile paralel gelişen metinleri ve dolayısıyla sanatı yorumlamada öne çıkan yapısalcılık ve postyapısalcılığa değinilecektir.

Uluslaşma modernleşme ile yan yana ilerleyen bir yol izlemiştir. Modernleşme bu tezin ele aldığı aşamalarla örtüşecek şekilde bir süreci ifade etmektedir. Uluslaşma öncesi dönem modernleşme öncesine, uluslaşma modernleşmenin belirgin olduğu bir döneme ve modernleşmenin günümüze uzanan boyutu “post” ile anılan sıfatların ağırlık kazandığı döneme işaret etmektedir. Modernleşmenin gelişim ile anılan çizgisi zamanla yerini şüpheye bırakmıştır. Günümüzde modernleşme ile ortaya çıkmış etmenlere şüpheyle yaklaşılması söz konusudur. Modernleşme ve modernizm birbirine zıt kavramlar değildir. Modernleşmenin yerildiği veya desteklendiği, düşünce dünyasında, modernleşmenin karşılık bulduğu söylemlere, modernizm ve postmodernizm ismi verilmektedir. Sanat dünyası ve düşün dünyası arasında yer alan modernizm tanımı pek çok analizde yer bulmaktadır (Peters, 1999, s.123). Modernlik üzerine düşünmenin ağırlık kazandığı, ideoloji, sanat, edebiyat ve günlük yaşam alanlarında etkili olan modernizm, burada hem düşün dünyasında ifade ettikleri hem de sanat dünyasındaki anlamı ile kullanılmaktadır.

Modernizm yeniyi aramakla ilgili bir kavramdır. Sanatta, ifadenin yeni biçimlerinin aranması şeklinde tezahür etmiştir. Modernleşmenin getirdiği ekonomik, siyasal, sosyal ve kültürel hızlı dönüşüm, adeta kaçınılmaz olarak karşılığını bulmuştur. Dahası, çeşitli bilim dallarındaki gelişmeler, yeni bakış açılarının önünü açmıştır. Eskiye yıkmak kadar

yeni konuların ve biçimlerin aranması öne çıkmıştır. Görsel sanatlarda 19. yüzyıl son çeyreğinde etkinliğini artıran Eduard Manet'nin (1832-1883) eserleri başlangıç noktası olarak alınmaktadır. Manet, hem modern yaşamı konu edinmesi hem de gerçeklik algısını düzenleme ve figür seçimleri ile yeniliğe gitmiştir (Kuiper, t.y. ). Modernizm ile bağlantısı kurulan bir kavram yapısalcılıktır. Hem modernist sanat eleştirisinde yapısalcılığın etkisi hem de modernizmin düşünce dünyasındaki etkisinde yapısalcılığın etkisi dikkat çekmektedir. Modernizm ve yapısalcılığın birbiri ile yakın görülen boyutları bulunsa da dikkat çeken farklardan söz etmek mümkündür.

Modernizm ve yapısalcılık arasındaki farklar dikkate değerdir. Yapısalcılık felsefeye odaklı bir kuramsal bir kavramdır. Yapısalcılık ortaya çıktıktan sonra geniş çevrelerde etkili olmuş bir bakış açısı sunmuştur. Merkezine dili yerleştiren söz konusu toplumsal çözümleme eğilimi, toplumun açıklanabileceğine dair inanç ve bilimin üstünlüğüne atıf taşımaktadır. Köklerinde, Saussure'ün dil üzerine çözümlemesi ve Jakobson'un biçimciliği yer almaktadır (Peters, 1999, s.126-127). Çağdaşları olan antropolog Levi-Strauss, edebiyat eleştirmeni Greimas üzerinde etkili olmuştur. Sonrasında, filozof Althusser, dilbilimci psikanalist Lacan, sosyolog Foucault gibi isimleri etkilemiştir. Marksizmin çeşitli biçimleri ile uyuşan yapıya olan vurgusu, bahsi geçen düşünürlerin ideolojik kurgusunda etkili olmuştur. Lyotard'ın modernizmi büyük anlatılar olarak tanımlaması, yapısalcılıkla yaklaştığı noktaları vurgulaması nedeniyle karışıklık yaratabilmektedir. Buna rağmen, modernizmin kendi kendini haklı çıkaran açıklamalar sunan anlatılar olarak tanımlanabilecek büyük anlatılara dayandığı gerçektir (Peters, 1999, s.128-129). Dile odaklanan bu açıklamanın kökeninde, Saussure'ün dil bilimsel katkılarını aramak yerinde olacaktır. Dilbilim odaklı çalışmalardan katkılar, bu araştırmada yöntem olarak benimsenen görsel analizin söylem boyutundaki çözümlemelerin temelini atan Peirce ve Barthes gibi dilbilimcilerden gelmiştir. Söz konusu dilbilimsel çözümleme yöntemi, Saussure, Peirce ve Barthes'ın katkıları çerçevesinde daha ayrıntılı biçimde ele alınacaktır.

Saussure'ün dilbilim kuramı, bu araştırmanın da odağında yer alan anlamın üretilmesi, metinlerin yorumlanması ve anlamlandırılmasına odaklanan bir dil yaklaşımı geliştirmektedir. Bu nedenle, modernizmde Saussure'de somutlaşan fakat modernizme



kadar yoğun tartışmalara konu alan anlam tartışması, günümüzde durulmamıştır. Anlam, felsefede antik dönemden beri tartışılmış olsa da Aydınlanma ve bilime verilen önemin artması, dilbilime olan ilgiyi artırmıştır. Anlamı ortaya çıkarmak adına dil felsefesi üzerine pek çok argüman geliştirilmiştir. Bu argümanlardan bir kısmı dilde anlatılmak istenen ile kelimeler arasında doğrudan bağ olduğunu savunmuştur. İnsanların zihinleri arasında bir tür etkileşimi öngören bu tarz yaklaşımlar yerini Wittgenstein ile beraber mantık ve bağlamın önemine bırakmıştır. Wittgenstein dil oyunları kavramı ile anlamın aktarımında bağlamın önemini vurgulamıştır. Bu sayede mantıksal bir model geliştirmeye çalışan Wittgenstein, dilin kapalı bir sistem olarak ele alınmasındaki zorluk nedeniyle düşüncelerini değiştirse de ağırlığını yitirmiştir. İletişimin eylem boyutu üzerinde duran Austin gibi kuramcılar, eylemler üzerinde dursa da anlamı yakalamada yetersiz kaldıkları gerekçesiyle eleştirilmiştir. İlerleyen dönemde ise geride kalan bilgi birikiminin üzerine kendi kuramlarını inşa eden Peirce ve Saussure gibi kuramcılar öne çıkmıştır. Yapısalcılığın etkisinin hissedildiği söz konusu yaklaşımları, postyapısalcı yaklaşımlar izlemiştir. Derrida gibi anlamın imkanını ve değişkenliğini, yapılardaki iktidara atıfla sorgulayan yaklaşımlar etkisini artırmıştır.

Bu çalışmada, Saussure'ün yapısalcı dil kuramı ve anlam kavramından, onun kuramına başvurarak gelişen ileri dönem kuramlarında edindiği yerlere başvurarak faydalanılmaktadır. Saussure'ün anlamın oluşumunda dilin yapısı ile ilgili temel kabulleri benimsenmekte ve eleştirel bir yaklaşımla kullanılmaktadır. Saussure (2011 [1916]) dilin özüyle ilgili dikkat çekici tespitlerde bulunmuştur. Kelimelerin sesle ifadelerinin bahsettikleri varlıklarla bir bağı olmadığı ve rastgele anlamlar oluşturduğu temel tespitlerinden biridir. Dilde anlamlar diğer kelimelerle ilişkisi içinde anlam kazanmaktadır. Kelimenin neyi anlattığı kadar neyi anlatmadığı, anlam kazanması için önem arz etmektedir (Saussure, 2011, s.13). “Parole” adını verdiği günlük dil ile “langue” adını verdiği bir sistem olarak dil arasında ayırım yapmaktadır. Bu iki kavramı söz ile yazılı dil gibi bir benzetmeyle ele almak mümkündür. Parole dile art zamanlı bir bakışla kendini gösterirken langue eş zamanlı olarak kavranmaktadır. Eş zamanlılık dilin anlık bir görüntüsünü almayı andırmaktadır. Bu yaklaşıma benzer bir yaklaşımı anlam kazanma aşamasında bulmak mümkündür. Dilde dizim olarak öğeler birbiri ile bir arada buldukları aynı anda anlam kazandıkları gibi, dizgesel olarak aynı anda

değil, farklı zamanlarda yeni anlamlar ifade edecek şekilde anlam kazanmaktadırlar (Saussure, 2011, s.13-14). Barthes (1977) bu anlam kazanma yaklaşımını söylemleri çözümlemede benimsemiş ve geliştirerek kullanmıştır. Barthes'ın yaklaşımı ilerleyen kısımda açıklanacaktır. Saussure dilin bir sistem olarak görmekte ve anlamın üretiminde mekanik bir modeli önermektedir.

Saussure (2011 [1916], s16-17; 65-67)'ün getirdiği en önemli yeniliklerden birkaçı metinlerin anlamının çözümlenmesine odaklanmak ve anlamların göstergeler aracılığı ile çözümlenmesine dair bir model oluşturmaktır. Buradaki metin kavramı geniş bir anlam içermektedir. Metinler yalnızca yazılı veya sözlü dilin başvurduğu kelimeleri değil görsel ve farklı biçimlerdeki malzemeleri kapsamaktadır. Gösterge kavramı bu kapsamda, yalnızca kelimeler ile sınırlanabilecek bir kavram değildir. Gösterge, gösteren ve gösterilenden oluşmaktadır. Gösteren başka bir şeyin yerine belirtmek için kullanılan belirtiyi yaratan ses veya diğer herhangi bir şeydir. Gösteren zihnimize bir şeyi canlandıran unsurdur. Zihnimize vuku bulan canlanmaya verilen isim ise gösterilendir. Saussure, bu geniş gösterge tanımı ile dile derinlik kazandırmaktadır. Bahsi geçen bakış açısından düşünüldüğünde, pek çok toplumsal ürün metin olarak okunabilecek mahiyet arz etmektedir. Yukarıda bahsi geçen dizge ve dizim kavramlarının bize anlattığı şey, daha önce Saussure'ün kabullerinden bahsedilen paragrafta farklı şekilde ifade edilen, göstergelerin diğer göstergelere göre anlam kazanmasıdır. Hangi göstergelerin neye göre sıralanacağı ve hangi göstergelere karşı anlam kazanacağı, söylemini ideolojinin ağırlık kazanmaya başladığı noktadır. Zıtlıkların, anlamı belirlemedeki önemi ve kültürün payı bu noktada ortaya çıkmaktadır. Göstergeler bir araya geldiklerinde kodlar ortaya çıkmaktadır. Kodların çözümü kültürel bir iştir.

Peirce (1931-58) Saussure ile aynı dönemde anlamın oluşumu üzerine araştırmalar yapmıştır. Peirce'ın anlam kuramı mantıksal bir boyuta yoğunlaşmaktadır. Peirce'ın modeli üçlü model olarak anılmaktadır çünkü "representamen", nesne ve seyirci (yorumlayan) olarak üç element ile anlamın oluşumunu açıklamaktadır. Peirce kendinden önce gelen ve göstergebilim ("semiotic") kavramını ilk defa kullanan Locke gibi 19. yüzyıl düşünürlerinden etkilenmiş fakat nesne ve dildeki temsili arasında bağ

arayan önceki anlayışın ötesine geçmiştir. Yorumlayan bir birimin varlığı yeni bir boyut kazandırmıştır. Göstergeler bir başkasının zihninde ortaya çıkardıkları ile anlam az etmektedir. Nesne ise aracıya başvurarak iletilen, temsil edilen şeydir.

Peirce (1931-58)'ün bu araştırmada başvurulan kavramları arasında ikon ve simgeler yer almaktadır. Pierce'e göre ikon görüntüler halinde yer alan göstergelerdir. Kelimelere başvurmadan fikirlerin aktarılmasını sağlamaktadırlar. Örneğin, tablolardeki veya heykellerdeki figürler ikondur. Fotoğraflar gösterdiği şeyi temsil eden görüntüler olduğu için ikonlardır. Simgeler ise somut olmayan gösterilenleri temsil eden görüntülerdir. Örneğin, beyaz bayrak teslimiyet anlamında kullanılmaktadır. Simgeler temsil ettiklerini doğrudan temsil etmezler ve kültürle öğrenilen bağlantılar kurar. Bu araştırmada yer verilen ikonlar, simgesel boyutlar kazanmışlardır. Peirce, fotoğraflarla ilgili, ikon ve indeks kavramı kullanarak nesnenin gerçek hayattaki varlığı arasında bir bağ kurarak açıklama yapmaktadır. Fotoğrafa atfettiği bu rol, tezde vurgulanan fotoğrafın gerçeği temsil etmedeki gücünün sosyal olarak kabul görmesine katkıda bulunmaktadır. Buna rağmen, fotoğrafın temsil ettiği nesneyi daha yakın bir şekilde temsil etmeyeceği, bunun bir kabul olduğu "Bulgular" kısmında fotoğraf incelemelerinde açıklanmaktadır.

19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başı olmak üzere benzer dönemlerde çalışmalarını ortaya koyan Saussure ve Peirce, yüzyılın ortasından itibaren dilbilimi alanında onların kuramlarını geliştiren veya eleştiriye tabi tutarak yeni modeller öneren takipçiler edinmişlerdir. Söz konusu takipçilerin büyük çoğunluğu, postyapısalcılık şemsiyesi altında buluşabilmektedir. Postyapısalcılık, çeşitli yorumları içerisinde barındıran ve tek bir anlamı ifade etmeyen, yapısalcılıktan izler taşıyan ve onun ardından geleni temsil eden bir kavramdır. Postmodernizmin, modernizmin çeşitli özelliklerini barındıran ve modernizm sonrasını ifade eden bir kavram olduğu düşünüldüğünde, ikisi arasındaki farka bakmakta fayda vardır.

Postyapısalcılık felsefe temelli bir bilim eleştirisi ile yapısalcılığı eleştirmektedir. Böylece, postyapısalcılık, yapısalcılığın eleştirisidir, oysa postmodernizm, modernizme yönelik tepkileri içermektedir. Modernizm ile postmodernizm arasında bazı özelliklerin

devam ettirilmesi hususunda devamlılık bulunmaktadır. Postyapısalcılık, modernizme benzer şekilde sanatta ve düşün dünyasında karşılığını bulan bir kavramdır. Lyotard, postmodernizmi, büyük anlatılardan kopuş olarak tanımlamaktadır. Bu tanımda, postyapısalcılıkla uyuşan noktalar bulunmaktadır. Anlatının vurgulanması ile postyapısalcılığa yaklaşan tanım, Lyotard'ın endüstrileşmedeki değişmelere bağlı kalan açıklaması nedeniyle barındırdığı ekonomik boyutuyla ayrılmaktadır (Peters, 1999, s.126). Postyapısalcılıkta önemli yer tutan bir Nietzsche ve Heidegger temelli felsefi eleştiri bulunmaktadır. Doğruların varlığını sorgulayan Nietzsche, ahlaki ve estetik sorgulamalarda bulunmuştur. Nietzsche'nin argümanları postyapısalcılıkta; metinlerde doğrunun varlığının sorgulanması, arzu ve dilin bağının araştırılması, güç ilişkilerinde özneye karşı doğruluğun savunusunun eleştirilmesi, siyasal iddiaların haklılığı ve toplumsal cinsiyette normların sorgulanması gibi sonuçlar doğurmuştur (Peters, 1999, s.126-127). Nietzsche'nin etkisiyle gelişse de postyapısalcılık dil kuramı odağında gelişim sergilemiştir.

Sarup (1993)'a göre yapısalcılık ve postyapısalcılığın önde gelen temsilcileri arasında Saussure, Levi-Strauss, Lacan, Derrida, Foucault, Althusser, Deleuze ve Lyotard gelmektedir (s.1-2). Söz konusu kuramcılarının düşünceleri bağlamında, yapısalcılık ve postyapısalcılığın paylaştığı dünya görüşünde ortak noktalar bulunmaktadır. Özneye getirilen eleştiri ortak noktalardan ilkidir. Kartezyen öznenin hümanizm ile buluşan boyutu, özneyi didiklemeyle açık kılmanın öneminin Levi Strauss gibi düşünürlerce vurgulanmasıyla sorgulanmıştır. Özne, Foucault'nun dilin üretim alanındaki bir kavram olarak tartıştığı merkezi kavramlarından biridir. Derrida, Batı medeniyetinin temelinde yer alan kavramlarına yapı sökümlerini uygularken özneyi de içermektedir. Lacan ise psikanaliz alanında doğrudan özneye dair bir kurama sahiptir (Sarup, 1993, s.1-2). Bir diğer ortak eleştiri boyutu tarihteki düzenliliklere olan vurgudur. Levi Strauss'un eski ve yeni arasında düzenli gelişim ve gelişmişlik farkı olduğuna getirdiği eleştiri öne çıkmaktadır (Sarup, 1993, s.2). Foucault'da ve Derrida'da ise tarihin bitmemiş olduğu ve gelişim düzleminde okunamayacağı vurgusu bulunmaktadır. Anlamın sorgulanması bir diğer ortak noktadır. Saussure'ün yukarıda açıklanan dil kuramı, postyapısalcılıkta gösteren ve gösterilen olarak iki ayrı unsurun var olduğu kapalı bir yapıdan bahsetmenin mümkün olmadığı gerekçesiyle yeniden yorumlanmıştır. Lacan, gösterenin

öncelik kazandığını belirtirken Derrida, daha ileri bir noktadan, her gösterenin birbirinin gösterilene olduğunu belirtmiştir (Sarup, 1993, s.3). Böylece, dilin bir gösterenler diziminden fazlası olmadığını ortaya koymuştur. Felsefenin eleştirisi bir diğer ortak noktadır (Sarup, 1993, s.3). Althusser, Marksizmin bilimsel bir boyutu olduğunu savunarak dile olan vurgunun felsefi bir temele oturtularak ele alınabileceğini belirtmiştir.

Sarup (1993, s.3-4) aynı zamanda yapısalcılık ve postyapısalcılık arasındaki farkları açıklamaktadır. Doğruluk kavramı açısından, yapısalcılık doğruyu metinde veya yapıda ararken postyapısalcılık okuyucuyu/izleyiciyi doğruluğun üretimine dahil etmektedir. Böylece doğrunun ne olduğu pasif bir okuyucuya iletilmemekte, doğrunun kendisi sorguya açılmakta ve farklı düzenlerin, farklı doğruları olabileceği ortaya konmaktadır. Saussure'ün gösterge anlayışında, göstergeler kapalı yapılar olarak ele alınabildiğinden tek bir doğrudan bahsetmek mümkün iken metnin sürekli yoruma açık olduğu ve gösterenlerin sürekli havada dolaştığı bir anlam modelinde, özne ve metnin yazarı da sapasağlam yerini kaybetmektedir. Böylece, postyapısalcılığa göre, bireyi şekillendiren dildir ve dil sosyal yaşamı inşa etmektedir.

Bu tezde, yapısalcılığın ve onun devamı olan postyapısalcılığın benzer ve farklı özellikleri dahil olmak üzere etkileri olsa da yaşamın safi olarak dil tarafından inşadan ibaret olduğu kabul edilmemekte, bizim zihnimizden bağımsız bir gerçekliğin var olduğu kabul edilmektedir. Buna rağmen, sosyal yaşamın inşa edilen boyutunun ağırlıklı olduğu alanlarda araştırma yapılmasının ve buna göre yöntemler benimsenmesinin önünde bir engel olmadığı savunulmaktadır. Sosyal yaşamın temellerine dair gerekli sorgulamalar yapıldıktan sonra ve eleştirel bir yaklaşımın getirdiği özenli bir sorgulamanın yapılabileceğine inanılmaktadır. Sosyal yaşamın incelenmesinde dikkat gösterilen hususlara dair ayrıntılı bilgi “Araştırmanın Metodolojisi” kısmında verilmiştir.

Sarup (1993, s.133) postmodernizmin temel özelliklerini vermektedir. Postmodernizmin sanatsal, düşünsel ve akademi merkezli odaklarda yer aldığını belirterek Lyotard'ın postmodernizm tanımına başvurmaktadır. Lyotard'ın tanımında, bilginin önem

kazandığı dikkat çekmektedir. Toplumsal olarak bir önceki yüzyılın ortasından sonra kabul gören bilgi toplumu vurgusu ile uyuşmaktadır. Ayrıca, bilginin iktidar ile bağlantısı dikkat çekmektedir (Sarup, 1993, s.133). Bilimsel bilgi, pek çok bilgi çeşidi arasında yer almaktadır ve metinlerde verilen bilgiler pek çok şekil alabilmektedir. Bilgilerin, yalnızca mantıksal modeller içerisinde değil anlatı olarak verilebileceğini savunmuştur. Bilimsel bilgi, diğer bilgileri dışarıda bırakmasıyla ayrılmaktadır. Bilimsel bilgiyi öne çıkaran önde gelen kurumlardan biri, ulus devlettir çünkü bu tarz bilgi, meşrulaştırmaya yaramaktadır (Sarup, 1993, s.136-137). Diğer bilgileri dışarıda bırakan meta anlatılar artık kabul görmemektedir. İkinci Dünya Savaşı'ndan beri gelişen ve sonuçlardansa araçları gözeten teknik bilginin gelişimi rol oynamaktadır. Doğruluktan öte bir etkinlik arayışı baş göstermektedir. Burjuva sanatı, pratik yaşamdan ayrı bir yerde yer almasıyla pratik yaşamda ortaya konamayanların yerine dönüşmektedir (Sarup, 1993, s.140). Böylece, estetik ve doğruluk, her şeyin postmodern dönemde birbirinden ayrılması gibi ayrılmaktadır. Her şey, parçalı bir hal almaktadır (Sarup, 1993, s.147).

Bu araştırmada, modernizmden postmodernizme geçişi kapsayan dönemdeki eserler yer bulacaktır. Böylece, uluslaşma döneminde yer alan eserler modernist etkiler taşıırken günümüze doğru geldikçe sanat eserlerinde postmodernizmin etkileri hissedilmektedir. Şaylan (1999, s.105) postmodernizmin çok farklı öğeleri içerisinde barındırmasıyla yaygınlığını artırdığını belirtmektedir. Modernist sanat, hür olmayı ve biricik olmayı öne çıkarmaktadır. Gerçeğin aktarılması ve bir sonuca ulaştırılması hedeflenmektedir. Dahası, sanatın yaratıcısı ve alıcısının yüksek bir kültür seviyesinde olması gerekmektedir. Elit bir sanat anlayışının etkisi hissedilmektedir. Postmodernizm ise toplumsal bir sanat anlayışındansa sanatçının öne çıkması, anlatının çeşitli özelliklerin bir arada kullanılmasıyla sağlanması, kapalı bir gerçeklik anlatısı yerine belirsizliğin yer alması, hümanizm vurgusunun insan üzerinden kaldırılması, elit sanat anlayışının yıkılması özelliklerini taşımaktadır (Şaylan, 1999, s.131).

Postyapısalcı dönemde anlamın meydana gelişini anlama çabaları son bulmamıştır. Bu çabayı gösteren kuramcılardan biri Barthes'tır. Postyapısalcılıkta anlam ve kültüre dair sorgulamaların varlığı, Barthes'ın kuramında karşılığını açık biçimde bulmaktadır. Bu

nedenle Sarup (1993)'un postyapısalcılıkla beraber andığı kuramcılar arasında anılması şaşırtıcı olmayacaktır. Barthes, Saussure'ün kuramındaki yapısalcı yön ile Peirce'ın yorumcuyu işin içine dahil eden yönünü anlam ve kültürün sorgulanması çabalarına dahil etmektedir. Dahası, Hjelmslev (1953 [1943])'in göstergeyi anlatım ve içerik olarak ikiye ayırdığı ve bu ikiliden her birini biçim ve töz olarak ele aldığı modeli çalışmasına uyarlamıştır. Hjelmslev bu modelden düz anlam ve yan anlam kavramlarına ulaşmaktadır. Barthes (1970) düz anlam ve yan anlamı kültürel ve postyapısal bir görünüme büründürmüştür. Barthes (1970, s.113), modern mitlerin imgeler aracılığıyla üretilebileceğini savunmaktadır. Modern mitler, geleneksel mitler gibi çeşitli anlamlar kazanarak var olmaktadır (Barthes, 1970, s.10). Bu anlamlar, kültürel alanın anlaşılmasıyla ortaya çıkarılmaktadır. Örneğin, Fransızca bir reklam afişinde, anlamları ortaya çıkarmak için Fransızca dil ve kültür bilgisi gereklidir. Reklamdaki ürün temsil ettiği nesne kadar, İtalyan isimlerini andıran ismiyle İtalyanlığı anımsatmaktadır. Böylece hem düz anlam hem de yan anlam bir arada yer almaktadır. Aynı zamanda, aynı afişte eğer alışveriş torbası açılıp nesnesi masaya saçılmışsa alışveriş bilgimiz ile anlamı çözeriz fakat üç ayrı sebze ile İtalyan bayrağının renkleri temsil edilirse yine İtalyanlığın öne çıkarıldığını anlayabiliriz (Barthes, 1977, s.34-35).

Bu çalışmada, Barthes'ın yöntemi birebir uygulanmak suretiyle kullanılmasa dahi anlamların çeşitliliğine ve kültüre dair vurgusu göz önünde bulundurulmaktadır. Anlam hakkında düz anlamların ve yan anlamların varlığı gözetilmektedir. Mitler, toplumsal yaşamın önemli bir parçasını oluşturmuştur. Modern toplumlar, bu anlamda, bir istisna değildir. Geçmişte, ulus devletin oluşumunda rol oynayan mitler, güncel sanatta ve popüler kültürde etkinliğini sürdürmektedir. Kültürel anlamların ortaya konmasıyla mitlerin yapısı ortaya konabilmektedir. Bu çalışmada gösterilen çabanın bir kısmını, ulus devletin beden üzerinde yarattığı mitleri ortaya koymak oluşturmaktadır.

### 3.3. ULUSLAŞMA

Bu kısımda tezde benimsenen dönemleri ve incelemede başat kavramlardan birini oluşturan ulus kavramı, çeşitli kuramsal yaklaşımlar ve tezde yer verilen kuramsal yaklaşımlar özelinde sunulmaktadır. Uluslaşma kavramı millet durumuna gelmeyi

tanımlamaktadır (Türk Dil Kurumu Sözlüğü). Millet ise “Çoğunlukla aynı topraklar üzerinde yaşayan, aralarında dil, tarih, duygu, ülkü, gelenek ve görenek birliği olan insan topluluğudur” (Türk Dil Kurumu Sözlüğü). Millet olmaya doğru giden süreci tanımladığı için ulus ve millet kelimeleri ile yakından alakalıdır. Ulus ve millet kelimeleri günümüzde eş anlamlı olarak kullanılmaktadır (Türk Dil Kurumu Sözlüğü). Millet ve onunla ilişkili kavramlar uzun yıllardır sosyal bilimlerde yoğun ilgi görmüş ve pek çok çalışmaya konu olmuştur. Ne var ki, bu kavramlar uzun süre siyaset eksenli olarak tartışılmış ve temsiller ancak kısıtlı bir yer bulabilmiştir. Uluslaşma kavramı, sembollere ve dolayısıyla temsillere ağırlık veren etnosembolist yaklaşıma ait argümanlar etrafında tartışılmıştır.

Etnosembolist yaklaşımın uzlaştığı ve uzlaşmadığı yönler barındıran etkili bir tanım Weber tarafından yapılmıştır. Weberyen ulus tanımında modernleşmeyi öne çıkaran yönler bulmak mümkündür. Oysa etnosembolizmde, devlet şartlara bağlı olarak modern veya modern olmayan kökler barındırmaktadır. Weber (1995[1947])’e göre devlet belirli bir bölgede egemenlik kurmaktadır. Egemenlik sahibi devletin bürokratik yöneticileri ve otoritenin sahibi olan unsurlar kendini meşrulaştıran eylemlere imza atmakta ve şiddet kullanma yetkisine sahip olmaktadır. Daha soyut anlamıyla iktidara sahip olan merci, devlette meşruiyeti sağlamakta ve bunun için çeşitli araçları işe koşmaktadır.

Bu tezde, ulus ile ilgili olarak modern devlet tanımı dışarıda bırakılmamakla beraber sembollere önem veren bir yaklaşım benimsenmektedir. Ulusun oluşumunda ve gelişiminde sembollerin toplumsal birliği ve ortak akı yaratmada etkili olduğu savunulmaktadır. Uluslaşma açısından temsillere ağırlık veren yaklaşım, ulus ve ulusun kökenleri arasında bir bağ kurmaktadır. Öte yandan, ulusların eskiye uzanan kökleri ve fiziksel bağlarla açıklanabilecek ortaklıkları olsa dahi modern dönem uluslarının sembolik karakterinin etkili olduğu ortaya konmaktadır. Smith (2005, s.5; 2009, s.1) sembollerin uluslar açısından önemini vurgulamaktadır. Modern ideal ulus tanımı, Smith’e göre, yalnızca modern ulusu ve tek bir tür milliyetçiliği tarif etmektedir. Bunun yanında, Batı dışındaki millet kavramını hesaba katmamaktadır. 18. yüzyılda, Batı merkezli olarak ortaya çıkan bu tür, dünyanın değişik noktalarında taklit edilmiş veya



kendine has yönleriyle benzerleri kurulmuştur (Smith 2005, s.9). Smith (2009, s.1) yaklaşımının, etnosembolizm olarak adlandırılan yaklaşımı temsil ettiğini belirtmektedir. Etnosembolizmin bir kuram olmadığına altını çizmektedir. Ulusları araştırmada bir bakış açısı ve yöntemsel yaklaşım öngörmektedir.

Bu çalışmada, uluslaşmanın modernleşme ile özdeşleşen pek çok boyutu olsa da iki kavramın da insanlık açısından olmazsa olmaz inşalar olmadığı vurgulanmaktadır. Uluslara bir temel bulma hevesini çok geri götürmek veya hep güncel olanda aramak benzer şekilde etkisiz argümanlardır çünkü uluslar insanların çok eskiden beri getirdiği özelliklere dayanan boyutlar taşıyabilecek sürekli yeniden sorguya tabi olan kavramlardır. Modernistler ulusların sosyolojik olarak gerçekte var olan mevhumlar olduğunu ve inşa edilmiş yapılar olmalarının bunun önüne geçmeyeceğini belirtmişlerdir (Smith, 2005, s.7). Uluslar yasalarla belirlenmiştir ve somut bir toprak parçası gibi özelliklere sahiptir. Coğrafya ve kültüre bağlı geçmişin devletlerde etkisi yadsınamaz ve ötekilerden kendini ayırmayı sağlar ama belirleyici olan modernist eğilimlerdir. Uluslar belirli bir amaç ve ülkü ile hareket etmektedir. Modernistler ulus inşasına ve sosyal proje olarak ulusa inanmaktadır.

Tezin bir diğer argümanı, ulusun bir önceki paragrafta verilen şekline rağmen, günümüz toplumlarında oldukça belirleyici bir birlik olduğunun ve öneminin yadsınamayacağıdır. Smith ulusu, diğer bir araya gelerek oluşturulmuş kimliklerden ayıracak, daha kapsamlı bir tanımın imkânı olduğunu belirtmektedir (2005, s.8). Dinamik sosyal ve kültürel boyutların ulus kavramının özelliklerini oluşturduğunu akılda tutmanın, daha etkili bir ideal ulus tanımına ulaşmayı sağlayacağını belirtmektedir (Smith, 2005, s.7). Ona göre, toplumlar kendilerini diğerlerinden ayıran bir tanımlamaya, mitler ve ortak hafıza oluşturma biçimlerine, bölgesel bir hakimiyet alanına, halk kültürüne ve yasal düzenlemelere sahip olursa ulus olmaktadır (Smith, 2005, s.9). Smith, bahsi geçen tanımda, üç adet varsayımın etkili olduğunu belirtmektedir. Sembolik unsurlara önem atfedilmekte, semboller etnik geçmişe atıfla oluşmakta ve etnosembolik unsurlar değişime açık biçimde toplumda aktarılarak korunmaktadır. Smith, tam da bu nedenle, ulusların Annales Okulu'nun öne çıkardığı uzun erimli anlayışta araştırılmasının altını çizmektedir.

Etnosembolizmin ağırlıklı olarak yer verdiği kavramsal bütünün parçaları, tezde ele alınan ulusların inceleme nesnelerindeki tezahürlerini ortaya çıkarmada etkili olmaktadır. Tezde toplumların görsel hafızalar oluşturduğu, söz konusu görsel hafızaların ulusla ilgili hikayeler üretmede etkili olduğu ve ulusal değerlerin bahsi geçen hafıza unsurları ve hikayelerde öne çıkan yönlerden yaratıldığı açıklanmaktadır. Smith “mit, sembol, hafıza ve değer” kendi çalışmalarında “merkezi bir yer” aldığını belirterek etnosembolizmin ana ayaklarına işaret etmektedir. “Bilimsel bir devlet” öne çıkaran araştırmalara karşı ulusların köklerini arama uğraşı vardır (2009, s.24). Sembol ve gerçeğin birbirine zıt anlamlar kazanmasına karşı etnosembolistler, sembollerin sosyal gerçeğin içindeki yerine dikkat çekmektedir. Semboller kuşaklar arası bağların kurulmasını sağlamaktadır. Semboller ulusların iç dünyasına girmeyi sağlamaktadır. Buna rağmen semboller “öznel” bir yaklaşımın sınırlarına hapsedilemez ve “nesnel” olmaya karşı bir duruşu yoktur (Smith 2009, s. 26). Armstrong (1982, s.7) ulusların mitler ve sembollere dayanan bir organizasyon olduğu yönünde Smith ile uzlaşmaktadır. Bir diğer paylaştıkları görüş, ulusların daimî olduğu ve yalnızca modern döneme ait olmadıklarıdır. Bu nedenle, uzun döneme yayılan araştırmaları desteklemektedirler.

Tezin odağında yer alan bir başka boyut, ulusların görsel hafızalarını ve hikayelerini oluştururken kendini tanımlaması ve söz konusu tanımlamanın ötekini içermesidir. Bu durumda, ötekinin nasıl oluşturulduğu ortaya konmalıdır. Armstrong (1982, s.10) ulusların sosyal inşalar olduklarını savunmaktadır. Ona göre uluslaşma ile ilgili kökenleri hem din hem de seküler kaynaklarda aramak mümkündür. Bir kimliğin oluşmasına kaynaklık eden temeller değişebilmektedir. Ulusların inşa sürecinin birbirine karşı göreceli bir şekilde geliştiğini açıklamaktadır. Milliyetçiliğin ise 16. yüzyıldan sonra var olduğunu belirtmiştir. Yerleşik ve göçebe arasındaki ayrımlar, tarihin eski dönemlerinde, kimlikle ilgili öncü farkındalığın olduğu odaklardan bazılarını oluşturmuştur. Sonrasında dinin oynadığı rol önemli olmuştur. İmparatorlukların ulus etrafında bir araya getirmek adına siyaseti yönlendirmesi dikkat çekmektedir (Armstrong, 1982, s.12). Armstrong, Mezopotamya gibi bölgelerde imparatorluğun siyasal eylemlerinin mit üretme kapasitesini “mythomoteur” terimiyle tanımlamaktadır (Armstrong, 1982, s.9). O, uluslaşma açısından Barth (1969) ile

uzlaşmakta ve onun fikirlerine başvurmaktadır. Sosyal inşacı kuramın gösterdiği haliyle etnik kimlikler oluşurken sınırlar oluşturup, etnik kimlikler arasında ilişkilerin sınırlamasıyla değil, aksine onların aralarındaki etkileşimle şekillenir (Barth, 1969, s.9-10). Smith (2009, s.23) ulusların oluşumunda diğerleri ile çizilen sınırların önemine katılmaktadır. Smith ve Armstrong sınırların oluşturulmasında özellikle dilin ve sembollerin rolü üzerinde durmaktadır.

Araştırmanın savunduğu ötekinin konumlanmasıyla ilgili sav, inşa edilen bir öteki etrafında gelişmektedir. Bu anlamda Barth'ın kuramsal katkısı ile biçimlenen sosyal bir sınır algısı, tezde incelenen eserlerin açıklanmasında kullanılmaktadır. Doğu ve Batı kavramları oluşurken sınırların belirsiz kurulması dikkati çekmekte oysa uluslar ve ulusal birlik tanımları yapılırken sınırlar öne çıkmaktadır. Sosyal inşacı yaklaşımın etnik çalışmalara uyarlanması etkin olarak Frederik Barth'ın (1928-2016) gayretiyle olmuştur. Barth (1969, s.14) sosyal ilişkiler söz konusu olduğunda insanın doğuştan getirdiği özelliklerden yola çıkarak sosyal etkileşimlerin belirlendiği yönündeki anlayışa karşı çıkmıştır. Bu anlayışla uzlaşan farklı kuramcılar bulunmaktadır. Giddens milliyetçiliği “elit gruplarca dayatılan veya bir toplumda “bölgesel olarak, etnik olarak veya dille belirlenen bir kategorisinin üyeleri tarafından benimsenen semboller ve inançlar” devam ettiği sürece var olan kavram olarak tanımlamaktadır (Giddens 1981, s. 190-191).

Uluslaşma kuramları arasında, ulusu modern bir kavram olarak inceleyenler kayda değer bir yer tutmaktadır. Söz konusu kuramlar, ulusun beden yaklaşımı, semboller ve grup olma dinamikleriyle ilgili yönlerine dikkat çektikleri için araştırma açısından öne çıkmaktadır. Benedict Anderson (1991, s.5)'ın (1936-2015) kuramı, ulusu sosyal anlamda bir araya gelme biçimi olarak ele almaktadır. Ona göre, ulus zihinlerde geliştirilen bir kavram olarak var olmaktadır. Ulusun üyeleri arasında gerçek balardan ziyade, zihinsel boyutta bir ortaklık algısı birleştirici olmaktadır. Bunu sağlayan araçlar ise semboller üzerinden gelişmektedir. Özellikle basılı yayıncılık ve okuma yazmanın gelişmesi ile toplumların bilgi düzeyinde ortak unsurlarda buluşmaları ulusların önünü açmıştır. Ulusların tanımlanması ve yayılmasının başlangıcı seçkin gruplar üzerinden gerçekleşmektedir. Ulus fikri zamanla yayılmaktadır. Fikrin yayılması için ulusa sağlam

temeller oluşturulması gerekmektedir. Bahsi geçen temeller, Smith (2009, s.16)'in bahsettiği gibi geçmişe dönük anlatılara dayalı olarak gerçekleşmektedir.

Ernest Gellner (2006, s.39) (1925-1995), ulusların oluşumunda sanayi devrimine dikkat çekmektedir. Sanayi devriminin gerektirdiği iş gücünün sağlanması adına yekpare bir eğitim sistemi, eğitimi ve ortak hareketi mümkün kılacak ortak dil, ortak siyasal katılım ve geniş coğrafyalarda etkili olan düzenlemeler ve bağlantılar gibi özellikler var olmalıdır. Anderson (1991, ss.6)'a ulusun zihinlerde yaratılmış bir kurgu olduğu konusunda katılmaktadır ve bu kurgunun dönüştürücü yanının hesaba katılması gerektiğine dikkat çekmektedir. Ulus bunu yaparken dahi merkezdeki aydınlar dışındakileri temellerini dayandırdığı kültür olarak önemsemektedir.

Eric Hobsbawm (1995, s.5-6) (1927-2012) milletleri, modern dönemde belirli bir toprak parçasına sahip olmaları açısından tanımlamaktadır. Belirli egemen olan uluslar, gelişim açısından belirli bir noktaya gelince milliyetçilik fikri sayesinde ulus olarak tanımlanmaktadır. Söz konusu tanım için ortak dil ve matbaa gibi gelişmeler gereklidir. Sanayileşme gelişimin parçası olarak kalkınmada yerini almaktadır (Hobsbawm, 1995, s.27-28). Buna rağmen, sanayiyle gelen değişimin hızı ürkütücü olabilmektedir ve sosyal gruplaşmayı artırmaktadır. Tam da böyle zamanlarda birleştirici özellikler olması hayatidir ve grubun geçmişine yönelik bakış açıları zaman zaman yeniden üretilerek yorumlanmaktadır. Neyin geleneksel ve neyin modern olduğuna dair bakış açıları gelişmektedir Hobsbawm, 1995, s.34). Dahası, geleneklerde kurgu sonucu ortaya konulmaktadır. Sonuçta, modernliğin en ileri aşamalarında olan uluslar için de uluslaşmanın kusursuz tek tipleşme beklentilerinin tersine sonuçlar doğurma ihtimali nedeniyle kendi kendini yok etme potansiyeli bulunmaktadır.

Primordialist ulus kuramlarında bedenlere atfedilen üstünlük algısının uluslara atfedilmesiyle hem fitrattan ve ezelden gelen bir akrabalık varmış ve uluslar buna bağlıymış gibi bir inanç hem de sosyal yapılar olarak ulusların başka uluslara bedenselleşmiş pratiklerle üstünlük sağlayabileceği gibi bir iddia ortaya atılmaktadır. Bu iddianın sağlam dayanakları olmadığı, ulusların modernleşme ile paralel gelişiminde ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle tezde modernleşme kuramlarının argümanları ve

modernlik ile kökenler arasında yeri geldiğinde başvuru bağlantıları kuran kuramlar benimsenmektedir.

Ulusların oluşumunda sosyal inşa sürecinin en belirgin biçimde ortaya çıktığı alanlardan biri sanattır. Carey (2006, s.96)'e göre sanat, Aydınlanma idealleri ile buluşarak doğmuştur. Söz konusu idealler, sağlam bir temele dayanmayan elitizm ve tabakalaşma biçimleri içermiştir. Sanatçının özel bir insan olduğu vurgulanmıştır. Aydınlanma döneminden sonra bedenlerle ilgili ırkçı argümanların varlığı ile beraber düşünüldüğünde, üstün bedenlerin üstün bir sanat anlayışıyla buluşmasının uluslaşma için önemli olduğu hemen fark edilmiştir.

18. yüzyıl sonu, Avrupa tarihinde ve sanat tarihinde bazı önemli gelişmelere tanıklık etmiştir. Siyasal ve sosyal yaşamda derin izler bırakan, Fransa'da vuku bulan devrim ulusların ve uluslaşmanın dünyayı biçimlendirecek şekilde ortaya çıkışında mihenk taşlarından olmuştur. Uluslar, yeni bir sosyallik ve organizasyon biçiminin düğümlendiği yapılar olmuştur. Sosyal hareketlerin gücünü vurgulayan bu dönemde, eski ve yeninin arasında farkların koyulaştığı gelişmelere sahne olmuştur. Vatandaşlığın gelişimi, sembollerin ve kültürün rolüne dair gelişmeler, bireyin toplumdaki yerine ve birey-toplum ilişkisine dair değişmelere dikkat çekmiştir. Kültür alanında yaşanan gelişmeler siyasetle ve sosyal ortamla paralel şekilde değişime uğramıştır. Ulus kavramının yarattığı dalgalanma ve sosyal hareketlerin gücü, sanatta o döneme kadar gelmiş anlayışlarda kökten değişimleri tetiklemiştir. Neoklasizmin sonunun gelişi ve romantizme geçişi, Fransız Devrimi'nden, endüstrileşme veya sekülerlik gibi gelişmelerden bağımsız düşünmek güçtür. Klasiklere dönüş, mitolojinin veya dini konuların sanatta bulunduğu yer, zaman içerisinde güncel konulara doğru değişmiştir. Klasikler güncel konularla harmanlanmış, ulusların gelişiminin sanatta yansımaları hali hazırda var olan tarzlarla bütünleşmiştir ve keskin bir geçiş olmamıştır. Buna rağmen, dönem, sanatta yeni akımlar yaratmış, sanatçılara yaklaşımları değiştirmiştir.

Fransa'da devrimin gerçekleşmesi, bazı toplumsal olayların sonucunda olmuştur ve ilk halinden çeşitli kopuşlarla ilerlemiştir. 17. yüzyıl ve 18. yüzyıllar, Fransa'nın Avrupa'da öncülüğüne tanıklık etmiştir. Önde gelen güç olan Fransa, siyasette,

ekonomide, kültürde ve daha pek çok alanda Avrupa'ya yön vermiştir. Bale tarihinde önemli yer tutan, beden imgesini Fransa'nın gücünü sergilemek adına önemli çalışmalar yapan XIV. Louis (1638-715), söz konusu dönemin başında yer almaktadır. Dönemin sonunda ise Napolyon Bonaparte (1769-1821) bulunmaktadır. Fransız Devrimi onun döneminde gerçekleşmiştir. Fransız Devrimi, 18. yüzyıl ortalarına doğru Fransa'nın kaybolmaya başlayan gücü ve toplumsal çalkalanmaların çözümlenmesi olarak ortaya çıkmıştır (Black, 1999, 5. Bölüm). Hem XIV. Louis hem de Napolyon beden imgeleri ile ideolojilere vücut bahşetmişler, kendileri tarafından temsil edilen sosyal yapılarla ilgili mesajlarını iletmeyi hedeflemişlerdir. XIV. Louis duruşuyla ve her ayrıntıya dikkat edişiyile, ihtişamı, gücü, kendine güveni ve temsil ettiği imparatorluğu yüceltmeyi sağlamaya çalışmıştır. Baleyi kurumsallaştırması, bedene, duruşa ve temsile olan ilgisi tesadüf eseri ortaya çıkmamıştır. Bale pozisyonlarıyla pozlar vermiş, portreleri ile imgesinin ülkesinde yayılmasını sağlamıştır. Napolyon eski imparatorluktan kopuşu simgelemektedir. Fransız Devrimi ile uluslaşmaya katkıda bulunan Napolyon imgeleri, en az XIV. Louis kadar önemsemıştır. Portreleri ile yeni ideolojinin benimsenmesini sağlamaya çalışmıştır. Kendi imgesinde bütünleşen gücü, bedenine ve kıyafetlerine verdiği önemle ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Napolyon'un duruşu kendinden önceki krallardan farklı olarak insancıl ama asildir. O vatandaşı, sıradan insanı temsil etmektedir (Green, 2017). XIV. Louis'nin sıklıkla kendi resimlerini yaptırması gibi, Napolyon ressamı görevlendirerek resimlerinin yapılmasını sağlamıştır. XIV. Louis'den farklı olarak Napolyon, imgelerin dolaşımını kontrol etmeye çalışmıştır. Bilginin yayılmasına dair araçlarda hakimiyet kurmayı hedeflemiştir. İmgelerin prestiji sağlamak kadar siyasal hakimiyetini temin etme amacı öne çıkmıştır. Propaganda yapmak, imgelerin üstlendikleri misyonlar arasında azımsanmayacak yer tutmuştur (Boime, 1990, s17-18). Propagandaların ulusun sosyal inşasında kontrolü elde tutmak için yapıldığı anlaşılmaktadır çünkü güç, çeşitli yönetim biçimleri arasında sürekli el değiştirmiştir. Sanatın Fransa'da propaganda ile buluşmasına ön koşullar oluşturan gelişmeler olmuştur. Sanatın propagandayla buluştuğu noktaya dek, beden rejimlerin imgesini belirlemede nasıl etkili olduğunu inceleyenler bulunmaktadır.

Kantorowicz ilk baskısı 1957’de yayınlanan Orta çağda siyasal yaşamı incelediği “Kralın İki Bedeni: Orta Çağ Siyaset Teolojisi Çalışması” (2018) kitabında, kralın bedeninin devletin simgesi halini almasını incelemektedir. Modernleşmeye giden süreçten önce ve sonra beden ve uluslaşma ilişkisinin kökleri olduğunu anlamak mümkündür. Kralın bedeni ölümlü haliyle tahtın gücünü taşıırken ölümsüz haliyle vatani ve devleti temsil etmektedir. Devletin lideri ve toprakların hâkimi olarak, ülkenin cisimleşmiş bir sembole döküldüğü yüce varlıktır. Orta çağ Avrupa’sında din ve siyasetin çekişmesi açısından bedenin ortaya koyduğu fark, otoritenin kralın elinde toplanabilmesini temin etmesi olmuştur. Avrupa’nın daha seküler ilişkilere doğru yol almasında kralın bedeni üzerinden yürütülen siyasetin payı olmuştur. Günümüzdeki devlet ve ulus anlayışını temsil eden özelliklerin izlerini taşıyan yapıların temelleri bu şekilde atılmıştır. Dine dayanan kavramlarla yakın ilişkiler içerisinde bulunan siyasetin, dinin egemenliğindeki dönemde dinin kavramlarına tutunan siyasal alanın, onun izlerini taşıyan ama ondan bir kopuşu da simgeleyen bir yol izlediğini göstermektedir. Papalığın egemenliğinin azaldığı ve devletin öne çıktığı bir yapının varlığını zamanla kralın kendisinden çok taca verilen nemden anlamak mümkündür. Yeri geldiğinde tacı korumak kraldan daha çok öne çıkmıştır. Kitapta teolojiye verilen yerin değeri böyle anlaşılabilir. Dinin soyut kavramlarına bulunan simgesel karşılıkların siyasette yansımaları bulunmaktadır. Kilise’ye önderlik eden kutsal bir bedenin, devlet boyutunda bir yorumlaması karşılığını bulmuştur. Kantorowicz İngiltere örneğini vurgulamış ve kıta Avrupa’sına teoriyi uygulamanın muhtemel güçlüklerinden bahsetmiştir. Buna rağmen, Fransa örneğinde olduğu gibi benzer süreçlerin varlığından söz etmek mümkündür. Böylece, bedenin ve sanatın uluslar için önemi ortaya konmaktadır. Hali hazırda incelenmemiş bir alan ise Amerika Birleşik Devletleri, Avrupa ve onlarla büyük benzerlik gösteren yerler dışındaki ülkelerde bahsi geçen ilişkilerin nasıl kurulduğunu incelemektir. Ayrıca bahsi geçen yerler dışındaki ülkelerin, diğerleriyle kurduğu ilişkiyle ortaya çıkan biçimler, kayda değer bir merak konusudur. Modernleşme ve uluslaşmanın bahsi geçen karşılıklı ilişkilerin odağında yer aldığı dikkat çekmektedir. Günümüzde, Batı dışında kalan ülkelerde imgelerin ulusal kullanımı ilgi görmektedir.

Sanat ile üretilen imgelerin uluslaşma amacına yönelik bilinçli çabalarla üretilen ve başlangıçta hedefe yönelik olmasa dahi, söz konusu amaca hizmet eden çeşitli biçimleri

yer bulmuştur. Bahsi geçen çabalar arasında, Fransız Devrimi sırasında gerçekleşenler ilgi çekicidir. Fransız Devrimi'nde Napolyon'un bedeninin ulusal ideallerle özdeşleşen hali, belirli düşünce biçimlerini öne çıkarma kaygılarına eşlik etmiştir. Uluslaşma ve Fransız Devrimi'nin ilişkisinin doğurduğu propagandanın uygulanması için sanat ve beden kullanımına başvurulmuştur. Bu birlikteliğe sanat tarihi ve siyaset alanında önceden beri dikkat çekilmiştir. Dowd (1951, s.532) Fransız Devrimi'nde önde gelen kişiliklerin, kasıtlı olarak sanatı, Fransız ulusal idealinin yaratılmasında kullandığını savunmaktadır. Ulusun büyük kesimlerine hitap etmenin günümüzün sunduğu medya gibi imkanlardan yoksun olduğu bir dönemde sanatın gücüne önem verilmiştir. Özellikle resim ve heykel sanat dalları propagandanın gerçekleştirilmesi için kullanılmıştır. Dowd'un sunduğu haliyle, ulusun bir grup tarafından paylaşılan zihinlerdeki ortak hedefler ve özellikler olduğu düşünüldüğünde, sanatın büyük gruplara hitap edebilmek adına birleştirici etkisi; dans, davranış biçimleri veya kıyafetler gibi yaşamın bedenle ilgili çeşitli boyutlarıyla beraber yer almıştır. Sanat, aristokratlar veya burjuvalardan farklı olarak düşünce biçimlerini yazılı veya sosyal, kültürel sermaye gerektiren alanlardan yeterince edinemeyen sıradan insana ulaşmanın yolunu sunmuştur (Dowd, 1951, s.533-534).

Dowd (1951, s.535), XIV Louis'ten beri gelen sanat anlayışının, Devrim'de etkisi olduğuna katılmaktadır. Rönesans'ta oluşan sanat anlayışının ulusallaşmaya kaynaklık eden rejimi destekleyici kullanımlarına pek çok klasik düşünürün dikkat çektiğini belirtmektedir. Fransız Devrimi'nde sanatçılar bizzat devrimin destekleyicileri olarak yer almıştır. Diğer bir deyişle, ilgi tek taraflı olmamıştır. Sanatın desteklenmesi ve maddi yardım, sanatçıların devlet kadrolarında yer almasına kadar uzanan birlikteliği getirmiştir. Louvre gibi kurumsal şekilde sergilemeyi sağlayan müzelerin varlığı etkili olmuştur. Resim sanatının topluma erişmek için sunduğu imkanları artıran gravür sanatı gibi yollarla yaygın şekilde sunulabilecek kopyaların yapılması olmuştur (Dowd, 1951, s.540). Ayrıca kamusal alanda ulusun simgelerini sergileyen heykeller yer almıştır. Fransa'da devletin ruhsal ve zihinsel yollarla birlik anlayışı ile inşa edilmesi için çaba harcanmış, değerler ve simgeler etrafında gelişen faaliyetlere önem verilmiştir. Leith (1965, s.4) sanatın nasıl kullanıldığında sanatı propaganda için kullanmaya dair entelektüel temeli ele almaktadır. Sanatın propaganda ile bağının belirli bir düşünce



ikliminin sonucunda gelişerek uygulamaya konulduğunu açıklamaktadır. Fransız Devrimi'nin düşünürleri sanatın rolünü belirlemek üzerine düşünceler ortaya koymuşlar ve uygulamalara rehberlik etmişlerdir. Idzerda (1954, s.13-14) söz konusu düşünce ikliminin ikonoloji açısından doğurduğu sonuçlara değinmektedir. Batı sanatının merkezlerinden olan Fransa'da, yöneticiler, sanatın rolünün farkına varmışlardır. Toplumunu yönlendirme ve düşünceleri yaymada sanatın öne çıkacağını bilen entelektüellerin karşılaştığı sorunlardan birisi ikonların kullanımına dair yasakların getirilip getirilmeyeceği olmuştur. Eski rejimin simgelerinin sanatta yaşaması onların inkarını mümkün kılmıştır. Buna rağmen sanatın mirasına sahip çıkmadan Devrim'in sanatını yaratmanın imkânı sorgulanmıştır. Halkın eski eserlere tepkilerine karşı entelektüeller ve sanat yöneticileri eserleri korumanın ve eskinin tümüyle devrim düşüncesine ters düşmediğinin açıklanması gerekmiştir. Eski imgeler korunmuş ve üzerine yeni imgelerle düşüncelerin yaygınlaştırılması hedeflenmiştir. Askeri, ekonomik veya siyasal boyutlara eşlik edecek toplumsal ve kültürel araçlara başvurulmuştur. Böylelikle, ulusun pek çok boyutta inşa edildiğini ve sanatın başat rolünü anlamak mümkün olmaktadır.

Napolyon'un sahneye çıktığı dönem aslında bir kahramanın gelişinin beklendiği, bir lider imgesine ihtiyaç duyulduğu dönemdir. O liderliği aldığı dönemde kendi ülkesinde ve dışarıda parçalanmaya yüz tutmuş imparatorluklar ve kaybolan bir siyasal gelenekle mücadele etmiştir. Çeşitli gözetim yöntemlerini yönetim anlayışını geliştirmek için kullanmış, endüstrileşmenin gelişim döneminde aile yapısının düzenlenmesi ve şahsi mülkiyetin geliştirilmesine katkıda bulunmuştur. Aslında, Napolyon dönemindeki kontrol ve baskı, önceki dönemi aratmayacak niteliklere ulaşmıştır. Sanatı siyasallaştırmış, sanatsal faaliyetleri gözetim altında tutmuştur. O eski rejimlerin ikonolojik mirasında yer alan imgelerin devamını temin etse de bunu kral olarak değil sıradan insanın yükselişi olarak sunmuştur. Önceki dönemin hayal ürünü zafer imgelerine karşı gerçekçi bir ruh yaratacak imgelerin teminini sağlamaya çalışmıştır. Napolyon'un Mısır'daki faaliyetleri, Fransız akademisini bir hegemonya ve kültür merkezli emperyalist üstünlük kurmak için kullanma çabalarını içermektedir. Mısır'a pek çok Fransız bilim insanının gitmesini sağlayarak etraflı bir inceleme başlatmıştır. Bu incelemenin arkasında kendi yararına kullanılacakları ortaya çıkarma isteği vardı.

Mısır'daki askeri, toplumsal, bilimsel, kültürel faaliyetlerin hepsi Napolyon'un ve yönetimin öne çıkarılmasında işe yaramıştır. Sanatçıların Napolyon'un kahramanlığını sergilemedeki başarısında, onu öteki imgesine karşı konumlandırmanın katkıları vardır. O, ülkesini temsil etmekte ve Fransa'nın üstünlüğünü vurgulamaktaydı. Jacques-Louis David gibi ressamı devlet bünyesinde çalıştıran Napolyon, onunla kendi kahramanlığını öne çıkaracak gerçekçi resimlerin temini konusunda diyalog halinde olmuştur. Olayların tasvirleri kahramanlık etkisini artıracak şekilde yorumlanmıştır (Boime, 1990, 6. bölüm). Nitekim, "Bulgular" kısmında Napolyon'un kahramanlığını gösteren imgelerden birinin, Osmanlı ve Türk imgelerini aşağılamada nasıl kullandığı incelenmektedir.

Fransız Devrimi sembolleri ile anılan, çeşitli görselleri ile öne çıkan bir devrim olmuştur. Çağımızın görsel imgelerle dolu, eski ve yeni medyanın egemenliğindeki ortamına öncülük teşkil eden bir dönem olarak, Fransız Devrimi sembollerinde görsellerin büyük bir yer tutmuştur. Fransa, bir ulus olarak ortaya çıkmadığı için, farklı grupları bir çatı altında birleştirmede uluslaşma ve sembolere başvurulmuştur. Şapka, Fransız bayrağı ve bir kadının elinde Fransız bayrağıyla devrime öncülük ettiği tablo gibi semboller önemli rol oynamıştır. Semboller arasında müzik çeşitli duyguları uyandırmak ve birlik anlayışını güçlendirmek için kullanılmıştır. Görsellere ulaşmakta güçlük çeken kitlelere dahi müzikle ulaşmak mümkün olmuştur. Marşlar, bu dönemde öne çıkan müziğin büyük bir kısmını oluşturmuştur. Marşlar, bir araya gelinen kamusal alanlarda söylenmiş, sözleriyle idealleri yaymaya yardımcı olmuş, ulusun vatan bilincini yaratmaya yardımcı olmuştur. Giyim kuşam tarzı, birlik ve değişim arzusunu yansıtmakta kullanılmıştır. Özellikle, devrime özgü şapkalar, pek çok kişi tarafından benimsenmiştir. Üç renkten oluşan Fransız bayrağı, değerleri temsil edecek şekilde oluşturulmuştur. Sıradan insanı, çiftçiyi ve halkı öne çıkaran imgelere sıklıkla başvurulmuştur. Devrim belirli bir merkezden yayılan anlayış olarak toplumda yayıldığı için semboller önemli bir işlev üstlenmiştir. Ayrıca toplumun üyelerine kendilerini bu amaca nasıl adayabileceklerini göstermek açısından yol göstermiş, devrim uğruna çalışmanın bir boyutu sembolleri yaşatmak haline gelmiştir (Chichoski ve d., 2010, s.348). Sembollerin uluslaşmada oynadığı rol, günlük yaşamın ayrıntılarında var olmuştur ve yüksek sanata yansımıştır.

Fransa'da 18. yüzyıl sonunda Napolyon'un uluslaşma için attığı adımlar ve sanatın ulusun mensuplarınca kullanımı, ülkeyi çeşitli vakalar arasında öne çıkarmaktadır. Onun öncülüğünde oluşan ulus fikri etrafında oluşan birlik, arkadan gelen yüzyıllarda en güçlü devletlerden birini oluşturmuştur. Devlet olmanın ve birliğin yeni halinin etkinliği, Napolyon'un zaferleri ve yayılma ile görünür kılınmıştır. Napolyon'a yerini kazandıran demokrasi modelinde ulus egemenliği, Napolyon'u daha sonra tahttan indirecek olan Avrupa merkezli güçlerin biçimlenmesine ön ayak olmuştur. Uluslaşmanın bir kültür programı olarak geliştirilmesi pek çok alanda etkiler yaratmıştır. Ulusun yeni bir kavram olması nedeniyle ulusa dair bir kültür oluşturulmuştur (Alter, 2012, s.61). Sanatta, özellikle portreler ile Fransız Devrimi görünürlüğünü artırmıştır. Napolyon'un ve diğer Fransız Devrimi kilit isimlerinin ve sembollerinin bedenlerinin sunulması kadar, yeni yükselen sınıflar ve halkın bedeninin sunulması yaygınlaşmıştır. Seçkin isimlerin örnek oluşturduğu ve öncü imgeler yarattığı dönem aynı zamanda bedeninin görünürlüğünün halkın nezdinde de arttığı bir dönemdir. Halkın temsil ettiği değerleri, Fransız Devrimi'nden ayrı düşünmek mümkün değildir. Portreler, vatandaşlığın tanımlanmasına, sosyal hiyerarşinin görünümünün sunulmasına ve toplumsal cinsiyet konumları için beklentilerin sunulmasına ön ayak olmuştur (Freund, 2005, s.25-26). Portre türü ile sanat, ulusal sembollerin yaşatılmasına yeni bir kapı aralamıştır.

Portreler birey olarak vatandaşları yansıtırlken siyasal ve toplumsal beklentileri içerisinde taşımıştır. Yeni rejimin ilanından sonra ortaya çıkan yeni kimlikler sergilenmiştir. Portrelerin yapılışında etkili olan sanat ortamı ve ressam ile resmi yaptıran ilişkisi, portrenin yaygın bir tür olarak aldığı olumlu ve olumsuz tepkilerin gelişiminde etkili olmuştur. Aristokrasiye has bir alan olarak uzun süre kalan portrenin yaygınlaşması, çeşitli değerlerin yaygınlaşması için araç olmuştur. Sanat galerilerinde portre türü yer almaya başlamıştır. Sıradan vatandaşın ulusun üyesi olarak kazandığı değer, portrede karşılığını bulmuştur. Portrelerin sanat eleştirmenleri tarafından değerlendirmeye tabi olan ve salonlarda sergilenen halleri olduğu gibi, yalnızca evin duvarında sergilenmiş pek çok örneği mevcuttur. Her ikisi de dikkate değer sonuçlar ortaya koyan farklı tipteki portrelerin seçkin ürünler olarak o dönemin ruhunda yeri olan farklı ve yeni tüketim malzemelerine ulaşma hevesini içerisinde barındırdığını akılda

tutmakta fayda vardır. Yalnızca gerçeğe benzerlik gibi bir norm üzerinden değer kazanmış resimler olmuştur. Sanatçılar portrenin gördüğü ilgiden kazançlarını artırmak adına faydalanmak istemiştir. Tüketimin sıradan insana doğru farklı ürünleri kapsayacak şekilde genişlemesinden dolayı sanatın aldığı rolü görmek toplumsal iklimi anlamayı sağlamaktadır. Fransız Devrimi ile değişen bireye bakış açısının yanı sıra, kadının toplumdaki konumunda meydana gelen değişimleri, sanatçıların toplumun rol modelleri olarak konumunu, aile hukukunda ve yapısında meydana gelen değişimleri, doğanın kavranışındaki erdemlerin kaynağı olması ile ilgili gelişmeleri portrelerden anlamak mümkündür (Freund, 2005). Portrelerin, benzer biçimde, Osmanlı ve Türk imgelerinin uluslaşmayla ilişkisini ortaya koymada öne çıktığı “Bulgular” kısmında açıklanmaktadır.

Portreler, Fransız Devrimi vatandaş kavramını tanımlayan yönlerden biridir. Kralın resimlerinin yaygın olarak yapıldığı 17. yüzyıldaki popülerliği ile karşılaştırıldığında portrenin 18. yüzyılda kaybettiği yerinin ardında eleştiriler yatmaktadır. Portrenin parayla yaptırılan kişinin kendi resmi olması ve bu anlamda herhangi bir derinliği olmaması nedeniyle, sanat akademi çevrelerinde değerlendirildiğinden sığ bulunmuştur. Bizzat kralın öncülüğünde kurulan sanat akademileri, sanata yaklaşımı belirlemede etkili olmuştur ve sanat sergilerinde öne çıkarılan eserler arasında nadiren yer alabilmiştir. Seçkin sınıfların sanata yaklaşımı aristokrasiyi öne çıkaran çeşitli boyutlardan eleştirilere maruz kalmış, bencilliği öne çıkaran imgeler dışlanmıştır (Halliday, 1999, s.3). Buna rağmen, portre sanatçılara gelir sağlayan bir tür olarak, eleştirilere rağmen gözden kaçmayacak derecede, yaygınlaşmıştır. Kostüm ve pozlar önceden belirlenmiş, farklı çalışmalara göre standart fiyatlar uygulanmıştır. Portresi yapılanların garip isteklerden uzak durarak sanatın genel geçer kurallarına saygı duyması istenmiştir. Resmin para kazandıran bir uğraştansa ruhu olan yüksek bir mevhum olması gerektiğine dair görüş ile uygulamada gerçekleşenler gerilim kaynağı olacak şekilde zıt düşmüştür. Portrenin bir ruhu yansıttığı görüşü bu tartışmalara eklenmiştir. Resmin, portresi yapılanın karakterini yansıttığı ve yalnızca bir çizim olmadığı görüşü tartışılmış, kamusal alandaki karakter kadar özel alandaki karakter sergilenmeye çalışılmıştır (Halliday, 1999, s.7-8). Kamusal alana dair ortaya konan karakter erdemlerinin gösterimi ile ilgili yaygınlaşmış kanılar olsa da özel alanda

yansıtılan karakterin kendine has halini yansıtmak için büyük bir çeşitlilik olması gerekmiştir. Buna rağmen, genel geçer kurallar etrafında ele alınan özel alandaki burjuva karakteri kısıtlayıcı ve dar bir çerçeveden yansıtılmıştır (Halliday, 1999, s.24). Her şeye rağmen, Fransız Devrimi'nde portreler dönemin ruhunu yansıtıcı rol oynamıştır

Fransız örneği, sanat ve siyaset ortamı ile toplumsal ve kültürel ortamın beraber değişimini görmek için özel olarak ilgi görmüştür. Sanattaki değişim biçim ve konu olarak yenilikler getirmiştir. İkonolojik mirasın yücelttiği yüksek sanat anlayışı karşısına, devrimin yücelttiği anlayış yerleşmiştir. Tarihi resim, aristokratlar, klasikler ve antiklerin karşısına güncel resim, sıradan insanın görünürlüğü toplumsal konular ve yenilik yerleşmiştir. Devrim döneminde dini ve kutsal değerlerin tartışmaya açılmış, yeni bir ikonolojik yaklaşım ortaya konmuştur (Reichardt ve Kohle, s.7). Çeşitli biçimler ve konular arasındaki keskin sınırlar yıkılmıştır (Reichardt ve Kohle, 2008, s.10). Karikatür ve yeni yükselen, geniş kesimlere yayılan resim anlayışı bahsi geçen sınırların yıkıldığı, karışık özellikleri barındırmaktadır. Klasik sanatta yer bulan zaman, mekân ve tarz birliği etkinliğini kısmen yitirmiştir. Fransız Devrimi sanat devrimi olmasa da sanatçıların duruşu, sembollerin kullanımı ve duyguların dışavurumu gibi yönlerden belirgin yenilikler getirmiştir (Reichardt ve Kohle, 2008, s.19-20). Sanatın içerisindeki bir değişimin ötesinde temelden yenilikler getiren bir döneme girilmiş ve Napolyon yönetiminde burjuvanın gelişmesiyle sahip çıktığı bakış açıları ortaya çıkarmıştır. Bir kültürel birlik yaratmada ve halkı eğitici roller üstlenmede görseller öne çıkmıştır. Sanat yaygınlaşmış, baskı ve karikatür gibi yayılması kolay, yeni görsel biçimler benimsenmiştir. Karikatürlerde dönemin gelişmeleri güldüren ve eleştirel biçimde ele alınmıştır. Sembollere bağlı anlatımlar ve alegorilere sıkça başvurulmuştur (Reichardt ve Kohle, 2008, s. 36-37). Fransız Devrimi döneminde sanattaki değişimin önemli özelliklerinden biri bedeni öne çıkarmasıdır. Bedenlerin sunulmuş biçiminin toplumsal ve siyasal gündemle bağlantısı olmuştur. Kadın bedeni üzerine odaklanıldığını görmek mümkündür. Kadın bedeni devrimin düşünsel boyutunun temsilinde öncü olarak kullanılmış, evde ve sokakta kadın ve erkek rolleri üzerine tartışmalar gerçekleştirilmiştir. Eski rejimin kültürünün hor görülmesi esnasında kadını özelliklerle özdeşleşmesinin söz konusu tartışmalarda etkisi olmuştur (Landes, 2001,

s.1). İmgelerin toplumun değişiminde oynadığı rol ve yönlendirmedeki gücü dikkate değerdir. Devrim döneminde kadının bedeni, hem eski rejimin eleştirilen rolüne bürünerek duyguların taşıyıcısı olmuş hem de özgürlüğü temsil etmiştir. Kadın imgesinin ulusla beraber kullanımı vatandaşları adamaya davet eden bir karakter kazanmıştır. Buna rağmen, kadınlar vatandaşlar olarak ancak ikinci sınıf bir konumu işgal edebilmiştir. Anayasa’da aktif olmayan vatandaşlar olarak anılmışlardır. Kadınların kontrolsüz cinselliği devlet ve toplum adına tehlike olarak görülmüştür. Uluslaşmada kişisel karakterin ve ahlakın çok önemli olduğu düşünöldüğünden kadınların devlet alanından uzak tutulması hedeflenmiştir. Kadınların imgelerde öne çıkması, iyi karakteri evde var etmeye ve kadının yerini ev olarak sabitlemeye yaramıştır. Erkekliğin öne çıktığı monarşiye karşı kadın imgelerini kullanmak, toplumun o zamana kadar dışlanan yarısını oluşturan kadınları göstererek katılımı yüceltmıştır (Landes, 2001, s.5-6). Osmanlı ve Türk imgelerinin bazılarında öne çıkan kadınsılığın aşağılayıcı kullanımının, devrim zamanı ulusu yüceltmek kadar aşağılamada kullanılan kadın imgesinden etkilendiğini düşünmek mümkündür.

20. yüzyılda, sanatın bedeni öne çıkaran yönü ve ulus ilişkisi devam etmiştir. Modernleşme sürecinde, Avrupa’da ve ABD’de uluslaşma süreçlerinin büyük ölçüde biçimlenmesinin ardından ulus olma ve sanat birlikteliğinin yoğunluğu göze çarpmaktadır. 20. yüzyılın başından itibaren günümüze kadar, söz konusu birlikteliğin öne çıktığı vakaları bulmak mümkündür. İkinci Dünya Savaşı’na kadar olan dönemde, Avrupa’daki ulusların sanat ve propagandaya çokça başvurduğunu, izleyen dönemde Soğuk Savaş’ın yürütöldüğü alanlardan birinin sanat olduğunu ve günümüze kadar uzanan bir devamlılığın izlerini tespit etmek yerindedir (Clark, 1997, s.8). Clark (1997, s.12-13) Nazi Almanya’sı, Sovyet Rusya ve Mussolini İtalya’sı gibi örneklerde sanatın üstlendiği misyona dikkat çekmektedir. Komünist ve faşist devletler kadar günümüzün demokrasilerine model oluşturan örneklerin de istisna olmadığını savunmaktadır. Örneğin, siyasal veya toplumsal olarak düşmana, ötekine dair temsillerinin üretilmesinde sanata başvurulmuştur. Sanatın uluslarla bağı yalnızca devlet nezdinde sahiplenilen sanatla değil, direniş veya otoriteye karşı olmayı temsil eden gruplarca gerçekleştirilmiştir. Gösterilerde, protestolarda, karşı duruş sergilenen pek çok toplumsal harekette sanat yerini almıştır.

Araştırmada inşacı anlayış ile ilgili tam olarak kabul görmeyen nokta ise ulusların tamamen sosyal inşalardan ibaret olduğudur. Bedenin inşa edilen boyutuna önem verilmelidir ve ulusların büyük ölçüde hayali birlikler olduğu doğrudur ama onlar tamamen inşadan ibaret değildir. Uluslarla ilgili sosyal inşanın dışında, doğa boyutuna atfedilen özellikler de bulunmaktadır. Bu özelliklerden bazıları bedende tezahür etmektedir. Örneğin, dış görünüş, renk gibi bazı özellikler ulusal özellikleri tanımlamak için kullanılabilir. Ayrıca, doğaya atfedilebilecek bir diğer boyut, bir ulusun vatandaşı olan kişinin nerede doğduğunun seçime dayanmamasıdır. Buna rağmen, görünümü o bölgede bulunan insanlarla ortaklık arz edebilmektedir. Tüm bunlar, insanlar arasında doğadan kaynaklı üstünlük olduğunu göstermemektedir. Üstün ırkların olduğu gibi iddialara natüralist argümanlar bulunmaya çalışılmışsa da bunların geçersiz olduğu aşikardır. Bedenlerdeki üstünlük atfedilen farklar doğuştan gelir ve her zaman var olmuştur, sosyal gerçekliğin temeli budur gibi bir algı oluşturulmaktadır fakat bu iddia, dünyada geçici bir durumu ifade etmesine rağmen asli bir gerçekmiş gibi sunulduğu için yanlıştır. Böylece uluslara dair inşacı yaklaşımın önemi ortaya çıkmaktadır. Dahası, araştırmada ele alınan araştırma nesnesi beden imgesi olduğu ve beden imgeleri dilin alanında yaratılan sembollerle ilişkili olduğu için sosyal inşa yaklaşımını benimsemek araştırma özelinde önem arz etmektedir. Yukarıda yer alan eleştirilerin araştırmayla ortaya çıkarılan kanıtları bulgular ve sonuç kısmında ortaya konacaktır.

20. yüzyıla girilirken önceki yüzyılların izlerini taşıyan ve uluslaşmaya eşlik eden düşünce dünyasındaki etkili kavramlardan biri Doğu kavramı olmuştur. Avrupa'dan kaynağını alarak dünyaya yayılan ulus kavramı, aşağılamayı içeren Doğu tanımlaması ile iç içe geçen boyutlar kazanmıştır. Ulus tanımlaması oluşturmada Avrupa dışında kalan toplumların karşılaştığı çeşitli güçlükler arasında, Türk toplumuna Avrupa tarafından yüklenen Doğu tanımını aşmak için çeşitli güçlükler ortaya koymuştur.

### **3.4. DOĞU VE BATI KAVRAMLARI**

Doğu ve Batı arasındaki ilişkiyi Türkiye ve uluslaşma ekseninde nasıl anlaşılacağı, tezin araştırma soruları arasında yer almaktadır. Bu nedenle, Doğu ve Batı kavramlarının ne

ifade ettiği ve çalışmada benimsenen ereve açıklanmaktadır. Söz konusu kavramlara dair bir yaklaşım geliştirilmesi verilerin toplanması, analizi, bulguların tartişılması ve sonuca ulaşılması açısından önem arz etmektedir. Dahası, bu kavramları, tezin çeşitli aşamaları boyunca, geri dönüp tekrar değerlendirmeye tabi tutularak geliştirme gayreti söz konusu olmuştur.

Bu iki kavram tezde eleştirel biçimde ele alınmıştır. ‘‘Orient’’ terimi ile karşılanan Doğu kavramı, öteki tanımına uyan noktadan kendini tanımlamayı içeren bir anlam kazanmaktadır. Bu kadar kapsayıcı kavramlara şüpheyile yaklaşılması adeta kendiliğinden gelişen bir tepkidir. Fakat, eleştirinin odaklandığı boyut metodoloji kısmında yer verilen soyutlamaların açıklayıcı gücüne dair gösterilen dikkate odaklanmaktadır. Kavramların geniş bir kapsama ulaşmasına rağmen açıklayıcı olmaktan uzaklaşması nedeniyle zihinde yeterince fikir uyandırmanın önüne geçmesi söz konusudur. Doğu kavramı altında anılan farklı birimlerin aynı kavram altında birleşmek adına farklarının göz ardı edilmesi nedeniyle neden sonuç ilişkilerini anlamak zorlaşmaktadır. Osmanlı Devleti ve Türkiye’ye odaklanan araştırmada bu kavramların etkinliğinin sorgulanması gereği ortaya çıkmıştır. Türk modernleşmesinin kendine has bir karakteri olması, Doğu kavramı altında anılan kültürlerin kendine has karakteri olması ve onların arasında Türk kültürünün kendine has yapısı, Batı kavramı açısından benzer bir durumun geçerli olması gibi nedenlerle eleştirel bir yaklaşımla ele alınmıştır. tekini tanımlamayı bu derece içeren kavramların dikkatle ele alınmasına zen gösterilmiştir. Sosyal ilişkileri tanımlaması nedeniyle zıtlıklar üzerine kurulu tanımlar incelenmektedir. Ayrıca, Doğu kavramı altında geliştirilen fikirlerin, sanki verilerin ortaya serdiği bir gerçek gibi sunulması çabası ne çıkmaktadır. Oysa her türlü veriye kuramla yaklaşıldığı düşünüldüğünde, günümüze kadar etkinliğini sürdüren kolonyal ve emperyalist izler ortaya çıkmaktadır. Doğu kavramının zamansız, yabancı, her zaman karşıda yer alanı tanımlamasında bahsi geçen eğilimin payı vardır. Bir dönem kafatasına dayalı olarak ayrımların haklı görüldüğü bir dönemden daha etkili açıklamalara ulaşmak günümüzde daha çok mümkün olsa da günümüzde bu tarz yaklaşımların izleri konusunda dikkatli olmak yerindedir. Bunların haricinde, iki zıt kavram, iki zıt toplumu tanımlayacak bir anlam kazanmaktadır. Adeta, bu iki toplum birbirinden tamamen ayrı bnyelermiş ve ikisinin içerisindeki bir ya da birden fazla değerşkeni kontrol ederek



aralarında karşılaştırma yapmak mümkünmüş gibi bir bakış açısı egemen olmuştur. Ne var ki, ayrılmaya çalışılan toplumlar arasında sürekli bir etkileşim, bireylerin ve kavramların sürekli birbiri arasında gidiş gelişi söz konusudur. Bu nedenle, sosyal bilim yöntemlerine göre (Goldthorpe, 1997, s.48) bu tarz karşılaştırmalara gidilmesi yanıltıcı olabilmektedir.

Osmanlı ve Türkiye imgeleri incelendiğinde Avrupa'daki milliyetçilik hareketleri sonucu yeni oluşan ve kısmen tanımlanmış ulusların farklı imgeler çizdiği dikkat çekmektedir. Ayrıca, imgelerin hedefinde olan ülkelerin de farklılıklar arz etmesi nedeniyle farklı yaklaşımlarla yansıtıldığı anlaşılmaktadır. Avrupa'da Fransa, Birleşik Krallık, İtalya, Avusturya, İspanya, Rusya başta olmak üzere çeşitli ulusların Osmanlı ve Türk imgeleri ürettiği görülmektedir. Yansıtılan coğrafyalar, Osmanlı ve Türk topraklarından Doğu ve Uzak Asya'ya kadar uzanmaktadır. Dahası, imgeler sadece sanat dallarında değil, bilimsel, kültürel, sosyal alanların çeşitli boyutlarında karşılık bulmuştur.

Öte yandan, eş zamanlı farklılıklar kadar zaman içerisinde değişen yaklaşımları görmek mümkündür. Orta çağdaki yaklaşımlarla koloni dönemi yaklaşımları oldukça farklıdır. Osmanlı ve Türk imgeleri açısından yaklaşımlarda, önemli kavramsal değişimler ortaya çıkmaktadır. Yaklaşımların gelişiminde toplumsal dinamiklerin yadsınamaz yeri vardır.

Doğu ile ilgili tanımlamaları Avrupa'da kendini tanıma ve tanımlama çabası çerçevesinde kavramak mümkündür. Doğu ile özdeşleşen kavramların karşısında yer alan kavramlar Avrupalı kimliğinin oluşumunda öne çıkmıştır. Doğuyu ele alan sanat eserlerinde yukarıda yer alan zıtlıkların Batı toplumlarında tezahürleri farklı olsa da ataerkil toplum düzeninin devam etmesinin yanında, güç ve verimlilik gibi konularda bedene yüklenen anlamların benzerliği nedeni ile benzerlikler baş göstermektedir. Nitekim Doğu ile ilgili söylemleri incelerken pek çok kaynakta zıtlıkların varlığına işaret edilmiştir (Said, 2003, s.107; Khalid, 2011, s.17). Doğu ve Batı kavramları söz konusu zıtlıkların merkezinde yer alırken, siyah/beyaz, egzotik/normal, kaba/kibar, görmüş, geçirmiş/saf, bozulmamış, özgürlük/uşaklık, erkeklik/kadınsılık, güçsüzlük,

ahlaklı/bozulmuş gibi ayrımlar temel ayrıma eşlik etmiş ve içini dolduran kavramlar olmuştur (“Orientalism”, 2016). Modern/geleneksel, demokrasi/despotluk (Mutman, 1992, s.165), iyi/kötü, gelişim/gerilik, rasyonel/irrasyonel ve medeni/barbar (Khalid, 2011, s.17) gibi ayrımlar Doğu/Batı ayrımına eşlik etmiştir. Buna rağmen, söz konusu zıtlıkların, incelenen uluslar özelinde dikkat gösterilerek ele alınması gerekliliği öne çıkmaktadır çünkü bu tarz zıtlıklara dayalı çeşitlemeler ulusların kendi içindeki farklılıklarını göz ardı etmeye ve kolayı seçmeye itme riskini barındırmaktadır.

Osmanlı Devleti’nin, Doğu tanımının içerdiği yaklaşımlara her zaman maruz kalan bir devlet olmaktan ziyade Avrupa’da ortaya çıkan yaklaşımları adapte etme ve değerlendirme ihtimalini sunacak kadar etkileşim içerisinde olan özelliği göz önünde bulundurulmalıdır. Osmanlı Devleti’nin emperyalist bir güç olup olmadığı sorgulansa da bazı uluslar üzerinde Avrupa’dakine benzer bir ele geçirme ve tanımlama süreçlerinden geçtiği tartışılmaktadır. Osmanlı Devleti’nde oryantalist eğilimler bulunmaktadır ama Osmanlı Devleti, Avrupa ile aynı tarzda değildir. Kolonyal bir özellik kazanmış Roma’nın mirasçısı olarak görülmektedir. Osmanlı Devleti’ndeki öteki, tanımlarında kendine benzeyen insanları uluslaştıramama ve yeniden tanımlamak zorunda kalma mecburiyeti doğmuştur. Sömürgecilik açısından Osmanlı Devleti hevesli olmamıştır. Bunun yerine, Osmanlı Devleti’nde istimlak vardır ama sömürü ile aynı şey değildir. Osmanlı Devleti’nde yayılma koloni değil müstemleke adıyla anılmıştır. Osmanlı Devleti’nin yayılması, Amerika Birleşik Devletleri ve Rusya gibi devletlerin yayılmasına benzememektedir. Söz konusu yayılma, eskiden kendisine ait olanı yeniden sunmaya benzemektedir. Cumhuriyet, eski devlet alışkanlıklarını hepten değiştirmemiş, eskiden var olanları devam ettirme seçeneğine de başvurmuştur. Bu nedenle, günümüzü anlamak için Osmanlı Devleti’nin söz konusu yönü göz önünde bulundurulmalıdır (Eldem ve Çelik, 2013). Osmanlı Devleti’nin diğer uluslara yaklaşımında kendini yeniden tanımlama ve ortaya çıkan yeni dünya anlayışında konumlandırma arzusu da öne çıkmaktadır.

Doğu ve Batı kavramlarının çok geniş özellikleri bir arada toplama eğilimi nedeniyle zihinde canlanan anlamların belirsizleşmesi etkinliklerini sorguya açmaktadır. Bu tezde toplumsal olarak, kıtasal anlamda Avrupa çapında benzer özellikler gösteren ve ulusal

olarak büyük farklar arz etmeyen kavramları kapsayan Avrupa kavramı kullanılmıştır. Aksine, ulusal çapta karakter sergileyen kavramlarda bahsi geçen durum göz önünde bulundurulmuştur. Dahası, bu araştırmada karşılaştırmalar yapılırsa dahi ulusların arasında kavramların ve vatandaşların birbirine geçişi olduğu düşünüldüğünde, ulusların kendi içinde bazı değişkenlerin sabit kılınıp bir değişkenin farkına bakılmasını içeren karşılaştırma yönteminin dezavantajları göz önünde bulundurulmaktadır. Daha esnek, niteliksel karşılaştırmalar daha makul görünmektedir. Uluslaşma öncesi dönem için ise tarihçiler tarafından sonradan Osmanlı Devleti olarak tanımlanan ve sınırları literatürde yer aldığı şekliyle belirlenen Osmanlı Devleti tanımı esas alınmış ve Avrupa’da yer alan imparatorluklar ortaklık arz eden kavramlar olduğunda, Avrupa tanımı altında yer almıştır. Devletlerin vatandaşlarının konu edildiği durumda Osmanlı Devleti için Osmanlı ve Türkiye Cumhuriyeti için Türk kavramlarına başvurulmuştur.

Dönemleri inceleyen araştırmada değişim ve modernleşme kavramları da öne çıkmaktadır. “Modern” kavramının ele alındığı çerçeve daha önce açıklanmıştır. Bu kısımda, Doğu kavramıyla ilişkilendirilen modernleşmeye değinilecektir. Modernleşme yaklaşımları bakımından çoklu modernleşme yaklaşımı benimsenmektedir. Batı medeniyetinin üstünlüğünü savunan ve modernleşmeyi tek bir düzlemde gelişme olarak gören yaklaşımlara karşı çıkan söz konusu yaklaşıma bağlı kalarak Osmanlı Devleti ve Türkiye Cumhuriyeti’nin kendine has modernleşme süreci açıklanmaktadır. Bu kavramla, Doğu ve Batı gibi kavramların dönemleri ele alırken de çeşitli zaafı olabileceği anlaşılmaktadır. Böylece, tezde, Avrupa’da modernleşme tarihi detaylı olarak ele alınmakta ve Osmanlı modernleşmesi ve Türk modernleşmesinin izi sürülmektedir.

Çoklu modernlikler kuramı modernleşmede tek bir gelişim çizgisinin değil, ulusların kendine has boyutlarını içeren özelliklerin olduğunu savunmaktadır. Bu savı düzenleyerek halihazırdaki kuramla buluşturup düzenleyen önde gelen düşünür Eisenstadt (2003)’tır (Arjomand, 2013, s.15). Eisenstadt (2000, s.1)’a göre modernleşmenin endüstrileşme odaklı eskiden beri gelen kuramlarına karşı olan çoklu modernlikler, Marx, Durkheim ve Weber’in kuramlarına da şüpheyle bakmaktadır. Bahsi geçen kuramcılarının modernliğin kültürle ilişkili bölümünün kıta Avrupa’sından

yayılarak her yerde egemen olacağı iddiasına karşı çıkmaktadır. Modernliğin pek çok boyutu vardır ve bu boyutlar yerel unsurlardan etkilenmektedir. Kültürel boyutta değişim yaratmak isteyen gruplar çeşitli uluslarda etkili olabilmiştir ve ulusları aşan ortaklıklar sergileyebilmiştir. Buna rağmen, modernleşme Batı kavramıyla özdeşleşen bir gelişimi ifade etmemektedir (Eisenstadt, 2000, s.2). Çoklu modernliklerden bahsetmek, modernliği tanımlayan yönün ne olduğunu açıklamayı güçleştirebilmektedir. Bazı kuramcılar modernleşmenin proje olarak bittiğini savunmaktadır. Avrupa’da kültürel ve siyasal alanda modernleşme için kurumlar ve düşünsel iklimde değişimler gerçekleşmiştir (Eisenstadt, 2000, s.3-4). Avrupa’da çeşitli uluslar din gibi konularda farklı süreçler yaşayarak modernleşmeyi gerçekleştirmiş ve bu süreç kendiliğinden gelişmekten çok çatışmalarla şekillenmiştir. Ulus devletlerin modernliğin merkezinde yer aldığı bir noktada Yahudi soykırımının gerçekleşmesi oldukça zıt uçlarda yer alan anlayışların modernlik içerisinde erdiğini göstermektedir. Amerika’da gerçekleşen modernleşmeye baktığımızda Avrupa kavramı değil Batı kavramı çerçevesinde, Avrupa’dan farklı ama Batı kavramı içinde kalmaya çalışan modernlikler ortaya çıkmıştır. Asya gibi bölgelerde ise Batı yayılcılığının eşlik ettiği ulus devlet odaklı modernleşme sürecinde bazı yayılcı unsurlar reddedilerek dışarıda bırakılmıştır (Eisenstadt, 2000, s.17-18). Günümüzde ise modernliklerin kapsayıcı yapısı ilgi çekici biçimde farklılıklar kadar özcü, köktenci gibi çeşitliliklere şiddeti de katarak yaklaşan anlayışları da içermektedir (Eisenstadt, 2000, s.19). Batı ile özdeşleşen kültürel yönlere tepkiyi çok daha fazla içeren modernlik anlayışları yer almaktadır.

Osmanlı Devleti’nde modernlik çoklu modernlik kuramına uygun biçimde gelişmiştir. Osmanlı Devleti’nde modernleşme din ile olan ilişkisi nedeniyle dikkat çekmektedir. Batı’dan teknolojiyi alarak kültürü koruma yönünde girişimler baş göstermiştir. Yine de Osmanlı Devleti’nde Tanzimat sonrası eğitim gibi alanlardaki gelişmelerle yetişen aydınlar halk kültürüne mesafeli bakmaya başlamıştır (Mardin, 1999, s.25). Eğitim ve hukuk alanındaki gelişmeler, Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşuna kadar olan dönemde ve sonrasında dinin giderek özel alanda yer aldığı bir mahiyet kazanmıştır (Mardin, 1989, s.229). Osmanlı Devleti’nde aydınlar değişime öncülük etmiştir. Haberleşme ve ulaşım gibi alanlardaki gelişmelerle modernleşmenin etkisi artmıştır (Mardin, 2002b, s.142). Buna rağmen, Türkiye’de İslam, halk arasında ideolojik eğilimlerde etkili olan

yumuşak bir mahiyet kazanarak var olmuştur. Bu durum, Türkiye örneğini diğer Müslüman uluslardan ayıran özellik taşımaktadır(Mardin, 1992, s.13). Aydınların kültürü ile halkın kültürü arasında bir fark ortaya çıkmış ve cumhuriyetin kuruluşundan sonra da devam etmiştir. Kamusal alanın Avrupa’da olduğu gibi gelişmemesi ve sivil toplumun zayıf yapısı, kendine has bir yapı oluşturmuştur (Mardin, 1992, s.142). Seçkin ve halk kültürü arası bölünme, yönetimi elinde tutan aydınlar ve sivil toplumu temsil eden halk arasındaki bölünmeyle birleştiğinde merkez ve çevre olarak tanımlanan farkı doğurmuştur. Değişim merkezden çevreye doğru, aydınlar ve halk arasındaki gerilimle ilerlemiştir (Mardin, 1973, s.169-170). Şerif Mardin ve Nilüfer Göle, Türk modernleşmesinin kendine has halini sosyolojik olarak ortaya koymaktadır (Dellaloğlu, 2020). Mardin’in dikkat çektiği, dinin özel alandan zamanla çıktığı ve dine bakış açısının değiştiğidir. Nitekim, Göle (2000) İslam ve kamusal alanda görünürlüğünün artmasını ele almaktadır. Muhafazakâr olarak adlandırılan kesimlerin, dinin pratiklerini açıktan yaşamak kadar yaşam tarzlarını görünür biçimde yaşama isteğinde artış olmuştur.

Oryantalizm kavramı Said (2003, s.2-3) tarafından bugünkü anlamına ulaşacak şekilde geliştirilmiştir. Kavram, akademide bir karşılık bulmaktadır. “Orient”i çalışan, inceleyen, ele alan çalışmalara sahip olanların alanını tanımlamaktadır. Said, kavramın 18. yüzyılın geç dönemi, on dokuzuncu ve 20. yüzyıl ile ilişkili olduğunu fakat günümüzde hala etkinliğini sürdürdüğünü belirtmektedir. Alanın temel özelliğinin varlık ve bilgi çerçevesi oluştururken Doğu ve Batı ayrımı yapılması olduğunu açıklamaktadır. Bilimsel ortamdaki bahsi geçen dünya anlayışı kültürel alanda da etkindir ve edebiyattan görsel sanatlara kadar dikkat çekmektedir. Said, Doğu ve Batı ayrımının doğal değil inşa edilmiş olduğunu vurgulamakta ve iki kavramın güç, üstünlük ve yönetsel müdahale içeren ilişkileri barındıran bir karşılıklı ilişki olduğunu açıklamaktadır. Coğrafyaya bağlı gelişen siyasal ilişkilerin bahsi geçen alanlara yansımalarıdır. Doğu’yu anlamının yanında ona hâkim olmayı içermektedir. Birikmiş bilgiler bütünü veya Doğu üzerine yazılanların toplamından ibaret değildir ve günlük yaşama nüfus etmiştir. Orient’in tekabül ettiği yer ise kolonileşme ve emperyalizm odağında belirlenmektedir. Çeşitli ülkelerin kolonileri olan Asya, Afrika, Orta Doğu gibi bölgelerdeki uluslar tanımının içine girmektedir. Yalnızca

kolonileştirilmiş Hindistan gibi ülkeler değil, koloni olmamış Türk ulusu gibi uluslar da Oryantalizmin hedefinde yer almıştır. Akdeniz'deki uluslardan Hindic'in'e, Yakın Doğu'dan Orta Doğu'ya ve Uzak Asya'ya uzanan ulusları kapsamıştır.

Said (2003, s.6-7), Oryantalizm kavramının net olmaması nedeniyle kullanılmadığını kabul etmektedir. Fakat bu durumun yarattığı sorunlar üzerine görüş belirtmemektedir. Eserde eleştirilen toplumsal inşa sonucu ortaya çıkan Doğu ve Batı kavramlarının zayıflığı, Oryantalizm kavramına aktarılmaktadır. Kullanımda yarattığı kolaylığa rağmen dikkati kullanım gereği ortaya çıkmaktadır. Mardin (2002a, s.111-112) Oryantalizm kavramını eleştirmekte, Said'in dar bir çerçeveden oluşan örneklerde genellemelere gittiğini belirtmektedir. Oryantalizm ve Doğu ile ilgili yanıltıcı pek çok bilgi günümüzde düzeltilmeye ihtiyaç duymaktadır. Oryantalizmin Orta çağda var olduğuna dair çalışmalar da bulunmaktadır ve bu tarz oryantalizm yanlışlıkları büyük oranda içermektedir (Abdülmelik, 2007). Halliday (2007), Oryantalizmin İslam ve Arap odağında incelenmesinin kısıtlayıcı olsa da dil ve din odaklı incelemelerin bu alanda ağırlıklı olduğunu belirtmektedir. Burada dilin, söylemin ve kelimelerin egemenliğine başvurmanın tek bir noktaya odaklandığını savunmaktadır. Bu anlamda Lewis gibi araştırmacıları eleştirmektedir. Said'in ise araştırmaların karakterini ortaya çıkarmada haklı bulsa da Oryantalizm teriminin çok farklı özellikleri ve dönemseller özellikleri bir araya koymasıyla eleştirmektedir. Ayrıca, Said'in çalışmasında Doğu, belirli bir tür saldırının hedefi gibi sunulmaktadır. Oysa farklı coğrafyalar benzer tepkilerin hedefinde olmaktadır. Dahası, fikir belirtmenin belirli bir güç odağında yapıldığında değersiz olacağı kabul edilmektedir. Son olarak, Oryantalizm eleştirisinde yer alan yanlış bilgilerin yerine geçecek yeni çalışmalarla sağlanacak bilgilerin nasıl gerçekleştirileceği ve bu anlamda Avrupa dışında araştırmalar yapılması üzerine ciddi bir öneri bulunmamaktadır. Osmanlı Devleti özelinde, Batı'nın saldırısı ve ona karşı bir direniş ikiliğine hapsolan Oryantalizm çalışmaları (Makdisi, 2007) ve Said'in uluslaşmayı azınlıkların var oluşu önünde engel olması açısından seküler bulmaması (Mufti, 2007) karmaşık bir görünüm kazanmaktadır çünkü görsellerden anlaşılacağı gibi Osmanlı toplumunda bazı değişim talepleri gönüllü olarak kabul edilmekte ve uyarlanmaktadır.

Osmanlı Devleti, Doğu olarak tanımlanan kavrama yaklaşım açısından ilgi çekici bir örnektir. Osmanlı Devleti, Antik Yunan medeniyetinin devamı olarak görülen Bizans İmparatorluğu çağında dahi Doğuya atfedilen özellikler taşıyan bir yerde kurulmuştur. Osmanlı Devleti kendini Roma'nın devamı kabul etmiştir ve Doğu olarak anılan topraklarda da egemen olmuştur. Osmanlı Devleti gücünü kaybederek kolonileştirilmese dahi öteki olarak tanımlamalara maruz kalmıştır. Buna rağmen, eski yayılmacı mirası dönüştürerek kolonilerin aksine özgürlük alanı tanıyarak yöneten bir yayılmacılığı benimsemiştir. Osmanlı Devleti'nde aydınlar yaşanan toplumsal problemler ve Avrupa'nın yükselişi karşısında verilecek tepkiler üzerine düşünürken Oryantalizm kavramsallaştırmasından önce Osmanlı toplumuna karşı aşağılayıcı bir bakış açısı olduğunu tespit etmiştir. Osmanlı toplumuna özgü bir şekilde gelişen direniş oluşmuş, Avrupalıların şark kavramına karşı eleştiriler geliştirilmiştir. Böylelikle, Doğu olarak tanımlanan yerlere yaklaşımda, yerli halklara dair yanıltıcı yaklaşımlar geliştirildiği, araştırmaların yetersiz olduğu ve Osmanlı kültürünün derinliğinin kavranamadığı gibi eleştiriler yer almıştır (Çelik, 2020).

Resimler kadar, edebiyat gibi sanatın diğer dallarında, Doğu kavramının ve Oryantalizmin daha derinlemesine ele alınması gerektiğini vurgulayan eserler ve sanatçılar bulunmaktadır. Türk edebiyatında, Doğu kavramına yaklaşım, Şark kavramı üzerinden ele alınmaktadır. Bu kavram, Osmanlı toplumunun ve genç Türk toplumunun diğerlerinden ayrışan modernleşme biçimini açıklamaktadır. Namık Kemal, Avrupa'nın Şarkı anlamadığını savunmakta, İslam'a yaklaşımı ve savaşlardaki kahramanlığa değinilmemesini eleştirmektedir. Halide Edip ise Avrupa'da, Osmanlı coğrafyasında dinin rolüne ve kadının sunum biçimine tepki göstermektedir. Kadın ve harem gibi konularla ilgili farklı yazarlardan eleştirilere de yer verilmektedir. Tevfik Fikret ise Pierre Loti'yi, Osmanlı edebi üslubunu yeterince bilmemekle eleştirmekte ancak edebiyatta başarılı olmasını takdir etmektedir (Çelik, 2020).

Halliday'in Oryantalizm eleştirisinde yer alan oryantalist değerlendirmelerin farklı dönemlerde farklı karakter sergilediğine dair tespitini, Osmanlı Devleti'ne dair gezginlerin yazıları, denemeler, makaleler ve siyaset üzerine eserler vermiş isimlerin yazılarında bulmak mümkündür. Osmanlı Devleti'ne dair korkulan bir imgeden hasta ve

zayıf bir imgeye dönüşen süreci bulmak mümkündür (Çırakman, 2004, s.22). Bu tezde ortaya çıkan eğilimle eşleşen bu süreç, Oryantalizm kavramı ile ilgili kaygıları desteklemektedir.

Doğu olarak anılan yerler ile ilgili imgelerin yaratımında kadınların konumuna dikkat çekilmektedir. Gizli anlamların ortaya çıkarılması için kadın ve örtü ile ilişkisi dikkat çekicidir. Kadının örtü ile sunulması Doğuyu farklı, ilgi çekici sunmanın bir yolu olmuştur. Bu yönüyle Oryantalizmdeki erkeklik vurgusu dikkat çekmektedir. Kadınların örtüden çıkması, Aydınlanma ile ilişkili görülmektedir. Bu görüşte, uluslaşma döneminde Türkiye ve Cezayir gibi ülkelerde örtünün yeri olsa dahi erkek merkezli iktidar ve kolonyal güç odaklarının hedefinde kalması nedeniyle kadın imgesinde uluslar ve kolonileşmenin bağı olduğu savunulmaktadır (Yeğenoğlu, 1998, s.66). Bu tezde, uluslaşma öncesi, uluslaşma ve günümüzdeki beden imgeleri üzerinden incelendiğinde erkekliğin uluslaşma ile bağının uluslaşma döneminden günümüzde daha net kurulduğu dikkat çekmektedir. Ayrıca, günümüzü daha çok hesaba katan bir inceleme yapıldığında, örtünün uluslaşmanın içerisinde yer bulabileceği ve zorunlu olarak bir odağın hedefinde yer almadığı anlaşılmaktadır. Dahası, başlıkların erkeklik açısından da yadsınamaz yeri olduğu görülmektedir.

Ivan Kalmar (2012, s.32), Said (2003)'in Oryantalizm kavramını geliştirirken Yakın ve Orta Doğu merkezli düşündüğünü, dahası din merkezli bir analizin izleri nedeni ile İsrail'i İsa dönemindeki gibi ele alma hevesindeki Protestan yaklaşımın izlerini taşıdığını belirtmektedir. Said (2003) Oryantalizmin bir üstünlük kurma biçimi olduğunu belirtmektedir. Kalmar (2012, s.19) yumuşak ve sert Oryantalizmler olduğunu ve üstünlüğün değişken olduğunu açıklamaktadır. Said üstünlük kurma biçimlerini içermeyen içeriği reddederken, Kalmar, bu tanımı genişletmeye çalışmaktadır. Oysa Doğu kavramı ile ilgili düşünce biçimlerinde üstünlüğü içermeyen biçimlerin yer bulması gerekliliği bulunmaktadır. Doğu kavramı altında anılanların tek tipleştirilmesi, toplumun o günkü eğilimi ise aynı toplumun parçası olan bilim adamının bu tuzağa düşerek kavramı eleştirirken bile tek tipleşmeye düşmesi şaşırtıcı değildir. Aynı zamanda, bilim adamları tek tipleştirmeye katkıda bulunan ve sınırlarını çizen insanlar arasında yer almıştır.



Oryantalizm mistikleştirme, karikatürize etme, tek tipleştirme ve tepki veremeyecek şekilde rencide etmeyi içermektedir. Yakın Doğu, Asya ve Kuzey Afrika gibi geniş bir coğrafya hakkında geliştirilmiş fikirleri içermeye iddiasındadır. Aslında, coğrafyadan koparak bir fikre hapsolmuş düşünce biçimini ifade etmektedir. Avrupa'nın ötekisini tanımlama ve ele alma hevesinde gelişen akademi ağırlığındaki kurumsallaşmış çalışmalardır. Bu çalışmalara varsayımlar kılavuzluk etmektedir. Doğu kavramı, Batı kavramı altında tanımlanan toplumlar tarafından tanımlanmaktadır ve bu tanımda mistik, tehditkâr, despot, çocuksu, erotik, vahşi, sapkın ve medeniyetten uzak olarak yer almaktadır (De Vries, 2005).

Said (2003) oryantalizmin hem bir gerçeklik arz ettiğini hem de kuramsal boyutunun olduğunu belirtmektedir. Bu iki alanı aynı anda bir arada ele almaya çalışmak, gerçek boyutu ve kavramı aynı düzlemde görmeye çalışmayı getirmektedir (De Vries, 2005). Kavramların gerçek dünyada yer aldıkları halleri ile kuramsal olarak çalışılan yönleri arasında bir fark vardır. Bilim insanı gerçek yaşamda yer alırken kuramsal dünyayı inceleme nesnesi yapmaktadır. Said (2003), bu ayrıma hayali bir Doğu'nun yaratılması iddiası ile dikkat çekerken, yöntem olarak kavram ve gerçek dünya arasındaki ayrıma dikkat çekerek inceleme yapılmasının üzerinde daha çok durmasının gereği ortaya çıkmaktadır.

Oryantalizm çok farklı boyutları içeren faaliyetleri açıklama girişimde olan bir kavramdır. Oryantalizm hem egzotik gösteren bir hayal dünyası sunarken hem gerçekliği aktaran bir doküman olma iddiasındadır. Aynı zamanda, Doğu kavramı ve Doğudan geldiği iddia edilen ganimetlerinin tüketimi Oryantalizmin anlaşılmasında önem arz etmektedir (Demerdash, t.y.). Örneğin, Osman Hamdi Bey (*A Young Amir Studying*) ve Henriette Browne (*A Visit: Harem Interior*) tembel, egzotik ve çekici olmak dışında farklı harem ve günlük yaşam detayları sunmuşlardır. Oryantalizm her zaman bir bilgi bütünü olarak işlememiş ve bu anlamda kategoriler oluşturarak zıtlıklar kurma üzerinde inşa edilmemiştir. Erken dönemde daha çok açık ve belirsiz bir söylem olarak ortaya çıkmıştır (Keller ve Irigoyen-Garcia, 2018, s.4). Oryantalizm Batı kavramı içerisinde yer alanlar tarafından geliştirilmiş ve yaşatılmış gibi görünse de Oryantalizmi 20. yüzyılda yeniden kıymetlendirenlerin Doğu kavramı altında anılan ülkelerden

oldukları dikkat çekmektedir. Örneğin, Jean-Leon Gerome'u (1824-1904) kimse hatırlamazken Doğu kavramı altında anılan ülkelerden koleksiyoncular dışında tablolara yüksek değer biçenler olmamıştır (Volait, 2014, s.32). MacLean (2005, s.1-2) ve Dalrymple (2005, s.x)'a göre İslam ve Hristiyanlık bir arada, birbirinden faydalanarak gelişmiştir. Rönesans öncesi ve sonrası Batı'nın kültüründe bir yükseliş olarak gördüğü değerlerin gelişiminde Doğu kavramı altında anılanlar pay sahibi olmuştur.

Oryantalizm kavramı, modernleşme ve uluslaşma ile ilişkisi içerisinde ele alınması ve sorgulanması gereken bir kavramdır. Bu tezde, söz konusu kavrama art zamanlı değişimleri kısmen görmezden gelmesi nedeniyle temkinli yaklaşılmaktadır. Dahası, süreç dışında, eş zamanlı olarak da farklı birimleri eşdeğer kabul etmesi nedeniyle eleştiri getirilmektedir. Bahsi geçen durum hem Doğu kavramı altında anılan hem de Batı kavramı altında anılan kavramlar için geçerlidir. Dahası, yöntem olarak söyleme yapılan vurgu ve inşacı yaklaşımı benimseyen bir kısım kuramcılarının yaptığı gibi söylemi yoğun biçimde benimsemesi dikkat çekmektedir. En önemlisi, günümüzle ilgili imalar içeren tarihi tespitler yapıldığı tespit edilmektedir. Bu nedenle, kavramın günümüzle ilgili imalarının daha iyi kavranması için yalnızca tarihe atıfta bulunmamasının önemi ortaya çıkmaktadır. Bahsi geçen nedenlerle, oryantalizmin tarihsel yaklaşımı ve söyleme dayalı analiz sorgulanmaktadır.

Osmanlı Devleti'ne bakışa açısını inceleyen çalışmalar, Doğu'ya bakışın edindiği konuma dair fikir vermektedir. Osmanlı Devleti ile ilgili ortaya konan imgelerin yer aldığı fikirler ve yazılan kitaplar, gerçek ve fantezi, güzelleme ve kötüleme arasında çizgilerde yer almıştır. 17. yüzyılda sayısı artan çeşitli imparatorluklarla ilgili bilgi kaynakları arasında, Osmanlı Devleti ile ilgili olanların bazıları gerçek gözlem ve bilgilere dayalı olarak yazılırken diğer pek çoğu Avrupa kültürünün parçası olan ulusları ve çeşitli özelliklerini öne çıkarmak için yazılmış, bilgi vermekten çok kötüleyen ve gerçeklerle bağı kısıtlı eserlere dönüşmüştür. Fransa'nın ticaretini geliştirmek ve diğer toplumlarla ilgili bilgisini artırmak için yurtdışına öğrenci gönderme ve eğitimde farklı kültürleri ve dilleri öğretme çabaları sonucu, masallar, hikayeler gibi başka kültürlerle ait unsurların yer bulduğu eserler ilgi görmüştür. Ancak, bu eserlerde öne çıkan, gerçek

bilgiden çok, ilgi çekici unsurları barındırması olmuştur ve gerçeklikle ilişkisi sıkı olmayan eserler azımsanmayacak sayıda yer bulmuştur.

Osmanlılarla ilgili imgelerde ortaya çıkan özellikleri, edebiyatta bulmak mümkündür. Lüks ve şatafat içinde yaşayan despotlar ile ayartıcı kadınlara ağırlık veren hikayeler, Osmanlı sınırlarını aşacak biçimde, daha doğudan öğeler barındırırsa bile üzerinde durulmamıştır çünkü gerçek sınırların Doğu kavramında etkisi çok kısıtlı olmuştur. Osmanlı Devleti ile özdeşleştirilebilecek her şey “turquerie” sınırlarına dahil edilmiştir (Tongo ve Schick, 2019). Turquerie, bu dönemde, Osmanlı ve Türk kültürüne karşı duyulan ilginin görsel sanat eserleri gibi mecralarda yansımaları tanımlamaktadır. Türklerle özdeşleştirilen pek çok görsel dönemin mobilyalarından süslemelerine, mutfak gereçlerinden mimariye kadar pek çok alanda etkisini hissettirmiştir. Görsellerin gerçeği yansıtmaya kaygısı arka planda kalmıştır (Williams, 2015, s.7). “Turquerie”nin içerdiği hayranlık ve fantezi unsurları içerisinde, zamanla, Avrupalının özgürlüğünü yaşadığı ve fethettiği bir hayali coğrafya imgesine eklenen, erotik öğeler yer bulmaya başlamıştır (Williams, 2015, s.11). Erotizm ve ilginin bu şekilde buluşması hem keşfedilecek coğrafyalara dair ilgiyi hem de ötekileştirmeyi göstermektedir.

18. yüzyılda, Osmanlı Devleti’nin genişlemeci siyasetinin azaldığını, Avrupa’daki devletlerle elçilik ilişkilerinin artırıldığını, elçilerin Osmanlı Devleti’nin gücünü gösterecek ihtişamda hareket ettiklerini ve elçilerin savaşçı geçmişinden çok diplomatik yetkinliğine önem verilmeye başladığını görmek mümkündür (Williams, 2015, s.12). Padişaha sunulmak üzere, nezaketi ön plana çıkaran davranışlarda yol gösterici olması için elçi, Fransa’da okullar, operalar, baleler gibi yerlerde tespitlerde bulunulmuştur. Elçi Mehmed Efendi’nin bizzat kendisi, büyük bir ilginin ve merakın odağında olmuştur. Her hareketinde insanlar onu merak içinde izlemişler, o da nazik tavırlarıyla olumlu bir imaj çizme gayretinde olmuştur (Williams, 2015, s.42). Elçilikler nezdinde yapılan ziyaretlerde, Osmanlı Devleti’nin olumlu imajının yansıtılması ve yeniliklerin imaj boyutuna dair bir yön çizilmesi hedeflenmiştir (Deringil, 2014, s.5). Mehmed Efendi, “Fransız gibi” kibar olmasıyla övgü almıştır. Buna rağmen, dönemin elçilik faaliyetlerinin resmedildiği ve siyasal bir ajandayla ortaya konmuş olan “Nouvelle Historie du roi” goblenlerinde, Mehmet Efendi’nin kendisinden daha önde duran

Fransız atlarını; kendinden emin, dik bir şekilde gösterilmiş Fransızlardan oluşan heyetin yanında daha çekingen duran ve silahları olmayan Türk heyetini gözlemlemek mümkündür. Fransa'nın Akdeniz ticaretindeki üstünlüğü ve Osmanlı Devleti'nin gücünün kısıtlandığını ortaya konulmaktadır. Elçilerin ziyaretlerinin saray ressamlarınca tasvirleri, belgeleme amaçlı olduğu kadar egzotik bir dünyayla ilgili ipuçları sunacak özellikler taşıyordu. Hacı Hüseyin Efendi'nin 1741'de Napoli ziyaretinde Guiseppe Bonito'nun eseri olan tablo, renkli ve gösterişli kıyafetleri göstermesi gibi açılardan bu havayı taşımaktadır (Williams, 2015, s.42; s.49). Osmanlı ve Türk imgelerini yansıtırken benimsenen tutum, Osmanlı Devleti'nin imaj meselesinde gösterdiği çabayı haklı çıkarmaktadır.

Osmanlı Devleti'ni ele alan betimlemeler elçilik faaliyetleri gibi resmi boyutları aşarak günlük yaşamı içerecek şekilde genişlemiştir. Lady Montagu, İngiliz elçisinin eşi olarak 18. yüzyıl başında Osmanlı Devleti'nde yaşamıştır. Montagu, çeşitli mektuplar yazarak Osmanlı Devleti'nde pek bilinmeyen hane içindeki yaşamı anlatmış ve kadınlarla ilgili bilgiler vermiştir. Osmanlı kadınlarını özgür bir yaşam tarzına sahip olarak anlatmış, kendine has bir sosyal yaşamı tasvir etmiştir. Ona göre peçe giyen kadınlar, onun sayesinde normlara sadık kalarak özgürleşme imkânı yakalayabilmektedir. Hamamlar, kadınlara has sosyalleşme mekanları oluşturmaktadır (Arkan, 2015, s.463). O dönemde egemen olan yazından farklı olan bu yaklaşım, belirli bir İngiliz seçkin çevresinde ilgi görmüştür. İngiliz kadınlarının Osmanlı kadını gibi giyinmesini ve bu tarz bir otantik giyim modasını tetikleyen detaylı tarifler sunmuştur. Montagu, Osmanlı Devleti'ndeki sosyal yaşama adapte olmaya çalışarak insanlarla ilişkiler geliştirmiş, Osmanlı Devleti'ndeki gelenekleri gözlemleyerek çeşitli kültürel özelliklere uyum sağlama eğiliminde olmuştur. Örneğin, bir Osmanlı kadını gibi giyindiği günler olmuştur (Williams, 2015, s.53). Montagu'nun zıttı yönde fikirler belirtenler de olmuştur.

Montagu'nun tasvirleri beden açısından Batı'da çizilen imgelerle hem uyuşmakta hem de farklılaşmaktadır. Montagu'yu gösteren birçok resim bulunmaktadır ve bir tanesine "Bulgular" kısmında yer verilmektedir. Lady Montagu'nun kendisini gösteren bu portresinde, dönemin değişen Osmanlı beden algısını gözlemlemek mümkündür. Korkulan Osmanlı algısının aksine Osmanlı yaşamının içine karışmış yabancıların

egzotizmi vurgulayan beden anlayışını bulmak mümkündür. Kadın bedeninin, giyim ve aktiviteler gibi yönlerden, farklı imgeleri çizilmekte fakat zevke düşkünlük ve tembellikle geçirilen vakitlerin vurgulanması yüzünden döneminin genel algısıyla uyuşmaktadır. Örneğin, kadınların erkek gözünün nesnesi olarak, onları kendine aşık eden gizemli havasından bahsedilmektedir. Mektupların konularını harem ve hamamın oluşturması bir başka ayrıntıdır. Buna rağmen, kadınların köleleştirildiği hikayeler anlatan çeşitli yazarlara karşı çıkmış ve kadınların toplumdaki özgürlüğünü vurgulamıştır. Ayrıca hamamların, Avrupa'daki kahve içilen toplanma alanları gibi işlev gördüğünü anlatmaktadır. Avrupa'da erkek egemenliğindeki bu tarz alanlara, erkekler tarafından rahatsız edilmeden sahip olma lüksünden etkilenmiştir. Sokakta yürüyen kadınlara erkeklerin yaklaşmamasını da özgürlük olarak görmüştür (Arkan, 2015, s.464-465). Kadın bedenine vurguyla ele alınan özgürlük savunusu, kadınların bedenlerini ayartıcı olarak kullanması ve erkek nesnesi olarak sunulması bakımından hâkim Doğu imgelerine yaklaşmaktadır.

17. yüzyıl ve 18. yüzyılda Osmanlı Devleti'ni ziyaret eden gezginler kadar Avrupa saraylarında ve özellikle Fransa'da düzenlenen bale gibi etkinliklerde kostümlerin temasını büyük ölçüde Osmanlı kıyafetleri belirlemekteydi. Maskeli balolar, halka açık karnavallar, çeşitli gösteriler ve saray etkinlikleri ve her türden etkinliklerde, Osmanlı ve Türk görünümelerini temsil eden kıyafetler ve aksesuarlarla bezeli, kostüm tasarımları çok yaygındı. Tasarımlar, tasvirlerle ve önceki yıllarda Lorck gibi sanatçılar tarafından yapılmış çizimlere dayanmaktaydı. Savaş ganimetleri ve Osmanlı topraklarından elde edilen çeşitli nesnelere ve kültürel unsurlar, çeşitli sergi ortamlarında sergilenmiştir. Dahası, tiyatro ve operalarda Osmanlı yaşamını anlatan temalar ve konular, Osmanlı kostümleri içerisinde oyuncular görmek yaygınlaşmıştır. “Bajazet” ve “Zaire” gibi oyunlar öne çıkmıştır. Bu eğilim yeni türler yaratmaya ilham olduğu gibi, çeşitli türlerde daha çok yer bulan konuyu oluşturmuştur. Opera bale türündeki “Acte turc” ve “La Turk generaux” oyunlarında yer alan karakterlerin kostümleri ve dekor gibi unsurlar, gerçeklikten çok Avrupalının zihnindeki temaya yaklaşma gayretini göstermekteydi. İzleyen dönemde çeşitli opera ve balelerde benzer eğilim görülmeye devam etmiştir (Williams, 2015, s.11-12). Tüm bu gelişmeler, tepkileri de beraberinde getirerek var olmuştur. II. Abdülhamit'in önem verdiği alanlardan biri, çizilen olumsuz

imaj nedeniyle tiyatro olmuştur (Deringil, 2014, s.54). Avrupa’da sanatın sosyal ve kültürel olarak oturduğu zemini anlamadan Osmanlı Devleti’nin imajla ilgili kaygılarını gideremeyeceği Osmanlı Devleti bürokratlarınca anlaşılmiş ve Avrupa’ya sanatçıların gönderilmesi gibi etkileşim teşvik edilmiştir. Bu noktada, Avrupa’da beden ve sanatın yer aldığı sosyal ve kültürel anlamlara değinilmektedir ve ardından Osmanlı Devleti’nden ve Türkiye Cumhuriyeti’ne uzanan sanat anlayışı sunulmaktadır.

### **3.5. BEDENİN VE SANATIN SOSYAL VE KÜLTÜREL ANLAMLARI**

Sosyal boyutlarıyla beden, bedene sosyal bilimsel yaklaşımla ilgili kabuller ve beden in kültürel boyutunu içermektedir. Tezde, beden sosyal boyutlarıyla ele alındığı için sosyal ve kültürel boyutlarla ilgili gösterilen dikkatin temellerini taşıyan çalışmalara değinilmektedir. Öncelikle, sosyal beden yaklaşımından bahsedilmekte ve kültürel boyuta yer verilmektedir. Kültürel boyutun sunumunda antik dönemden bugüne doğru bir sıralama izlenmektedir. Bu izlekte araştırmanın odağında yer alan sanata da yer verilmektedir. Günümüze uzanan süreçte kültürel anlamda bedenin maddi boyutunun ağırlık kazandığı savunulmakta ve açıklanmaktadır. Bu ayrımda, Kartezyen düşüncenin izleri aranmakta ve postmodernizmdeki dönüşüme yer verilmektedir. Son olarak, kültür ve beden ilişkisinde beden kültürü çalışmalarının yerine değinilmektedir.

Sosyolojik beden incelemesi açısından, sosyalliğin bedenin bir parçası olması önem arz etmektedir. İnsan bedeni sosyal çoğulluğu içerisinde ifadesini bulan bir kavramdır. Beden bir soyutlamadır ve bireysel beden anlayışı ancak diğerlerini içeren bir anlayış içerisinde anlam kazanmaktadır (Eichberg, 2007, s.2; Robb ve Harris, 2013, s.7). Bedenlerimiz, toplumsal dinamikler tarafından, ilk etapta dikkat çekmeyen ama sonuçlarıyla pek çok yönden etkili olacak şekilde biçimlendirilmektedir. Bedenlerimizin birbirine uzaklığı, duruşlarıyla ifade ettikleri, sıraya geçmek, bir yerlerde oturmak, beklemek, el ve yüz hareketlerimiz, mimiklerimiz veya hareketlerin nasıl yapılacağı toplumsal dinamiklere bağlı olarak gelişmektedir. Sosyalizasyon ile toplumsal dinamiklere bağlı olarak bedeni yöneten kuralların aktarımı sağlanmaktadır. Aile bireyi olmak, dost olmak, yabancılık gibi ilişkiler bedensel pratiklerde karşılığını bulmaktadır. Etrafımızdaki çevre boş bir uzay olmaktan öte bedensel özelliklerimize tabi bir

duygusal alanla çevrenmektedir. Sevgi, üzüntü gibi duygular bu görünmez sosyal uzayda yer bulmaktadır. Vücutlarımızın içinde, özümüzden ibaret olarak yer alırız. Örneğin, Malezya'da beden uzuvları, vücutlar veya objeler insanı temsil eden ilişkilerin sembollerden öteye giderek bizzat insan olarak algılanabilmektedir. Beden ve objeler ilişkilerin kendisi haline gelmektedir. İnsan olmanın ölçütü yalnızca fiziksel kriterler değildir. Kişilik ve varlık ilişkisel bir hal almaktadır. Bourdieu'nun analizinde yer verdiği gibi, bir bireyin toplumda konumuna bağlı olarak geliştirdiği davranış kalıpları, sıradan ve günlük yaşamın parçası olan durumlarda kendiliğinden tekrarlanmakta ve kuşaklar boyunca aktarılmaktadır. Bu analiz, beden maddi boyutunu ve ilişkilerin düşünsel ve manevi boyutunu taşıdığı için maddi boyutun ötesine geçen bir uzamsal boyutu içermektedir. Bedenlerimizi madde gibi hissediyoruz ve kültürel boyutu unutma eğiliminde oluruz (Robb ve Harris, 2013, s.7-8). Oysa, kültürel boyut ve maddi boyut beden maddi boyutunun iki yüzünü oluşturmaktadır.

Bedene dair genel çerçeve çizen kuramlarda, geçmişten günümüze kültüre değinilmesi sayesinde bedeni anlamak kolaylaşmaktadır. Sanatta bedeni anlamak söz konusu uğraklara değinerek mümkün olmaktadır. Antik toplumu anlamak için bedeni anlamının önemi, bedene dair bazı yaklaşımlar, çeşitli toplumların bedene yaklaşımları ve geçmişten günümüze bedene yaklaşımların çeşitliliği söz konusu uğrakları oluşturmaktadır. İnsanlık tarihinin büyük bir bölümü bedenle ilişkili gelişmektedir. Tarihin kayıtlarında yer bulanlar, beden maddi boyutunun eylemlerinden oluşmaktadır. İnsanların tamamı yemek yemiş, hastalık geçirmiş veya uyumuş olsa da toplumlar arasında söz konusu eylemlerin farklı algılanıp uygulandığı da gerçektir. Bourdieu, habitus kavramı ile her gün yaptığımız eylemlerin etrafımızdaki kültürel çevrenin etkisi altında ve ona uyumla gerçekleştiğini açıklamaktadır. Bunların pek çoğu bize doğal gelse de öğrenilerek yapılan eylemlerdir ve öğrenilen şekiller farklılıklar arz etmektedir. İlk bakışta, antik dünyanın eserlerinde yer alan bedenler bizimkilerle aynı gibi gözükmektedir. Batı'nın temeli sayılan Yunan ve Roma toplumları pek çok açıdan Batı toplumlarına benzer deneyimleri temsil etmektedir. Buna rağmen, gladyatör dövüşlerinden çok tanrıçılığa, demokrasi şeklinden kurban ayinlerine günümüz Batı toplumlarına yabancı yönleri barındırmaktadır. Beden konusundaki kültürel metinler, söz konusu dönemlere dair bakış açılarının çerçevesinin sınırlarını çizmektedir. Bu tarz

metinler, habitus gibi kültürel biçimlendirmeye yarayan özelliklerin önemine gönderme yapmaktadır. Bedenin, ruh ve akıl ile ilişkisi de toplumların kültürel çevresinde belirlenmektedir (Rothe, t.y.). Kültürün tarihsel dönemler içerisinde bedene dair yüklediği anlamlar önem arz etmektedir.

Antik filozoflar beden, ruh ve akıl ilişkisi üzerine çokça düşünmüştür. Bahsi geçen ilişki, antik beden tasvirlerinde, bedenle ilgili sorgulamaların sonucu olan görünümelerde sunulmuşlardır. Nitekim, antik dönemin eserlerinde beden ve kültürel bağlamın etkisini görmek mümkündür (Rothe, t.y.). Antik dönemde görsel sanatlarda beden, beden üzerine düşünceden etkilenmesinin, yalnızca Antik döneme özel olmadığı dikkat çekmektedir. Beden üzerine düşünün, söylem olarak görünürlüğü daha belirgindir. Dolayısıyla, tezde söylemin sosyal inşa boyutunu öne çıkararak analiz yapan bazı argümanlara atıfta bulunarak zihindeki imgelerin bedendeki etkisi açıklanmaktadır.

Beden, yukarıdaki tespitlerin ortaya koyduğu gibi, tarih çalışmalarında giderek daha çok yer bulmaktadır. Bedenin tarihsel boyutu, sosyal yönünü ortaya koyan kültürü açığa çıkarmaktadır. Sanat tarihi de bu alanlardan biridir. Bedeni içinde bulunduğu sosyal ortamın parçası olarak ele almak sanat tarihi açısından verimli sonuçlar ortaya koymaktadır. Beden imgeleri, antik sanatı düşündüğümüzde aklımızda canlanan bazı önde gelen imgeleri oluşturmaktadır. Beden, insan varlığının önemli bir unsuru olarak sanatta önemli bir yer tutmaktadır. O, aynı zamanda görsel kültürün önemli sembollerinden biridir. Görsel sanatlarda bedenin nasıl anlamlandırıldığı toplumsal tahayyülün çerçevesini çizmek adına vazgeçilmez bir uğraktır.

Bedenin kültürel boyutunu ortaya koyan özellikleri, sanat tarihi kadar beden tarihi çalışmalarında bulmak mümkündür. Batı'da günümüze kadar uzanan bedene dair gelişmeler ve yaklaşımları, insanlığın başlangıcından itibaren ele almak mümkündür. Paleolitik dönemde modern anatomik yapıda insanlar ortaya çıkmıştır. Neolitik dönemde tarım ile beraber vahşi doğadan kültürün baskın olduğu bir duruma geçiş görülmektedir. Bakır-bronz çağlarında, eşyalarla beraber gömüler olması ve bu nedenle bireysellik ve cinsiyetle ilgili sembollerin belirginleşmesi ortaya çıkmaktadır. M.Ö. altıncı-beşinci yüzyıllarda natüralist insan bedeni anlayışı hakimdir. M.Ö. dördüncü-



üçüncü yüzyıllarda ruh ve beden ayrımı öne çıkmıştır. Ardından, Erken Dönem Hıristiyanlık ikili dünya görüşünü devam ettirmiştir. Ruh beden ayrımının varlığı, beden yazılı ve sözlü ayrımı kadar imgelerdeki yerinin incelendiğini göstermektedir. Beden tarihinin bu şekilde yazılması yazının değil, imgenin egemenliğini vurgulamaktadır.

Beden tarihi ile ilgili verinin temel olarak yazılı metinlerden gelmesinden dolayı, görsel malzemenin ön plana çıkarılması önem arz etmektedir. Bu nedenle 16. yüzyıl ve modern dönem arasında sanat tarihinin sunduğu resimler yol gösterici olmaktadır. Ayrıca, sanat tarihi süzgecinde, hangi imgelerin daha önemli olduğu belirlenmektedir. Bunu sağlamak adına, çeşitli görüşlere başvurulmaktadır. Bir kesimin savunduğu anlayışa karşı geliştirilen anlayışların ve zıtlığın görsellerdeki etkisi çarpıcı olmaktadır. Görsel odaklı olmak kadar, farklı kollardan gelen veriler birbirini besleme eğilimindedir. Tezde ele alınan dönem, Rönesans sonrasından modern döneme kadar uzanan, klasiklerin meydana getirildiği bir devirdir. Bu dönemdeki sanatsal akımlarda gerçekçiliğin hedeflendiği bir temel bulunmaktadır. Büyük eserlerin nasıl ortaya konduğu ve neyin büyük eser olduğu uzun süredir tartışılmaktadır. Yine de dönemin arz ettiği bütünlük çekişmeleri içerisinde barındırmıştır. Tarihi, kronolojik olarak takip etmek kadar söz konusu zıtlıkları eş zamanlı olarak hesaba katmakta fayda vardır. Bedenin resimdeki merkezi konumunu, resmin nasıl olması gerektiğini açıklayan metinlerden görmek mümkündür (Arasse, 2007). Yazı ve imge arasındaki fark, akıl ve beden arasında çizilen ayrımla ilgili çeşitli ipuçları sunmaktadır. İmgelerin ele alınması, bedene bir yer verme ihtimalini artırmakta ve insanı merkeze alan argümanları öne çıkarmaktadır.

Orta çağdan Erken Modern Döneme uzanan periyotta, bedenlerin kontrolü, medenileşme ve yüksek kültür yaşamına eşlik eden düzenlemeler öne çıkmaktadır. Rönesans'ta, geri dönen natüralist görüşe, hümanizm eşlik etmeye başlamıştır ve natüralist hümanist beden anlayışı yaygınlaşmıştır. Sonrasında, on beş ve 19. yüzyıl arasında bilimsel anlayış ve beden işlevlerini vurgulayan yaklaşımlar kadar Kartezyen görüşün, akli bedene önceleyen görüşü hâkim olmuştur. Ayrıca, beden makine olarak algılanması söz konusudur. Irkçılık ile ilgili argümanlar da modern döneme kadar çeşitli

dönemlerde beden anlayışında etkili olmuştur. Irkçılık argümanlarına bilimsel söylem içerisinde meşruiyet kazandırılmaya çalışılmıştır. Söz konusu gelişmelere eşlik eden bir diğer kanatta, 17. yüzyıldan başlayarak içinde bulunduğumuz yüzyıla doğru gelindiğinde, doğa ve kültür ayrımından doğan çeşitli sentezler ortaya çıkmıştır (Robb ve Harris 2013, s.24-25). Doğa ve kültür ayrımını, dini beden anlayışında bulmak mümkündür. Rönesans ve sonrasında din alanında yaşanan gelişmeler, dindeki doğa ve kültür ayrımının izlerini taşımaktadır. Rönesans'tan günümüze kadar önde gelen sosyologların baskı odağındaki beden yaklaşımları “Beden Kavramı” kısmında açıklanmaktadır. Bu kısımda ise sosyal beden anlayışının din odağındaki kısmına değinmekte fayda vardır.

Sosyolojik analizde dinin bedene yaklaşım için temele yer alan konumu fark edilmiştir. Din, Durkheim'da, bizi sosyal gruba bağlayan bağların düzenleyicisi; Weber'de, sosyal ilişkilerin denetçisi olarak bedeni kısıtlayan parçadır (Turner, 2000, s.1). İnsanların kültüre başvurarak doğayı dönüştürdüğü düşüncesi, bedenin üzerindeki baskıya işaret etmektedir. Bundan dem vuran kuramcılar olsa da kültürün yerine başka bir kavram koyarak doğanın denetimini savunmuşlardır. Dinin, kitleler üzerindeki yanıltıcı etkisini eleştiren Marx ve Engels, beden söyleminde dinin etkinliğini benzer şekilde eleştirmektedir. Dinin, bedenle ilişkisi pek çok açıdan kurulmuştur. Bu noktadan başlayan sosyal beden yaklaşımı, farklı kavramları odağına alarak ilerlemiştir.

Marx ve Engels, kapitalist toplumda bedenleri, din değil, çalışma kavramı açısından incelemiştir. Marx, çalışma kavramıyla bağ kurarken sosyal praxis olarak bedenselleştirilmiş yaşantının üzerinde durmaktadır. Marx bedenselleştirilmiş yaşantıyı, temel olarak, çalışma kavramında görmektedir. Engels, İngiliz işçi sınıfından oluşan çeşitli meslek grubundaki çalışanların yaşam süresi rakamları, bedenlerini yıpratıcı çeşitli faktörleri ortaya çıkarma gibi bedenselleştirilmiş yaşamın çalışmayla ilgili yönlerine odaklanmıştır (Williams ve Bendelow, s. 12). Bir diğer erken dönem sosyolog olan Simmel ise dinin yasaklarının yoğunlaştığı beden hareketlerinin ve bakışın önemini ortaya koyan çalışmalar gerçekleştirmiştir (Williams ve Bendelow, 1998, s.15). Bahsi geçen araştırmalarda, dinin egemenliğindeki bedenselleştirme ve pratiklerde bedeni anlamaya yönelim olsa dahi bedenin potansiyeli yeterince ortaya konmamaktadır.

Günümüzde, klasik sosyoloji kuramlarından yola çıkan modern kuramlarda da benzer eğilimlere rastlanmaktadır. Örneğin, kurucu sosyologların kuramlarından hareketle çalışma ve beden ilişkisine değinen Giddens, yapılaşma kuramında bedene nadiren temas etmekte ve bedenin dönüşlü veya tepkisel (reflexive) boyutuna odaklanmaktadır (Turner, 2000, s.87). Bu durumda bedeni sosyal analize dahil etmenin önemi ortaya çıkmaktadır. Bedenin ele alınışındaki eksik boyutlarda, beden tarihine, akıl ve beden ayrımı gibi nedenlerle yeterince yer verilmemesinin payı vardır.

Modernizmin akıl-beden ayrımına odaklanan sosyal bilimler ve sanat tarihi kuramcıları olduğu kadar hümanizmin etkisinde insana odaklananlar olmuştur. Kültürel boyutu, bahsi geçen hümanizm argümanlarında ayrıntılarıyla bulmak mümkündür. Bu anlayışa göre, tam da insan tasvirinde tarih, insanlığın birikimi ve o güne kadar biriktirdikleri zuhur etmektedir (Arasse, 2007, s.336). Bu anlayışta mekân, insan bedenine göre anlam kazanmaktadır. Bedenin görselinde mekânın görseli şekillenmiş, beden imgeleri mekân ile bağ kurmuştur. Mekân bir uzay değil, insan bedenine bağlı var olan bir şeydir. Resmin çerçevesi, bütünlüğü ona göre sağlanmaktadır. İnsan bedenindeki oranlardan hareketle estetik bir anlayış yaratma ve bunu geometri ile birleştirme arayışı uzun süre baş göstermiştir (Arasse, 2007, s.338). Hıristiyan geleneğinde insan ve Tanrı bedene sahip Mesih fikri, onu mükemmel bedene ve güzelliğe sahip olma melekesi ile eşleştirmiş, şeytanı ise çirkinliği ile tanımlamıştır. Rönesans'ta bu iki anlayışın birleşimi ile insanın bedeni ile dünya hayatına bağlandığı ve evrenin parçası olduğu vurgulanmıştır. İnsan evrenin merkezinde, mükemmel geometrik formların parçası olarak resmedilmektedir. Bu dönemden sonra, insan bedeninin oranlarının çokça üzerinde durulmaya başlanmış, erotik bakış bu çabaları hızlandırmıştır (Arasse, 2007, s.340). Oranlar, ilahi düzeni yansıtan bir işaret olarak görülmüştür (Arasse, 2007, s.343). Ancak oranları metafizikten uzak durarak ortaya koymaya çalışanlar da olmuştur. Leonardo'nun "Vitruvius Adamı" isimli bir kare ve çember içinde adam resmettiği eseri, geometrik oranlara yeni bir yorum getirerek oluşturulmuştur. Rönesans'ta iki boyutlu, eseri yapılan kişiyi yücelten profil resimlerindense, figürlerde, konularda bir çeşitlenmeye gidilmesi ile üç boyutlu beden ağırlık kazanmıştır (Arasse, 2007, s.406). Bedenin tarihine, kültür odaklı bu bakış açısına sosyal boyutu dahil ederek Rönesans'ın etkilerini sonraki dönemde daha iyi anlamak mümkün olmuştur.

16. yüzyıl gibi, Rönesans'ın etkilerinin hissedilmeye başladığı erken tarihlerde bile, hayatı uzun yaşamaya yönelik öneri metinlerinde, simyacılık gibi büyü bir ruhani duruşta, bedenin sınırlarını yönetme ve arınma vurgularını bulmak mümkündür. İşte bu argümanlar, bedene dair bilimsel bir duruş geliştirme hevesindeki modern bedene uzanan bakış açılarının temellerini oluşturmaktadır. Buna rağmen, dini ve kutsal göndermelerin var olmaya devam ettiği bir gerçektir. Rönesans'tan beri bedenle ilgili bahsi geçen ikili ayırım süre gelmiştir. Rönesans'tan Aydınlanmaya, toplumun baskısı ve bedenin özgürlüğü görünümüleri arasında söz konusu gerilim devam etmiştir (Vigarello, 2007a, s.13-14). Kolektif olarak bedeni güçlendirme, sağlıklı kılma biçimini alan sorgulamalar, bireye doğru uzanan bir yol izlemiştir. Örneğin, mezar tasvirlerinde 18. yüzyılda portreler oldukça artarken dini resimlerin oranı düşmüştür (Vigarello, 2007a, s.14). Hıristiyanlığın beden yaklaşımında yadsınamaz bir rolü olduğu için yukarıda bahsi geçen dönemlerde beden söyleminde her zaman etkili olan dine daha çok yer vermek yerinde olacaktır.

O döneme kadar olan malzemedan anlaşıldığı kadarıyla, Hıristiyanlığın mistisizminde beden yadsınamaz yer tutmaktadır. İsa'nın bedeni ile ilgili büyük felsefi birikim ve tartışma, inancın da sorgulandığı bir noktayı oluşturmuştur. Bedenin günahları ise Kilise'nin dizginlemeyi düstur edindiği yegâne alanların merkezinde yer almıştır (Gelis, 2007, s.17). Doğum ve ölüm mitlerinin bedenden ve beden etrafında oluşan sosyal bütünlük anlayışlarından ayrı düşünülmesi zordur. İsa'nın üçlü teslis inancında vücut bulması ve insanlık için acı çekmiş ve işkence görmüş olması dikkat çekicidir. Mesih'in bedene bürünüp geleceğine inanç ve Hıristiyan inanç mekanlarının çeşitli beden tasvirleri ile dolu olması buna eklenmelidir. İsa'nın dünyaya gelmesinde, Meryem'in hamile kalması ile bağlantılı bir bedenselleşmeyi içeren konular bulunmaktadır. İsa'nın varlığına bedensel kanıt arayışı,"Veronica" isimli, İsa'nın yüzünün tasvirini gerçek temas sonucu taşıdığına, varlığına ispat teşkil ettiğine, başka örnekleri olduğuna inanılan ve tutkulu bir şekilde saklanarak Kilise tarafından sahip çıkılan kumaşlar gibi nesnelere varlığını açıklamaktadır (Gelis, 2007, s.19-20). Hıristiyanlığın en önemli sembollerinden olan çarmıh, İsa'nın bedenine acı vermede öne çıkan bir aletten gelmektedir. İsa'nın bedenindeki yaralar ve işkence aletleri ikonografide geniş yer bulmuştur (Gelis, 2007, s.22). İsa'nın resimlerde sağına öncelik verilmesi, önemli

yaralarını sağından aldığına inanç gibileri tamamen sanatçıların inancından gelmektedir ve metinlerde bununla ilgili bilgi bulunmamaktadır. Bu durum, dine beden üzerinden bakışın geleneği dönüştürme kapasitesine sahip olduğunu ortaya koymaktadır. İsa'nın böğründen akan kan, şarapla özdeşleşen kutsal masara temasına dönüşmüştür. Yine şifacılık ve bedensel sorunları iyileştirme İsa'ya atfedilmiştir. Ayinlerdeki kurban merasiminde, ekmeğin İsa'nın eti olduğu ve dünyada cisimleştiği inancı nedeniyle beden ile ilişki giderek ilerleyen bir boyut kazanmıştır. Böylece İsa'nın bedeninde simgeleşen birlik olmayı, İsa tarafından beslenmeyi ve bedenden ruha geçişi temsil etmiştir. Zamanla bu inanç asla reddedilemeyecek bir boyut kazanmıştır. Beden bir engel olarak görülmüş ve ona acı çektirmenin gerekliliği vurgulanmıştır. Temizliğin, bakımın ve beslenmenin ihmal edilmesi bununla açıklanabilmektedir (Gelis, 2007, s.24; s.28). Çileye kucak açmak, Mesih'i taklit etmek amaç olmuştur. Azizler, rahibeler hastalıklarla sınındığına inanmış, bedensel terbiyenin aşırı biçimlerini savunmuştur. Azizler gibi kişilerin bedenleri ve çeşitli nesnelere, bedensel kanıtlar olarak, Kilise tarafından saklanmıştır. Orta çağın sonunda resimlerdeki tasvirlerde dini temalar ağırlığını korusa da gerçekçi ve eleştirel imgeler ağırlık kazanmaya başlamıştır (Gelis, 2007, s.34). Protestanlıktan gelen eleştiriler ve yeni beden anlayışları etkili olmuştur. Sembollerde değişim olsa dahi beden terbiyesi ve düzenin devamı için biriktirme gibi temalar varlığını sürdürmüştür. Bilimin gelişimi ve yeni bakış açıları kan, beden ve acı ile ilgili konuları belki Avrupa'dan uzağa taşımıştır ama Dünya'nın başka yerlerinde bedensel şiddet farklı boyutlarıyla devam etmiştir (Gelis, 2007, s.74-75). Beden, adeta dünyayla kurulan bağın maddi karşılığıdır ve ruhun özgürlüğü bedenden uzak kalabilmesine bağlıdır.

Kilise'nin benimsediği, hâkim ideolojinin metinlerinde yer alan beden anlayışının günlük yaşamdaki izlerinin takip edilmesi çabası, çileciliğin etkilerini ortaya koymaktadır. Bedenine, nefesine yenik düşen ruhundan ödün verme tehdidi ile karşı karşıya kalmıştır. Daha sonra bedeni düzenlemenin önemli bir aracı olan "korse" kelimesinin kökeninde yer alan "corps" kelimesi, Fransızcada malzemesi günlük yaşam olan metinler içinde hem bedene hem de kıyafetlere atıfla kullanılmıştır. Böylece, bu kelime, adeta din ile özdeş bir beden tanımının parçası olmaya başlamıştır. Önceleri, bedendeki sorunlar dini itaatsizliğin yansımaları olarak ele alınmış, gerçek sorunlar

ruhtaki sorunlar olarak görülmüş, çok sağlıklı bedenler ise neredeyse günahkâr olarak algılanmıştır. Beden kelimesi, söz konusu metinlerde bireyin bedenindense kutsal anlamıyla veya Kilise gibi bir toplumsal oluşuma aidiyet bildiren şekilde kullanılmaktadır. Yaşarken başarılarını, bedene dair güzellikleri paylaşmak isteyenlerin, rahatsızlıkları ve Kilise tarafından sürekli acının ve çirkinliğin sunulmasını istemedikleri dikkat çekmektedir (Pellegrin, 2007, s.86). Kati bir eşitlik, saygı ve ritüeller, ölümden sonraki bedene (İngilizce “corpse”) sunulmaktaydı. Benzer şekilde, en büyük kötülükler ölü bedene yapılanlardı ve ritüelleri yerine getirilmeden parçalanmış veya özen gösterilmeyenler gerçekten saygı görmeyen insanlardı (Pellegrin, 2007, s.89). Bedenin sosyal boyutu, modernlik öncesinde bile, ölümü içerecek kadar geniş bir yelpazede kendine yer edinmeye başlamıştır.

Toplumun dörtte üçe yakınının çiftçi olduğu 18. yüzyılda, bedenlerde kalıcı tahribatlar olduğu bazı resimlerden ve tasvirlerden anlaşılmaktadır. Bazıları, soyluların egzersiz sayesinde vücutlarını geliştirerek askerlik gibi hizmetlerde çevik bedenlerle görevlerini daha iyi yerine getirebilmesi için vücudu tahrip edebileceğinden çok çalışmaması gerektiğini savunmuştur. Günlük yaşamdaki eşyaların 18. yüzyılda bile beden keyifleri değil, terbiye için yapıldığı ve kadınlar üzerinde bedenle ilgili baskı olduğu dikkat çekmektedir. İnsanların bedensel hastalıklardan, mikroplardan veya pislikten şikâyet ettikleri, resimlerde bunlardan kurtulmaya çalışırken resmedildikleri görülmektedir. Erotizmin de etkisini artırmasıyla bedenin tasvirlerde daha çok yer bulması, dere kenarında banyo gibi geleneklerin devam ettiği ama evin ve iç mekânın farklı algılanmaya başladığı anlaşılmaktadır. Ancak, dışarıya eve ister istemez sirayet etmiş ve toplumun gözetimi nedeniyle dış görünüşle yargılanan bir toplum var olmuştur. Baskı ile yönlendirme yaygınlaşmıştır. Fransa’da 18. yüzyılın ardından, devrim yıllarında bile kıyafete dayanan baskı ve yargılama devam etmiştir. Bu dönemde, eski baskıcı anlayış eleştirilse bile yeni bir giyim kuşam tarzı yaratılmıştır (Pellegrin, 2007, s.89-90). 19. yüzyıl sonrasında, dinin etkisinde farklılaşma olmuştur. Erkek bedeni üzerinde değişen ilginin, kadın bedeni üzerinden din vurgusuyla devam ettirildiği dikkat çekmektedir. Evlilikte doğru davranışlar, dua ritüelleri, kutsal bakirelik ve tıpta çözümü bulunamayan hastalıklar gibi bilimin yetmediği düşünülen alanlarda mucize beklenen konular, bedene ilginin odağı olmuştur. Rahibe Teresa bunların cisimleştiği bir kişilik olmuştur (Corbin,

2011a, s.45). Dinin oynadığı rolü, yalnızca kısıtlamalar boyutuyla değil dine karşı geliştirilen özgürlük argümanları ile beraber düşünmekte fayda vardır.

Batı'da Rönesans'tan sonra cinsellik tasvirleri ve erotik resimlerde artış görülmektedir. Günlük yaşamı betimleyen resimlerin yer bulmaya başlaması, onların cinsellik ve erotizmi içermesinin önüne geçmemektedir. Cinsellik, Orta çağın sonu ve takip eden birkaç yüzyılda, evlerde açıkça yaşanan bir şey olmaktan uzaktır. Aristokratlar ve yeni oluşan üst sınıflar da dahil olmak üzere hanelerin kalabalık olması bunun sebeplerinden biridir. Ayrıca halkın çocuklarla beraber uyumak zorunda kalan ebeveynlerden oluşması, gençlerin ve yetişkinlerin özgürlüğünü kısıtlamıştır. Bunun yanında çocukların yanında cinselliğin yaşanması nadir bir durum değildir. Gençler açısından ev dışında gizli alanlarda karşı cinsle bir araya gelme imkanları kısıtlı da olsa olmuştur. Hizmetçiler gibi hane halkına dahil olan kişilerle sağlıklı ilişkiler yaşandığından bahsedilmektedir. Evlilik öncesi ve evlilik dışı çocuk sahibi olma vakalarının varlığı cinsel ilişkinin varlığını ortaya koymaktadır. Buna rağmen, özellikle eşi olmayan kadınların toplumda zor bir durumda kaldıkları ve genelevlerin kurumsallaştırıldığı bilinmektedir. 17. yüzyıldan itibaren salonlar ve sohbet ortamları ortaya çıkmıştır ve yaygınlaşmıştır (Matthews-Griecon, 2007, s.140; s.147). Buna mukabil, fahişelere karşı meşru tutum değişme eğilimi göstermeye başlamıştır. Mastürbasyonun vücut sıvılarının düzenlenmesine olan katkısına inanç nedeniyle teşvik edildiği, hayvanlarla cinsel münasebet ve hem cinslerle cinsel münasebet gibi cinsel tavırların yadırganmayacak seviyede yaygın olduğu anlaşılmaktadır (Matthews-Griecon, 2007, s.168). Dine dayalı beden anlayışından çıkarak dinden özgürleşme ve yeni beden anlayışına tabi olma şeklindeki değişim, baskının azaldığı hissini uyandırmıştır.

17. yüzyılın yarısına denk gelen yıllar, Orta çağ ve sonrasında, Reform hareketinin baskıcı havasının azaldığı, bireylerin kendi yaptıklarından sorumlu olacağına hatırlatıldığı bir din anlayışına tanıklık etmiştir. Ancak, 18. yüzyıldan sonraki yıllar, heteroseksüelliğin tek norm kabul edildiği, devlet ve dernekler gibi oluşumlar tarafından homoseksüelliğin cezalandırıldığı ve bedenin pek çok yönden düzenlemeye tabi tutulduğu bir ortam hâkim olmuştur. Kadınlara bakış açısında, eksik erkekler gibi görülme eğilimi, 19. yüzyıla uzanan dönemde yok olmaya başlamıştır. Buna rağmen,

bedene hâkim olarak ahlaklı hayatlar yaşamakla ilgili söylemi devam ettiren ataerkil bir düzen hâkim olmaya devam etmiştir. 18. yüzyılda, cinsellik ve erotizm görsel kültürde giderek artan oranda yer bulmaya başlamıştır. Söz konusu öğeleri içeren çok sayıda resim görülmüştür (Matthews-Griecon, 2007, s.181). Doğu'yu resmeden imgelerde, aynı etkinin varlığı dikkat çekmektedir. Doğu'nun egzotik havasıyla birleştiğinde erotizm ve cinsellik, azımsanmayacak derecede, beden imgelerine eşlik etmiştir. Batı'nın bedene yaklaşım biçimi, sosyal bir varlık olarak ötekine yaklaşım biçimlerinde etkili olmuştur. Beden üzerine yapılan sorgulamalar, ötekinin bedeninde de aynı izleri arama eğilimini doğurmuştur. Dinin etkinliği kadar, Aydınlanma ile ortaya çıkan düşünme biçimlerinin beden söyleminde yadsınamaz etkileri vardır.

Bedenin görünümünü düzenleyen teknolojiler, din ve cinselliğe benzer biçimde, bedeni biçimlendirmede etkili olmuştur. Aydınlanmadan sonra, bedenin görünümü ile ilgili beklentiler değişmiş ve bedenin görünümünü yönetme eğilimi belirginleşmiştir. Doğal beden anlayışına uygun biçimde; düzgün, temiz, uyumlu ve simetrik beden anlayışı ağırlık kazanmıştır(Withey, 2016, s.2). Bedenin görünümünü tartışmak için uygun fırsatlar, kahve evleri gibi kamusal alanların gelişimi ile mümkün olmuştur. Bedeni doğala yaklaştırmak için temizlikle, bedeni düzeltmekle, sağlıkla ilgili çeşitli araçlar kullanılmış ve bedenin bizzat kendisi işe koşulmuştur. Bedeni biçimlendirmede çeliğin yaygın kullanımı gibi teknolojik gelişmeler de etkili olmuştur. Tıraş bıçağından beden duruşunu düzelten aletlere kadar çeşitli araçlar kullanılmıştır (Withey, 2016, s.103). Teknoloji, beden odaklı olarak hızla gelişerek bedeni biçimlendirmiştir.

18. yüzyıl, bedenin görünümüne odaklı geliştirilen teknolojilerin yükselişe geçtiği bir dönemdir. Kişisel bakım ürünlerinden tıbbi araçlara kadar teknolojiler geliştirilmiştir. Bahsi geçen gelişmeler, davranışlar kadar bedenin bizzat kendisinin kibar olması ile ilgili normlar yaratmıştır. Taraklar, fırçalar, diş temizleme araçları, cımbız, tıraş bıçakları, makaslar veya tırnak makasları nazik görünümü sağlayacak kaliteye ulaşarak yaygınlaşmaya başlamıştır. Çeliği işleme teknolojisindeki gelişmeler ve çok daha düz parçalar elde edilmesi, araçların geliştirilmesinde etkili olmuştur. Öncelikle, engelliliği telafi için kullanılan beden ile ilgili metal araçlar, reklamlar gibi yollarla yaygınlaşmış ve günlük yaşamın içerisine nazik ve kibar olmanın göstergeleri olarak girmişlerdir.



Vücutun düzgün duruşunun düzeltilmesi önemli bir hedef olmuştur. Kötü duruş ve deformasyonlardan kurtulma hevesi öne çıkmıştır. Düz ve dik duran bedenler arzulanmış, boynu ve bedeni dik tutan yaka çemberleri ve boyunluklar yaygın aksesuarlar arasında yerini almıştır. Gözlükler gibi araçlar, dekoratif olarak kullanılmıştır. Doğru kıyafetleri giymek ve sosyal ortamlara göre davranmak, giderek kişiselleşen dünyada, kişiliğin kalitesini ortaya koyan göstergeler olmaya başlamıştır. Davranış, mimikler, duyguların dışavurumu gibi konular nezaketle ilgilidir ama özellikle 18. yüzyıl, bedenün çeşitli aksesuarlar, kıyafetler ve bedene uygulanan işlemler sayesinde zarafeti ortaya koyduğu bir zamandır. Söz konusu zarafeti sahiplenen kesim, temel olarak kentli olsa da kıra doğru eğilimin devam ettiği ve alt sınıfların da eğilime katıldığı anlaşılmaktadır fakat kesin sayılara ve net bir görünüme ulaşmak zordur. Duruşu düzeltmek için kıyafet altına kasıkbağı, korse, boyun düzelten yakalar konulması, oturuş esnasında dik oturuşu sağlayan sandalye ve oturaklar kullanılması yaygınlaşmıştır. Bunun nedeni, kamburlaşmış, yamulmuş, bükülmüş ve dik durmayan bedenlerin 18. yüzyılda damgalanıyor olmasıdır. Pratisyenler kadar beden uzmanı olarak adlandırılan kişiler bedenleri düzeltmeye yardımcı olmaya çalışmıştır. Giyilen düzeltici araçların, kıyafette belli olmamasına dikkat edilmiştir. Hem mevcut aksaklıkları gidermek hem de gelecek için tedbir almak hedeflenmiştir. Ebeveynler çocukları için bu tarz araçlara başvurmaya hevesli olmuştur. Dik duruşun nasıl olması gerektiği ve doğal bedenün içeriğine dair tartışmalar uzun sürmüştür. Dümdüz bir dik duruşansa özellikle kadınlarda kıvrımları vurgulayan bir diklik öne çıkmış, korseler gibi araçlar göğüsleri ve belin kıvrımını vurgulayacak şekilde düzenlenmiştir. Çeliğin gelişiminden etkilenen bir diğer alan, tıp olmuştur. Tıptaki araçların gelişimi de bedenün görünümünde değişimi sağlamada etkili olmuştur (Withey, 2016, s.19-20). Aydınlanmada bedeni düzenlemeye çalışan anlayışı, kendinden önce gelen anlayışlardan bağımsız düşünmek güçtür ve bu nedenle bir sonraki paragrafta klasik beden anlayışının izlerine değinmek gerekmektedir. Söz konusu anlayış, din ile ilişkisi içerisinde gelişen anlayıştan farklı olarak, bedeni biçimlendirmeye yönelik olduğu için yukarıda değil bu kısımda, bedeni biçimlendirmenin tartışılması aşamasında verilmektedir.

18. yüzyıldan çağdaş döneme kalan miras, Rönesans'ın benimsediği, Antik Yunan'dan gelen doğal bedendir. Ancak, doğallığın Antik Yunan toplumunda şekillenmiş bir beden imgesinden öte olmadığını, imgenin kendisinin yaratı olan yönünü unutmamak gerekmektedir. Beden, Batı'ya özgü sanatın ana unsurlarından biridir ve çağdaş sanata geçişte bu rol değişmemiştir. Bedenin, Alberti'ye atfedilen, içerisinde bir tarihi taşıdığı, imgede bir öyküyü aktardığı tasviri, günümüzde güncelliğini yitirmemiştir. Ancak yeni beden, Rönesans'tan gelen zihindeki imgelerin yansımalarını taşımaktadır ve bir keşifler serisinden çok imgelere atıfta bulunmaktadır. Rönesans'tan gelen imgelerin kuramsal temeline bakıldığında, biçimcilik ve bedende tarih ve öykünün aktarımı arasında, dahası Antik Yunan'daki imgelerin yüceltilmesi ve Hıristiyanlığın Tanrısal ve çileci beden anlayışları arasında geliş gidişler olmuştur. Antik Yunan'da çıplak ve ideal erkek imajının estetik üstünlüğünü savunan görüş, çıplaklık savunusu ile beraber var olmuştur (Zerner, 2011, s.68). Çekicilik ve çıplaklık, özgürlük düşünceleriyle özdeşleşmiştir. Giysiler, bedeni kapatmalarından çok bedeni yansıtıcılarıyla ele alınmıştır. Çıplaklığın nasıl tanımlandığı da tartışmaların konusu olmuştur. Çıplak ve soyunmuş arasında bir ayırım yapılarak, çıplaklık kabalıkla anılmıştır. Antik sanatta ve ondan etkilenen Rönesans dönemi sanatında çıplak bedenlere aynı tarzda yaklaşılmamıştır. Çıplaklık sanat için ilham kaynağı olarak görülmüştür. Rönesans sonrasında ise bedeni olduğu gibi yansıtma hevesi, romantizmin coşkulu havasında zirveye ulaştığı gibi, gerçekle temsil arasındaki farkı olabildiğince ortadan kaldırma hırsı ile birleşmiştir (Zerner, 2011, s.71). Bu hırsın ürünlerinin fotoğraf sanatında görülebileceği, "Bulgular" kısmında tartışılmaktadır.

Antik Yunan'da sanatçının yarattığı eserine âşık olarak gerçek hayatta var olma arzusunu temsil eden Pygmalion etkisi hem ilham verici hem de kaygılandırıcı bir sanat anlayışı oluşturmuştur. Rönesans'ta Çıplak erkek güzelliği, doğayı temsil eden bedenler ve çıplak kadın güzelliği, farklı sanatçılarca benimsenerek dönemin egemen tarzları olmuştur. İlerleyen dönemde, romantizmin etkisinde kadın figürü giderek etkisini artırmıştır. Resimler için modellik, profesyonel bir işe dönüşecek kadar rağbet görmeye başlamıştır. Romantizme uzanan dönemin sanatçılarından olan Delacroix gibi ressamlar, çıplaklığı yüceltmıştır (Zerner, 2011, s.72). Gerçekçi akımların etkisi arttıkça, halkın yansıtıldığı imgeler artmıştır ama halkı yansıtanların kentsoylu orta sınıf ressamlar

olduğu akılda tutulmalıdır. Halkı ve aristokrasiyi yeren karikatür, bir tür olarak etkili olmaya başlamıştır. Öte yandan, Courbet gibi sanatçılar gündelik yaşamdan bedenleri ortaya koymuştur. Bunlar, Delacroix'nın estetik anlayışını benimseyenlerin anlamakta zorlandığı imgeleri barındırabilmektedir (Zerner, 2011, s.74). Fotoğrafın gelişi ile gündelik olanın yansımaları için fırsatlar artarken, gerçekçiliğin yeni bir boyuta ulaştığı iddia edilmiştir. Delacroix gibi ressamlar, fotoğraftaki gerçekçi havaya estetik bir hayranlıkla yaklaşmıştır. Oysa, modern dönemde, buna tepki olarak gerçeği olduğu gibi yansıtmaktansa bedeni parçalayıp duyguları sunmak, gerçekçiyi yorumu yansıtarak bedeni yorum içerisinde sunmak giderek etki alanını artırmıştır. Ressamlar, fotoğrafla gelen gerçekçilik kadar akademinin baskısına hem simgeleştirme ile hem de halkın gerçek bedenlerini yansıtarak cevap vermiştir. Beden tasvirlerinde çıplaklık yer bulmaya devam etse de yüce ve rafine bedenler yerine gerçekliği içerisinde barındıran bedenler bulmak mümkün olmuştur (Zerner, 2011, s.82). Bu değişimler, baskıcı ve yeni söylemlerle ortaya çıkan özgürleştirici eğilimleri doğurmuştur. Yüzyıllar içerisinde ilerleyerek, modern döneme yaklaştıkça, bedenin iki yönlü kısıtlamaya maruz kaldığı dikkat çekmektedir.

19. yüzyılda, beden üzerinde özgürleşme ve baskılama eğilimleri bir arada var olmuştur. Sanayi toplumunun ihtiyacı açısından ikisi de karşılığını bulabilmiştir. Tıbbın gelişi ile kadının üremedeki yeri daha çok ortaya çıkarılmış, masturbasyonun israf nedeniyle zararları ortaya konmaya girişilmiştir. Buna rağmen, şehvet ve bedene özgürlük, bir karşı çıkış hareketi olarak var olmuştur (Corbin, 2011b, s.117). Fotoğrafın varlığı, bu harekete eşlik etmiştir. Müstehcenlik yaygınlaşmaya başlamıştır fakat bahsi geçen durum, erkek merkezli gerçekleşmiş, erkek egemen bir bakışı simgelemiştir (Corbin, 2011b, s.134). Sömürgelelere dair erotizm içeren imgeler, 19. yüzyıl fantezilerinde etkili olmuştur. Sözde Doğu, Batılının iflah olmaz fantezilerinin gerçekleşeceği vaat edilmiş topraklara dönüşmüştür. Bedenin düşlerdeki hali, derin istekleri ve sorunları yansıtacak biçimlerde ortaya çıkmıştır. Osmanlı İmparatorluğu toprakları, cinsel arzuların asıl yeri konumuna yerleşmeye başlamıştır. Harem, Batılı erkeğin hayallerini süsleyen bir hayal dünyasına dönüşmüştür. Gezginlerin yazınlarında yer bulan manzaralar, örneğin, genelev anıları imgeleri canlandırmıştır. Siyah Afrika'yı anlama ve inceleme arzusuna cinsellik eşlik etmiş ve Afrika'dan imgeler ilgi görmüştür. Irkçılık ve tasnifleme arzusu

bunlardan ayrı düşünülmemelidir. Bu bedenlerde arananların aslında, kendi bedenlerindeki eksiklikler olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bedenin tarihinde hem resmedileni hem de ona bakını aramak mantıklı görünmektedir (Corbin, 2011b, s.147). Modernleşme 19. yüzyılın sonunda, beden üzerinde kısıtlamalarıyla beraber yerini almıştır.

Modernleşme, bilim ve sanatın yaşamın pek çok boyutuna yeni bakış açıları kazandırdığı ve var olanları dönüştürdüğü bir süreçtir. Bilimin modern toplumda edindiği yadsınamaz yer, sanata eşlik etmektedir. Bu birlikteliğin sağladığı geniş perspektiften, bedene dair eğilimleri ortaya çıkarmak mümkündür. Özellikle tıp eksenli (psikolojik ve sosyal kurama ait analizler dahil) bilimsel müdahalelerle biçimlendirilen bedene karşı reaksiyonun yoğun olduğu alanlardan önde geleni sanat olmuştur. Modernleşme düşünceler kadar (belki daha büyük oranda) bedenselleşmiş deneyimlerde kendini göstermiştir. Modernleşme ile bedenin enerjisi düzenlenmiş, biçimlendirilmiş, üretim, tüketim ve temsil biçimlerine uyarlanmıştır (Armstrong, 1998, s.3-4). Bedenin önemi, ona yüklenen anlamın değişmesiyle artmıştır. Modernleşme açısından bedenin önemini belirlemede öncelikle 19. yüzyıl değerlendirilebilir. 19. yüzyılda, beden, kişinin ruhuna ev sahipliği yapan kılıf gibidir. Yeterince içine bakılıp çeşitli özellikleri tespit edilememiştir. Fakat Flexner tarafından geliştirilen tıp yaklaşımıyla beraber stetoskop, oftalmoskop, X-ray ve yoğun ışınlar gibi yöntemlerle bedene ulaşılabilirliğin artması çeşitli gelişmelere neden olmuştur. Nabız, ateş ölçme, mikropları gözleme gibi teknikler bedene dair algıyı değiştirmiştir. 19. yüzyılın ortasında ilk ameliyatla bedene girilmiş, ilaç, aşılama ve elektrik kullanımı gibi yöntemlerle müdahale edilmeye başlanmıştır. Taylorizm, bedeni makinelere karşı etkinleştirme prensiplerini ortaya koymadan önce de bu yönde gelişmeler baş göstermiştir. Bahsi geçen doğrultuda, vücudu biçimlendirme, geliştirme ve enerji akışlarının etkinliğini artırma çabaları söz konusu olmuştur. Darwinizmin etkisi nedeniyle doğadaki merkezi konumu sorgulanan insan bedeni, yetersizlikleriyle anılmaya başlamıştır. Beden; elektrik terapisi, beslenme rejimleri, hormonlar ve operasyonlar gibi müdahalelere açık hale gelmiştir (Armstrong, 1998, s.2). Bedene dair tüm bu gelişmeler, sanat camiasında tepki bulmuş, yaşamın bu denli hızlı değişiminde bedenin yeri sanatta ele alınmıştır.

Sanatta modernizm, modernleşmenin ortaya koyduklarına tepki olarak gelişmiştir. Modernizme ait eserlerde ortak nokta, bedenin, endişenin ve krizin vücut bulduğu yer olmasıdır. Her dönem sosyal inşanın çeşitli şekillerde nesnesi olan beden, modernleşme sürecinde üretim vurgusunun neden olduğu baskı nedeniyle belirsizlik ve deneyciliğin merkezinde olmuştur. Modernleşme ve modernizm birbiri ile ilişki içerisindedir (Armstrong, 1998, s.4). Beden üzerinde baskının, üretim ve teknoloji odaklı yapısı en temel beden ayrımlarını dahi sorguya açmıştır.

Bu noktada, bedenin sosyal boyutu ve sanatta ele alınışı ve beden kavramına dair yer verilen bilgilerin yer aldığı ekollere dair bir değerlendirme yapmak yerinde olacaktır. Tezin, beden tarihi ile ilgili argümanlarında ağırlıklı olarak yer verilen, Orta Çağ'dan modern dönemin hemen öncesine kadar bedene dair yaklaşımın ayrıntılarını sunan, Vigarello ve d.(2007)'nin önderliğinde geliştirilmiş bir yaklaşımı ve sosyal beden yaklaşımını temsil etmektedir. Beden tarihi, yukarıdaki bölümlerde ele alınmış ve detaylı bilgiler sunulmuştur. Beden tarihini ve günümüze uzanan eğilimleri anlamak adına etraflı incelemeler olduğu için söz konusu araştırmalara yadsınamayacak bir yer verilmektedir. Vigarello'nun, bedene yaklaşımı ve günümüzde bedenin ele alınış biçimine dair önerisi, inşacı gelenekle buluşan pek çok yön barındırmaktadır. Vigarello, bedenin tarihini geçmişten bugüne etraflıca ele alma girişiminde bulunmaktadır. Beden, toplumla öznenin buluştuğu yerde, ikisi arasındaki ilişkiyi açıklığa kavuşturmak için bir fırsat olarak görmektedir. Bunu yaparken fail olmaya odaklanmaktansa inşacı geleneğin mirasına bağlı kalıp toplumsalın dil ile oluşun rolüne dikkat çekmiştir. O, Foucault'dan farklı olarak, bedenin modernleşmesinde Gauchet gibilerin düşüncelerine başvurarak özgürleşme ihtimalini hesaba daha fazla katmıştır. Yine de toplumsal ve söylemi öne çıkarmaktadır. Böylece, söylemi öne çıkarma noktasında Foucault ile buluşmaktadır. Turner ve Frank ise, modern öncesi ve modern kuramları sınıflamaktadır. Her ikisinin yaklaşımında varlığın ve bilginin mahiyetine dair varsayımlar, kuramları sınıflamada etkili olan sonuçlar doğurmuştur. Turner'da sistem vurgulanırken, Frank'in yaklaşımında eyleme vurgu yapılmıştır. Eylem merkezli fail olma durumu anlayışı, hareketi ve sonuçları öne çıkarmaktadır. Varlık ve bilgi yaklaşımı dahilinde, sistem ve eylem yaklaşımlarının tümünü benimsemeyen bu tezin kendi duruşunu koruyacak şekilde, Turner ve Frank'in ortaya koyduğu temel odaklardan, bedenin incelenmesinde

faaydalanılmıştır. Onların ardından, yukarıdaki pek çok tartışmada yer alan ve Avrupa’da bedenle ilgili sorgulamalarda yadsınamaz yeri olan Foucault’ya değinilmiştir. Bahsi geçen kuramcılara ‘‘Beden Kavramı’’ başlığı altında değinilmiştir. Bedene dair modern dönemi ele alırken ise bazı kavramlar ne çıkmaktadır. Bunlardan biri toplumsal cinsiyettir.

Cinsiyet, bedene yaklaşımda belirleyici yönlerden biri olmuştur. Aşırılık, israf ile özdeşleştirilen kadınlık ve disiplin ile özdeşleştirilen erkek ne çıkmıştır. Bedenle ilgili enerjinin yönetiminde beslenme ve bedenin elektrikle tedavisi dikkat çekmektedir. Bedenin yeniden şekillendirilmesinde beden-makine ilişkisini ortaya koyan ‘‘prostetik’’, yani bedene eklemeler yapılması, organların telafisi ve savaş ve reklamcılığın gölgesindeki organ bilimi yer almıştır. Cinsiyet teknolojileri ise çeşitli tekniklerle cinsiyete müdahaleleri içermektedir. Tüm bunlar, örneğin, edebiyatta söz konusu değişimlerden dolayı yaşanan korkular veya bedenle ilgili yazılar olarak karşılığını bulmuştur. Tkretim ve reklamlarla birleşen beden algısı, sanatta yeni biçimlerin ve tarzların egemenliğini ortaya koymuştur (Armstrong, 1998, s.4). Bu bakış açısı, teknolojidenden sanata doğru bir yol izlemektedir. Ayrıca, cinsiyet ile ilgili argüman, erkekliğin cinsiyet algısından yola çıkararak kadınlığa yaklaşmaktadır ve teknoloji-sanat ilişkisini taklit etmektedir (Kennedy, 2001, s.165). Yetmişlerdeki ğrenci hareketleri veya hareketleri gibi toplumsal tepkilerle gelen özgürlük ağı olarak adlandırılan yılların, toplumsal atmosferi bedene dair yaklaşımlarda izlenebilmektedir. Giyim kuşam, çıplaklık, cinsellik, sağlık, eşitlik gibi pek çok konuda etkisini hissettiren yeni bakış açıları daha zgr ve eşit bir yaşam için verilen mücadele söylemine eşlik etmiştir. Bedenin baskıya, baskıya karşı özgürlük hareketlerine ev sahipliği yapması ve özgürleşmenin dahi bir baskı unsuru halini alması, beden yaklaşımlarının karmaşık yapısını açığa çıkarmaktadır. Söz konusu çok boyutlu yapı, pek çok değişik bakış açısıyla değerlendirmeyi gerektirmiştir. Bilimin egemenliğindeki çağımızın beden incelemeleri bahsi geçen çok boyutlu durumu gözler önüne sermektedir.

Modern dönemde bedeni birkaç boyuttan incelemek kısıtlı kalmaktadır. Sosyal bilimlerde beden ile ilgili araştırmalar, disiplinler arası alışverişin yoğunluk arz ettiği bir konu olmuştur. Turner (1991, s.2-3) antropolojiden sosyolojiye aktarılan mirası kayda

değer bulmaktadır. O, antropolojinin bedene erken ilgisini insan ontolojisini açıklamak, kültür ve doğa ilişkisini ortaya koymak, kültürü veya doğayı incelemek ve sosyal Darwinizm ile ilişki kurmak amaçlarıyla başladığını açıklamaktadır (Turner, 1991, s.4). Sosyoloji, bu mirasın parçası olan bedenin kısıtlayıcı yapısını, sosyokültürel potansiyelini ve cinsiyet açısından doğurduğu sonuçlara odaklanma boyutlarını sıklıkla uyarlamıştır. Beden üzerinden kurulan eşitsizliklerin neden olduğu sosyal düzensizlik ve yine eşitsizlikle kurulan sosyal düzen arasındaki gerilim, temel bir argüman olarak yer bulmaktadır (Turner, 1991, s.5). Bedenin teşkil ettiği temel konum, politik ve sosyal düzen için sembol olarak genişleyen anlamlar kazanmıştır. Antropoloji, sosyal düzenin ve hiyerarşinin göstergesi olarak, ritüeller, evlilik, giyim, dövme, dış görünüş gibi alanlarda eski toplumlarda daha çok öne çıkan bedene dair çeşitli teoriler geliştirmiştir. Endüstriyel toplumlarda bedenin doğrudan sosyal düzeni yansıtan roller üstlenmesi eğilimi göreceli olarak azalmıştır. Sosyolojinin bedene ilgisi, tarihin bu safhasından itibaren yoğunlaşmaktadır (Turner, 1991, s.6-7). Klasik sosyolojide kültürün gelişimi verili kabul edilmekte ve toplumların tarih safhasına girişine odaklanılmaktadır. Doğanın rolü yeterince sorguya açılmamaktadır. Hem organik toplum benzetmesinin yer bulduğu natüralizmde hem Weberyen kuramın etkisinde gelişen eylem kuramı yaklaşımlarında beden fail olmaktan uzaklaştırılmıştır. Toplumsal cinsiyeti vurgulayan araştırmalarla beraber bedenin sosyal düzendeki yeri daha çok yer bulmaya başlamıştır. (Turner, 1991, s.7). Bu anlamda tarihsel sosyolojik bir bakışın bedene yöneltilmesi daha temellendirilmiş bir sosyolojik beden anlayışı için fırsatlar sunmaktadır.

Din ve kapitalizmin beden üzerindeki etkisinde meydana gelen değişim için 20. yüzyılın yarısından sonraki döneme odaklanmak çeşitli bilgiler sunmaktadır. Bu dönemde sanat ve bilim gibi alanlarda din nedeniyle bedensel zevklerin bastırılmasına yönelik tepki olarak ortaya çıkan hareketler ve çalışmalarda azalma meydana gelmiştir. Bunun ardında yatan neden incelendiğinde, hedonizme dayalı bir tüketim anlayışının kapitalizmin yeni yüzü olarak yaygınlaşması öne çıkmaktadır. Daha geniş bir çerçevede endüstri sonrası toplum ve üretim ilişkilerinde meydana gelen değişimle beraber ele alınabilen tüketimin dönüşümü, Barok dönem ile postmodern dönemi birbirine benzer kılmaktadır. Barok dönem yüksek sanat tarafından kitlenin hedeflendiği bir yön içermektedir. Kitlenin hedeflenmesi yüksek sanat öğeleri yanında zevksiz öğelerin dahil

olmasına neden olmuştur. Kitle kültürüne yönelik bazı sanat eserleri yer bulabilmiştir. Postmodern dönemde benzer şekilde öncü sanat akımları ve yüksek zevk öğelerinin yerini; çeşitlilik, kolaj ve karışımın getirdiği çeşitli karışımlar almıştır. Söz konusu karışım kitleyi yakalama potansiyeline sahiptir ancak zevksizlik eleştirilerine açık olmaktadır. İki dönemin sanata eşlik eden ve toplumsal iklimini tamamlayan yönü yönetimde merkezileşmedir. Barok dönemde devlet merkezli yönlendirme ve günümüz demokrasilerinde doğrudan katılımın imkansızlığı nedeniyle öne çıkarılan seyirci olarak katılım biçimi uyuşmaktadır. Her ikisinde bir merkezde toplanan ve görünmez biçimler alan kontrol ve yönlendirme biçimleri yer bulmaktadır (Turner, 1991, s.29). Sanatta vuku bulan 20. yüzyıl öncesi ve sonrasındaki benzerlik, bilimde de kendini göstermiştir. Sosyolojinin kurucularının izinde gelişen yakın dönem kuramları (Turner, 2000) benzer savları barındırmaktadır. Bedene dair bedenselleştirmeyi gözeten yeni bilimsel yaklaşımlar için çıkış noktası olabilecek bir alan olarak sanatı inceleme, farklı çalışmalarda (Williams ve Bendelow, 1998) destek görmüştür. Barok sanat ve postmodern sanat arasında kitle kültürüne hitap etmenin izleri tezin incelediği sanat eserlerinde görülebilmektedir. İlk ulusal popüler resim ve propaganda çabalarında baroğun etkisi hissedilmektedir. Postmodern sanatta ise tüketim ve popülerlik benzer bir kaygı oluşturmaktadır. Bedene dair modern dönemdeki yaklaşımları anlamada bir başka uğrak ulustur.

Ulus devlet ve din ilişkisinde beden, modernleşme neticesinde kültürel tartışmaların alanında yer almıştır. Din, beden açısından daha önceki bölümlerde sunulduğu gibi baskının bir aracı olması kadar kültürel alanın etkinliğini hissettirdiği bir kavram olmuştur. Çıplaklık, dini tasvirlerde ağırlık kazanmaya başlamıştır. Aşırılıklar, Tanrı'nın yansıması olarak kabul edilse de kiliseden eleştiriler hiç az olmamıştır. Bedenin tasvirlerini geliştiren hem anatominin gelişmesi hem de bedeni disipline etmeye yönelik adabı muaşeret hareketi, modernleşmenin farklı yönleri olmuştur. Sanatçılar, kilisenin ve medeniyet hareketinin etkisinde kalarak çoğunlukla anatomi ve kültürel kodların egemenliğindeki beden ile ilgilenmişlerdir. 18. yüzyıl öncesinde, yani daha önceleri, laik bir bakış açısıyla ortaya konulan imgelere, sonradan eleştiriler gelmeye başlamış ama aynı zamanda eleştirilere direniş baş göstermiştir. Bu karşı çıkışlardan anlaşılacağı gibi, kibarlık ve adabı muaşerette önceliğin beden üzerinden



işlemesi dikkat çekmektedir. Beden, sanattaki yaklaşımın da etkisiyle ahlaki bağlamın oluşumunu tamamlamaktadır ve estetiğe uzanmaktadır. Sanat zarafetin de yansımalarını barındıran yer olmuştur. Akademi, zarafeti savunmak adına ve çıplaklıktaki kabalığı denetlemek üzere mücadele vermeye başlamıştır (Arasse, 2007). Kültürel kodlardaki zıtlıkların modernleşme ile yerini yeni bir akışa bıraktığı beden tahayyülü, uluslaşma ile ilgili alanda öne çıkmıştır.

Ulus ve beden temsillerinin, sanat uğrağına temas ederek ele alındığı konulardan biri kralın bedenidir. Kralın bedeni, toplumlara özgü kültürel kodların pek çok boyutunu içermektedir. Avrupa'da 17. yüzyıla kadar kralın bedeninin, sonrasında devletin çeşitli faillerin etkin olduğu karmaşık bir bütünden ibaret hale gelmesiyle farklı bir metaforik yaklaşımın bedene dayalı simgeselliği öne çıkmıştır (Vigarello, 2007b, s.314). 17. yüzyıla kadar, Fransa'da kralın bedeni, kitleler üzerinde ikna gücü olan, dini törenler gibi organizasyonlarda sergilenen ve çeşitli metinlerde yüceltilen bir nesnedir. Kralın bedeninin kazandığı sembolik değer, metinlerde olduğu gibi görsel kayıtlarda da yerini almıştır. Özellikle, kraliyete bağlı inançların etkinliğini koruduğu kırsal kesimde ve bazı çevrelerde millet olmakla kralın bedeninde cisimleşen ihtişam bir arada kavranmaktadır. Ancak, aydınlar gibi değişimin yaratıcısı ve takipçisi olan kesimler, 18. yüzyılda, Fransa'da yaşanan devrimle birlikte devletin, kraldan çok çeşitli parçaların bir araya gelmesiyle temsil edilmeye başladığını sezmişlerdir. Mutlak bir güçte toplanan iktidar, yaygınlaşmış ve çeşitli yerel inisiyatifler oluşmaya başlamıştır (Vigarello, 2007b, s.320). Ulus açısından yekpare bir kimlik anlayışı olsa da kimlikler, güç odakları ve sosyal yaşam çeşitlenmiştir. Metafizik inançlardan uzaklaşan ve bilime dayanan boyutu giderek genişleyen açıklamalar, krala atfedilen kutsal kimlikle gelen karizmayı daha çok sorguya açmıştır. Kralın elini değdirerek şifa vereceği inancına dayanan törenler gibi etkinliklere son verilmeye başlamıştır. Kralın imgeleri de haşmetli görünümünden çıkıp daha sıradan haller almıştır. Kralın yazılı metinlerde yaşlılığına ve güçsüzlüğüne atıfta bulunan örneklere de rastlanmaya başlamıştır. Fransız Devrimi sonrasında kralın yaşlı ve sarkan bedeni karşısına halkın üretken ve enerjik bedeni koyulmuştur. Bu, eskiden kralla özdeşleşen değerlere saldırıdan çok yeni düzenin bir yansıması, eskiden kralda öne çıkanın halkın bedeninde ortaya çıkmasıdır. Fransa'daki gelişmeler her yerde aynı tepkiyi bulmamıştır. İngiltere'de kraliçenin konumu uzun süredir özel olmuştur. Bazı

lkeler kraliyeti resmi olarak kaldırmamış, kral ve kraliçenin ulusun tamamını olmasa bile, birliğini ve mirasını sembolize ettiği toplumlar günümüze kadar süregelmektedir (Vigarello, 2007b, s.328). Böylece, bedenın nasıl kültürel ve ulusal bir nitelik kazandığını görmek mümkün olmaktadır. Beden, kültürel çalışmalara konu olan bir alan olarak öne çıkmıştır. Tezde imgeler analiz edilirken, bu paragrafta yer alan kral bedeni ve ulusal beden yaklaşımları yadsınamaz bir kültürel ereve sunmaktadır.

Beden, günümüz toplumunda maddi yönü öncelikli olarak yer verilen bir kavram olsa dahi kültürel ve sosyal boyutlarıyla zengin bir kavrama işaret etmektedir. Sadece bireyin toplumsallaşmasının değil, direnişinin de bir aracı olmaktadır. Spor rneğinde, bedenın maddi boyutunun açılmasının gerekliliği açıklanabilmektedir. Örneğin, başarıya dayalı bir spor anlayışı, başarıyı kayıtlara dökerek maddi yönü ne çıkarırken, sporda kitlelerin bir araya gelişi ve bilimsel bir beden anlayışıyla kitlelerin bedenlerinin düzenlenmesi sosyal boyutu yakalamaya doğru bir adımdır. Oysa insanların festivaller ve halk oyunları ile bir araya gelerek yarattığı bedensel hareketlilik de mevcuttur. Antik Yunan ve Mısır'da spordan çok oyunların varlığından bahsetmek mümkündür. Bu şekilde dşnldğinde bildiğimiz anlamda spor, 18. yüzyıl sonrası ortaya çıkmıştır ve modern toplumla ilintilidir (Eichberg, 2007, s.8-9). Beden kültüründe, temel bir farklılık, Avrupa'da bedensel aktiviteler kültürler arası iletişimi artıran fakat rekabet ve ödül sistemine dayanan spor çatısı altında bir araya gelmeye doğru evrilirken, farklı toplumlarda bedensel aktivitelerin hiyerarşiyi teşvik eden rekabet ve ödül ile zdeşleşmediğidir (Eichberg, 2009, s.61). Burada bedene dair farklı anlayışlar zaman içerisinde ne çıkararak günümüze gelmiş ve günümüzde de çeşitli biçimleriyle varlığını sürdürmektedir. Bu anlamda, maddi varlığı vurgulayan beden anlayışında kalınmaması ve daha etkin bir beden anlayışı ortaya konması amacına ulaşmak, bu tezde ortaya konmaya çalışılan beden anlayışıyla uyulmaktadır.

Tıpta beden anlayışı, kültürel olarak maddi yönü kuvvetli olan bir yaklaşımdır. Daha önce değinildiği gibi bir standart etrafında düzenleme anlayışını içermektedir. Bedenin ruhtan ayrı bir varlık olarak düşünülmesi sonucu bedenler yönlendirilmeye ve kurallara tabi kılınmaya çalışılmıştır (Robb ve Harris, 2013, s.9). Bedeni olmuş bir üründen öte oluş halinde, sosyal bir çerçevede ele alan anlayışlar, özellikle geçen yüzyılın üçüncü

çeyreğinden itibaren sosyal bilimlerde daha çok yer bulmaya başlayan beden araştırmalarında ağırlık kazanmıştır. Oluş halindeki, hareketin parçası olarak beden, dans ve spor gibi beden hareketleri, duyguların bedende meydana getirdiği hareketler ve toplumsal eylem olarak sosyal bedenin hareketi boyutlarına eklenerek farklı türlerde beden yaklaşımları geliştirmektedir. Farklı hareket halindeki beden modellerinin birbirine bağlanması da bir diğer yaklaşım tarzıdır. Maddi ve manevi yönleri bedenin bütünlüğü içerisinde ele alan bir yaklaşıma ulaşabilmek, yukarıda bahsi geçen bağlamda, zıtlıkların bir tarafına bağlı kalanlardan daha etkili bir açıklamayı mümkün kılmaktadır (Eichberg 2007, s.3). Böyle bir yaklaşım aynı zamanda kültürel ve sosyal bir yaklaşımdır. Aslında imgeler orada duruyor gibi görünse de yorumlarının sürekli yeniliğe açık olması nedeniyle oluş halinde, hareket halindedir. Tezde, bu boyut göz önünde bulundurulmaktadır.

Bedene dair araştırmalarda, bir yöne fazlaca bağlı kalma riski nedeniyle kavramları varoluş biçimleri ekseninde temelden sorgulamalarla ele almak yerinde olmaktadır. Bahsi geçen sorgulama, bedenin sosyal boyutuna daha etkin biçimde ulaşabilmeyi mümkün kılma potansiyeline sahiptir. Bedenin çeşitli türlerden şiddetlerin nesnesi olması sosyal bilimlerde sıklıkla yer bulmaktadır. Bu tarz yaklaşımlarda dahi kültürel boyutu ortaya çıkarmanın gereği öne çıkmaktadır. Bedenin kültür ile i içe ele alınmasında bedenler arası toplumsal bir teması görmek açısından fırsatlar bulunmaktadır. Beden, kültürel bir ürün olduğu için, günümüzde, zenginleşmiş bir bakış açısıyla bedeni ele alan araştırmalarda dahi yalnızca birey, kişilik veya benlik kavramlarına indirgenerek ele alınabilmektedir. Buna rağmen, bedenin toplumsal gerçeğin ve kültürün maddi boyutunun yansımalarını taşıdığı üzerinde durulmalıdır (Csordas, 1994, s.3).

Bahsedilen sosyal analiz gerekliliği, antropolojik bir kırılma noktası üzerinden farklı ifade edildiğinde, kültür doğaya karşı insanın var olabildiği güvenli bir limandır oysa Darwincilik gibi görüşlerde insan doğanın ayrılmaz bir parçasıdır (Turner, 1991, s.7). Bu alandaki yazın, duyular odaklı bir beden anlayışını içerisinde barındırdığı kadar, tıp, siyaset gibi çeşitli konular karşısında yer alan ve bedenin doğasını inceleyerek sınıflamalara giden tasnif edici beden anlayışlarını içermektedir. Örneğin, sosyal beden

bu şekilde bir tanıma dayanmaktadır (Csordas, 1994, s.2). Esasında ruh ve beden arasındaki sınırların Avrupa'da varlığını Platon ve Aristoteles'e dayandırmak mümkündür (Williams ve Bendelow, 1998, s.155). Bu mirastan hareketle, günümüze kadar gelen argümanlar oluşmuştur. Kartezyen düşüncenin izlerinin olduğu alanlardan biri, temsilleri vurgulama boyutundadır çünkü beden karşısında akıl, biyoloji karşısında kültür boyutunu vurgulamaktadır. Antropolojide, semiyotik fenomenolojinin önüne; postyapısalcılıkta, söylem doğanın önüne; sanatta ve metinde, eylem anlamının önüne ve nihayetinde temsilde var olmak dünyada var olmanın önüne geçmiştir. Bu anlamda, dünyada var olan bedende temsiller de var olabilmektedir. Temsilde var olan nominaldir, kelimededir. Aksine, dünyada var olan süreçtedir ve deneyimdedir. Örneğin, Foucault'nun analizinde beden, bazı anlamların üzerine yapıştığı bir platform gibidir. İktidar ve yönetim ve üstünlüğün bedendeki biçimlerini ararken bedenselleştirmenin, kültürün ve benliğin varlığı için (dünyada var olan bir nesne olarak) gerekli olduğunu yeterince fark etmemektedir. Barthes'ın analizinde yer verdiği gibi; bir çalışma, fiziksel yer kaplayan bir nesne olarak var olurken aynı zamanda, metin olarak aktivite ve üretimle dünyada yer bularak var olmaktadır. Beden, maddi bir nesne olarak, bedenselleştirme ise dünyada var olmanın bir şekli olarak ele alınabilir. Metne ait olma ve bedenselleştirme böylece bir araya gelebilmektedir (Csordas, 1994, s.8-9). Burada, Csordas'ın temsillere odaklanmanın Kartezyen ikilikte akıl-özne-kültür tarafını, beden/nesne/biyoloji karşısında savunmak olduğuna dair iddiası dikkate değerdir. Bir tarafı inceleme anlayışına karşı, bu tezde ele alınan beden anlayışının sergilediği gibi, herhangi bir yöne öncelik vermeme çabası yer almaktadır. Konu, temsiller olsa da bu araştırmada temsillere yeni bir bakış açısı getirilmektedir. Temsillerle ilgili bazı unsurlar sadece eleştirilmekte veya savunulmakta değildir. Aynı zamanda, ontolojik ve epistemolojik köklerinden alınarak tartışılmaktadır. Böyle bir noktadan başlayarak getirilen eleştiri ile zıtlığın bir tarafında kalmaktansa etraflı bir açıklamaya ulaşılmaya çalışılmaktadır.

Bilimsel çevrelerde etkisini hissettiren bedenin sosyal boyutunun açıklanması gayreti, sosyal bilimlerde yeni bakış açılarının doğuşuna tanıklık etmiştir. Bedenin sosyal bilimlerde çevrelerinde çokça ele alınmaya başlaması çeşitli alanlarda gerçekleşmiştir. Felsefe, antropoloji, etnoloji, sosyoloji, psikoloji, eğitim bilimleri, dilbilim, din bilgisi

ve tarih gibi alanların hepsinde bedenın önemini vurgulayan çalışmalar öne çıkmaya başlamıştır. Hem postmodernizmin eşlik ettiği çeşitliliklerin öne çıkarılması, farklı beden pratiklerine saygı gibi kavramlar hem de aşırı kiloluluk ve güzellik gibi kavramlar etrafında gelişen tıp ve hijyen söylemi ağırlık kazanmıştır (Eichberg, 2009, s.55). Bu dönemden sonra bedenın bilimsel çevrelerde popülerliği, bir yönüyle onu daha belirsiz ve anlaşılmaz hala getiren bir boyut kazanmıştır. Bunun nedeni, postyapısalcılık gibi yaklaşımlarda bedenın akışkan, belirsiz, somut varlığından giderek daha uzak bir yerde ele alınma eğiliminde olmasıdır. Beden dünyada varlığımızın doğuştan gelen özellikleri, disipline etme aracı, deneyimin aracı, mantığın temelini aldığı yer, duyguları taşıyan varlık, “cyborg” ilişkilerinin aracı, kişilik ve kimliklerin varlığını sürdürdüğü yer gibi anlamlar kazanarak incelenmiştir (Williams ve Bendelow, 1998, s.2).

Çizilen genel ereve içerisinde gruplandırılan beden kùltürü yaklaşımları ve çalışmaları daha ayrıntılı kollarda ele alınabilmektedir. Beden kùltürü çalışmaları 1970’lerden sonra ağırlık kazanmıştır ancak söz konusu çalışmaların üzerine inşa edildiği daha önceki beden araştırmalarını göz ardı etmemek gerekmektedir. Nietzsche, bedeni, yeni orta sınıfın, seçkin görünen ama cinsel zevklere dayanan estetik anlayışı bağlamında analizine yerleştirmiştir(Turner, 1991, s.12). Bu zevklerden doğan şiddet gibi eğilimlerin, kùltürün çeşitli boyutlarıyla maskelendiği vurgusu vardır. Freud, Heidegger, Foucault ve Derrida’da, onun etkisini görmek mümkündür(Turner, 1991, s.14). Ayrıca Weber ve Foucault çizgisinde, din ve bürokrasi buluşmasının beden üzerinden işleyen mekanizmalarının açığa çıkarılması söz konusudur. Elias ise doğayı kontrol etmeyi, aşırıya kaanı ve cinselliği kontrol aracı olarak bedene baskıyı, medeniyette bir aşama olarak görse de diğer kuramcılardan farklı olarak bu gelişimde aynı zamanda, olumlu bir yön bulmakta ve ıkışı Marksist kuramla uzlaşarak mümkün görmektedir(Turner, 1991, s.15). Frankfurt Okulu’nda ise din ve kapitalizmin bedeni disipline etmeyi öğütlemeye nasıl bir araya geldiğine dikkat çekilmektedir. Onlara göre din ve kapitalizm bedeni kötùlüklerin kaynağı olarak görmede uzlaşmaktadır. Böylelikle, cinselliğin çeşitli sosyal bilimcilerin kuramlarında önemli yer tutması, doğa ve kùltür arasındaki zıtlık çerçevesine oturmaktadır (Turner, 1991, s.16). Sosyoloji ve felsefede beden üzerine çalışmalar, son yıllarda artışa geçmiştir (Eichberg, 2009, s.160; Williams ve Bendelow, 1998, s.1). Sosyoloji, gelişim döneminde biyolojik beden

benzetmesine dayanan toplum anlayışının etkisinde kalmış, bedeni bir konu olarak nadiren ele almıştır (Williams ve Bendelow, 1998, s.1). İlerleyen yıllarda, Elias, Frankfurt Okulu, fenomenoloji alanında çalışanlar kuramlarını ortaya koymuştur. Bahsi geçen kuramlar Foucault, Bourdieu yüzyılın son çeyreğinde beden kültürü üzerine çalışmalara ilham veren bir yazın oluşturmuştur (Williams ve Bendelow, 1998, s.2). Biyolojik beden benzetmesinden bugüne gelinen noktada, kültürel boyutu anlamak açısından gelişme bulmak mümkündür.

Tezde yer verilen sosyal boyutu ile beden yaklaşımının bir örneği beden kültürü çalışmalarında yer almaktadır. Beden kültürü çalışmalarının temelleri fizik kültür yaklaşımında aranabilmektedir. 20. yüzyılın başında ortaya çıkan fizik kültür kavramı, bedenle ilgili ayrıntılı çalışmalar yapılmasına ve artan bilimsel etkinin yansımaları dahilinde, bedenın biçimlendirilmesine gönderme yapmaktadır. Tıp ve toplum açısından işlevsel bedenler yaratmanın yanında bedenın estetik sunumu ve temsillerine odaklanılmıştır. 19. yüzyıl sonunda ve 20. yüzyıl başında İngiltere, Almanya, Rusya gibi ülkelerde politikalarla desteklenerek ulusal ajandaların parçası olarak yer bulmuştur. Bedene dair hareketler, tıp ve beslenme gibi alanlarda vücudun geliştirilmesi yanında vücudun sergilenmesi, jimnastik, vücut geliştirme ve yoga gibi boyutlar içermiştir. Bedene dair geniş kapsamlı bir proje ortaya konmuş, beden ekonomik üretime, eğitime veya ulusal gelişim projelerine katkılarıyla ele alınmıştır. Modernleşme ve bedenın ilişkisini, Elias gibi kuramcıların savunduğu şekilde, medeniyetin gelişiminde bir safha olarak görme ve Frankfurt Okulu gibi baskı ve disiplin aracı olarak görme eğilimleri bulunmaktadır. Sporun, Antik Yunan'dan beri gelen bir kavram olup olmadığı ve modern bir kavram olarak ele alınıp alınamayacağı sorgulanmıştır. Bedenin zaman kullanımımız ve yaşam hızıyla bağı bulunmaktadır. Sosyal zaman kavramı bedenın zamanı optimal kullanmak için düzenlenmesini içermektedir. Kapitalist toplumda üretim için bedenın hızı önem arz etmektedir. Bedenin mekânda aldığı yer ve gözetimi öne çıkmıştır. Endüstrileşme ve üretimle belirginleşen sayılarla ifade ve sonuç odaklılık spor gibi alanlarda bedenle buluşmuştur. Yanlış bir algıya neden olan bireysel beden vurgusunun aksine birey ve toplum beden kotasında bir aradadır. Günümüzde bireyin kimliğini temsil eden ve kimliğin ifadesi olduğu savunulan beden vurgusu, bu yanılgıyı artırmaktadır. Beden ve toplum, beden ve ulus

arasında bir bağlantı bulunmaktadır (Eichberg, 2009, s.130; s.152-153). Beden kültürü, Batı toplumlarında bilim tarihi içerisinde bir alan olarak bilimle bir arada sunulabilmektedir. Bilimin gelişmesi ile beraber bedene dair bilimin içerisinde yaratılan alan, beden kültürü tanımını içerisinde ele alınabilmektedir. Bahsi geçen tanım, Batı kültürünün temelini dayandırdığı Antik Yunan'dan gelerek beden üzerine bir bilimsel ve estetik yaklaşım geliştirme çabasında, modernleşme ile öne çıkan fizik kültür çalışmalarını içeren ve bugüne uzanan disiplinler arası bir bilim dalını açıklamaktadır. Bu anlamda beden kültürünün bu tezde ele alınan biçimiyle yer verdiği beden kavramı, Osmanlı Devleti'nin ve Avrupa toplumlarının sanat ve bilim tarihine ve kurumlarına temas etmekte, onların Türkiye Cumhuriyeti'ne ve günümüz Batı toplumlarına sirayet etme tarzlarını değerlendirmekte ve bugün aldığı biçimlere değinmektedir.

Tezde incelenen malzemenin görsel sanatlar alanından gelmesi nedeniyle kısaca bu alana değinmekte fayda vardır. Sanatın, modernizm sonrası konuyla bağlantılı yönleri, bir sonraki bölümde açıklanmaktadır. Burada yalnızca, modernizm öncesi görsel sanatlara kısaca değinilmekte ve tezde yer verilen bazı sanat terimleri açıklanmaktadır. Araştırmada, Osmanlı ve Türk imgelerinin ağırlıklı yer bulduğu Rönesans sonrası döneme resim ve heykel sanatlarında ağırlık verilmiştir. Fotoğrafların ele alındığı 20. yüzyılın hemen öncesi sonrasındaki dönem, görsel sanatlarda bir değişime tanıklık etmiştir. Günümüzde beden ve uluslaşmanın etkileri daha önce ele alınan mirastan hareketle hala takip edilmektedir. Batı'da görsel sanatların gelişimini genel olarak üç dönemde ele almak mümkündür. Görsel sanatların ortaya koyduklarını incelerken öne çıkan bir nokta kültürel etkileşimin etkisi olmaktadır. Orta çağdan Rönesans'a kadar olan dönem sanatın çeşitli biçimlerinin bulunduğu ve toplum adına değişik işlevleri yerine getirmiştir. 17. yüzyıldan sonra başlayan Rönesans sonrası modern döneme kadar uzanmaktadır. Söz konusu dönemde sanatın yaygınlaşmış ve akademide yoğun yer bulmuştur. Görsel sanatların ağırlık kazandığı resim gibi dallar ağırlığını artırmıştır. 19. yüzyıl ortasından başlayarak bugünün küresel dünyasına uzanan dönem biçimlerde ve araçlarda zenginleşmeyi temsil etmektedir. Orta çağdan Rönesans'a kadar olan dönem, Hıristiyanlık ve Kilise'nin Reform çizgisi takip edildiğinde din üzerinde bir bütünlük arz etmektedir. Haçlı Seferleri ve keşifler gibi gelişmelerle Batı'nın dünyanın diğer noktalarıyla teması, sanatı dönüştürmüştür. Bahsi geçen dönemi, toplumlar ve bireyler

bazında kısıtlı çevresine hapsolmuş olarak görmek yanıltıcı olabilmektedir. Sanatın yükselişinde ve sanat eserlerinin meydana getirilmesinde hareketliliğin etkisi olmuştur. Bölgelere has özellikler göstermekle beraber tüm Avrupa’da sanat üretimi ve tüketimi yaygınlaşmıştır (Woods, Barker ve Edwards, t.y.). Sanat eserleri beden temsillerinin yer aldığı, önde gelen alana dönüşmüştür.

Araştırmada yer verilen eserlerin hepsi Osmanlı ve Türk toplumunu yansıtmaya kaygısı gütmektedir. Resim ve heykel alanındaki görsel sanat eserlerinin büyük çoğunluğu bu ilginin zirveye çıktığı dönemlerdendir. Bu nedenle, döneminin sanatsal ve toplumsal özelliklerini taşımaktadır. Bunun dışında, yer verilen sanat eserleri neoklasik, barok, rokoko, romantizm gibi akımlar içerisinde ele alınmaktadır. 17. yüzyıl barok dönem, ön sekizinci yüzyıl başı rokoko ve sonu neoklasisizm, 19. yüzyıl ise romantik dönem olarak adlandırılmaktadır (Wood, t.y.). Akımların sunduğu dönem özellikleri aynı zamanda bedenin sunum özelliklerini göstermektedir. Örneğin, barok dönemin enerjisi ve drama etkisi, romantizmin duyguları öne çıkaran yönleri beden imgelerine yansımaktadır. Her bir sanatçının özelinde şahsi özellikleri ile harmanlayarak sanat akımlarına yer verilmesi sayesinde biçimin ve içeriğin beden temsillerini nasıl etkilediği derinlikli olarak anlaşılabilir. Barok kelimesi farklı olan, diğerleri arasında ayrı bir yere sahip gibi anlamlarla kullanılmıştır. Barok dönem çeşitli dikkat uyandırıcı öğeleri bir araya getirmesiyle kendine has ilgi çeken bir üslup yakalamıştır. Fazlaca renkli, çokça dekorasyon barındıran yönler içermektedir. Rokoko, parlaklık, canlılık, seçkinlik ve doğanın süslü sunumları özellikleri ile öne çıkmaktadır. Neoklasisizm adında yer alan klasik vurguyu antik dönemin klasik eserlerinin yeniden yorumlanmasından almaktadır. 18. yüzyılın ikinci yarısında görsel sanatlardaki eserler ağırlıklı olarak klasik eserlerden esinlenmiştir. Uyum, saflık, evrensel değerler, arzu edilen biçimleri temsil etme gibi özellikler baş göstermektedir (Wood, t.y.). 19. yüzyılın ortasında modern dönemle başlayan ve günümüze kadar uzanan dönem, sanat farklı boyutlar kazanmıştır. Klasiğin egemenliği sarsılmaya başlamıştır. Akademik ve belirli kentlerin sanattaki önemi bir süre daha devam etmiştir. Teknolojinin gelişimi ile fotoğrafçılık gelişmeye başlamıştır. Fotoğrafçılık antik imgelerin etkisi altında, insanların yoğun bir mizansen içerisinde samimi olmayan fotoğraflarının çekilmesi nedeniyle eleştirilere tabi tutulmuştur. Ardından, resim ve heykelde benzer bir



sorgulama egemen olmaya başlamıştır. Sıradan insan, sıradan yerler ve manzaralar giderek daha çok yer bulmaya başlamıştır. Modernizm, pek çok alanda yenilik ve eski ile devamsızlık arz eden özellikler muhteva etmektedir. Biçimsel olarak hatlar, şekiller ve renk kullanımında farklar ortaya çıkmıştır (Kuiper, t.y.).

Bulgulara geçmeden tezde yapılan incelemelerde tezin incelediği anlam boyutunu ortaya çıkarmaya yardımcı olan, temel düzeyde başvuru alan, görsel sanatlarda biçimsel özelliklere tezde yer bulduğu kadarıyla, kısaca değinilecektir. Bu anlamda renkler, kompozisyon ve ışık incelenmiştir. Renkler ilk anda öne çıkan etkiler yaratabilecek potansiyele sahiptir. Renklerin kullanımı havamızı değiştirebilmektedir. Renklerin kullanımında geniş ve dar bir skaladan seçimler yapmak, birbirine zıt ve yakın renkleri bir arada kullanmak, sıcak ve soğuk renkler kullanmak, parlak veya soluk renkler kullanmak ve açık ve koyu renkler arasında seçimler yapmak açısından farklar bulunmaktadır. Renklerde çeşitlilik olacak şekilde kullanmak ya da kullanmamak bir dizi etki uyandırmayı sağlamaktadır. Örneğin, çok fazla sayıda renk olması hareketi ve neşeyi öne çıkarabilirken, daha az sayıda renk ve uyum dingin ve huzurlu bir görünümü sağlayabilmektedir. Renklerin birbirinin yanına zıtlık oluşturacak şekilde yerleştirilmesi, zıt renkleri kullanarak etki oluşturmaktadır. Zıt renkler, birbirlerinden farklılığı temsil etmektedir. Kompozisyon, resmi oluşturan unsurların nasıl yerleştirildiği ile ilgilidir. Kompozisyonu belirleyen iki boyut resimde derinliğin oluşturulması ve çizgilerin kullanımınıdır. Özellikle resimde, her zaman olmasa da sıklıkla iki boyutlu zeminde üç boyutun temsil edilmesi söz konusudur. Birinin üzerinde duran nesnelere daha yakın algılama eğiliminde oluruz. Buna rağmen, üst üste olmak tek başına yeterli olmamaktadır. Küçülen ölçüler metoduna göre nesnelere küçülmesi bize daha uzakta oldukları hissini vermektedir. Atmosferik perspektif açısından yakında duran nesnelere daha parlak, canlı ve kontrastlı betimlenirken uzaktakilerde azalan oranlar bulunmaktadır. Çizgilerin kullanımı gözü yönlendirme kapasitesine sahiptir. Dikey, yatay ve çapraz çizgiler bulunmaktadır. Çapraz çizgiler yüksek hareket ve enerjiyi yaratmaktadır. Işığın kullanımında renkler ve kompozisyona eşlik eden figürlere odaklı veya merkezde yer alan ışık kullanılabilir. Işığın karanlık veya gölgelerle zıtlık oluşturan kullanımları da mevcuttur. Araştırmada eserlerin

incelenmesinde, yeri geldikçe bu genel bilgilerin eserler üzerindeki kullanımına değinilmektedir.

### 3.6. OSMANLI DEVLETİ'NDEN TÜRKİYE CUMHURİYETİ'NE BATI TARZI SANAT

Osmanlı Devleti'nde Batı tarzı sanat, Avrupa'nın kaydettiği ilerlemeler ve Osmanlı Devleti'nin geri kalma kaygıları neticesinde değişim beklentileri ile beraber gelişmiştir. Osmanlı Devleti'nde Batılılaşmanın yaygınlaşması, 18. yüzyıl sonu, III. Selim devrinde olmuştur. Batılılaşmanın askeri alanda olması, Osmanlı Devleti'nde askeri alandaki başarısızlıklarla hızla çözümler üretmek adına yenilikler yapıldığını ortaya koymaktadır (İnalçık, 2010, s.129). Nitekim 18. yüzyılda değişim hareketi, uluslaşma açısından üst düzeyde programlı ve bilinçli bir proje olarak oluşmamıştır (Deringil, 2014, s.24). Bu dönemde, askeri alanda hissedilen gerilemeye karşı, ordudan başlayarak reform hareketleri devreye sokulmuştur (İnalçık, 2010, s.129). Oysa Batılılaşma öncelikli olarak, ordudaki değişimle de örtüşecek biçimde, sanat alanında kendini göstermiştir (Cezar, 1995, s.14). Orduda yaşanan gelişmeler, kültür ortamını da etkileyen sonuçlar doğurarak yeniliklerin merkezinde yer almıştır. Kültür ortamındaki değişimi ise daha önceleri, Lale Devri'nde hissetmek mümkündür. Lükse düşkünlük ve gösteriş ile öne çıkan bu dönem, yeniliklerin devreye sokulduğu zamanlardır. 18. yüzyıl başında, III. Ahmed döneminde, yurtdışına elçiler gönderilmesi ve temasın artırılması, ince bir zevkin geliştirilmesi çabası ve yurtdışından getirilen uzmanlar gibi çabalarla yenilikler hedeflenmiştir. Yeniliklerde, Batılılaşma etkisini, sanat ortamı açısından o dönemde Avrupa'da hâkim olan barok ve rokoko akımlarının, özellikle mimaride benimsenmeye başlamasında görmek mümkündür (Cezar, 1995, s.4). Buna rağmen, Osmanlı Devleti'nde mimarinin oturmuş bir geçmişi olması nedeniyle barok ve rokokonun Türk tarzına uyarlanmış biçimler halinde benimsendiği anlaşılmaktadır (Cezar, 1995, s.5). III. Selim'in orduda yaptığı yenilikler ve orduda teknik bilgiyi geliştirmek için Mühendishane-i Berri-i Hümayun adlı okulun kurulması, resim derslerinin yaygın olarak bu okulda verilmeye başlaması nedeniyle Batı tarzı resmin yaygınlaşmasında önemli rol oynamıştır. Bu okulda teknik resim dersi olması, Batı'da egemen olan

perspektif gibi resmetmede çeşitli yaklaşımların öğrenilmesini beraberinde getirmiştir (Cezar, 1995, s.12; s.321; Turgut Cebeci, 2020, s.47).

Batı tarzı resim, zamanla daha çok yer bulmuştur. Osmanlı Devleti'ne giriş şekliinden anlaşılacağı üzere, pratik amaçlar için kullanımı önde gelecek şekilde olduğundan, resmin kullanımının sağlayacaklarına odaklanılmıştır. Mimari gibi alanlarda Batı tarzı resmin kullanımının kaçınılmazlığı öne çıkmıştır. Bu nedenle resimler, kitaplar veya teknik kayıtlarda çokça yer bulmuş, resim deri okullarda ve teknik eğitim alanlarında biraz daha yaygınlaşmıştır. III. Selim, resme ilgili olmuş, geleneksel Türk resim sanatı ustalarını bazen desteklemiştir (Cezar, 1995, s.16). III. Selim, resim sanatının, Avrupa devletlerinde kullanıldığı alanları fark etmiştir. Tezde daha önce değinildiği gibi Avrupa'da, kralın bedeni devlet ile özdeşleşmiş ve kralın imgesi önem kazanmıştır. III. Selim ile aynı dönemde hüküm süren Napolyon, "Bulgular" kısmında açıklandığı gibi, resim sanatını propaganda amacıyla kullanmıştır. III. Selim, resmin devlet ile ilişkili boyutuna karşılık vermek amacıyla Avrupalılara resimler yaptırarak dış devletlere dağıtarak prestij yaratma girişiminde olmuştur. Onu izleyen dönemde, II. Mahmud ise Avrupa'daki liderlerin resimlerindekine benzer şekilde, ayakta ve kendisini devlet sembolleri taşıyan gösteren portre türünde resimler yaptırmıştır. Portrelerini devlet dairelerine astırmıştır. Dahası, kendi imgesini bulunduran nişanlar ve sikkeler yaptırmıştır. Sultan Abdülmecid döneminde, Tanzimat Fermanı ile beraber yenilikler, kurumsal bir çehreye bürünmüştür. Resim sanatında, padişahın devletle ilişkili lider imgesi üzerinde durmaya devam ettiği görülmektedir. Batı tarzı resim eğitimi almak için öğrenciler yurtdışına gönderilmiştir. Heykelde ise anıtsal heykel yapma çabaları ile ilk adımlar atılmıştır (Açoğlu ve Yavaş, 2019, s.35). Resim sanatında III. Selim ve II. Mahmud dönemlerinde, Osmanlı geleneksel resim sanatının tamamen terk edilmediği dikkat çekmektedir. Dahası, gayrimüslim nakkaşlara, geleneksel Osmanlı tasvir sanatını icra etme hakkı tanınmıştır (Cezar, 1995, s.40).

19. yüzyılda, Abdüllaziz (1830-1876) ve II. Abdülhamit (1842-1918) dönemlerinde, önceki dönemlerin eğilimleri artarak devam etmiştir. Abdüllaziz resimlerini, nişanlarını ve heykelini yaptırmıştır. Ayrıca, Özendes onun döneminde fotoğrafın gelişimi neticesinde, fotoğraflarının çekildiğini belirtmiştir (2019, s.22). Abdüllaziz kendisi

resim sanatını icra etmiştir. Bu nedenle, resim sanatını sevmiş ve yaygınlaşması için çaba sarf etmiştir. Ayrıca, Abdüllaziz döneminde gazetelerde resim yer almaya başlamıştır (Cezar, 1995, s.107-108). Okuma yazma bilgisi ve okuma alışkanlığı halk arasında çok yaygın olmamasına ve gazeteler henüz yaygın bir konum edinmemesine rağmen resmin ve çıplak kadın figürü gibi imgelerin kamusal alan olarak gazetelerde kullanımını önem arz etmektedir. İlerleyen yıllarda, cumhuriyetle beraber fotoğrafların basında kullanımını, değişimle ilişkisinde daha çok anlam ifade etmiştir. II. Abdülhamit de resimle ilgilenmiştir ama kendinden önce görüntülerini, devleti temsil etmek için kullanan padişahların aksine kendi görüntüsü dışındaki sembollere başvurmuştur (Deringil, 2014, s.35). II. Abdülhamit döneminde ilgi çekici olan nokta, dini bir kisveye bürünerek gelişmiş olsa da Anderson (1991)'ın ulusların oluşumuna dair hayali cemaat kavramıyla beraber sanatın gelişimidir (Deringil, 2014, s.24). Beden anlayışında olduğu gibi sanatın gelişiminde, Avrupalıların bilgi birikimine ve yardımına başvurulmuştur. Güzel sanatlar eğitimi ile ilgili kurumlar kurulması, Batılı sanatın yaygınlaşması yolunda önemli bir adım olmuştur. İlk resim akademisi, Fransız Guillemet tarafından 1874'te açılmıştır. Guillemet, padişah tarafından çağrılarak geldikten sonra uzun süre Osmanlı Devleti'nde zaman geçirmiş ve özel dersler vermiştir (Cezar, 1995, s.427). Hükümet bir sanat eğitimi okulu kurmaya karar vermiştir. Fen ve sanayi kelimeleri o dönemde sanata atıfla kullanıldığı için Sanayi-i Nefise Mektebi, yani Güzel Sanatlar Akademisi kurulması hazırlıkları başlamıştır. Sanatın Osmanlı Devleti'nde belirli bir olgunluğa ulaştığı Abdüllaziz devrine tekabül eden ilk resim okulu çalışmalarını mektebin kurulması izlemiştir (Cezar, 1995, s.442). II. Abdülhamid döneminde, mektebin kuruluşu gerçekleşmiştir. Kurumda müdürlük yapan bir ressam olan Osman Hamdi Bey'in (1842-1910) okulun gelişiminde payı büyüktür (Cezar, 1995, s.444). Okulda resim, hakkaklık, mimari ve heykel alanları yer bulmuştur (Cezar, 1995, s.449). Osman Hamdi Bey, Osmanlı Devleti'nde görsel kültürün gelişiminde önemli rol oynamış bir figürdür ve ressam olarak eserler ortaya koymuştur. Osman Hamdi Bey'in Osmanlı ve Türk imgelerinin temsiline dair getirdiği yeniliklere "Bulgular" kısmında değinilmektedir.

19. yüzyılda fotoğrafın etkisi dikkat çekicidir. Türk primitif ressamı olarak adlandırılan, asker kökenli ressamı yetiştirilmiştir. İlgi çekici olan, bu ressamların

birçoğunun fotoğraftan resimler yapmasıdır. Fotoğrafın resimle ilişkisi karşılıklı alışveriş biçiminde olmuş ama Türk sanatçıların resimlerini öğrenme ve yorumlama tarzları fotoğrafı öne çıkarmıştır (Çoker, 1983, s.4-5). II. Abdülhamit döneminde fotoğraf, Osmanlı Devleti'nde yaygınlaşmış ve ulusal imgelerin temsil alanı olarak işlev görmüştür. Bu dönemde ortaya çıkan imgeler hem içeride devletin meşru olduğunu vurgulayarak halk arasında, detaylar içinde devletin varlığını hatırlatma hem de Avrupa'nın ileri gelen devletleriyle aynı konumda olduğunu vurgulama amacı taşımıştır. İçeride ortaya çıkan milliyetçilik hareketlerinin yarattığı tehdit, dışarıda Osmanlı Devleti'nin küçük görüldüğüne dair inanç, imaj yönetimine dair bürokratik seçkinlerin düzenlemelerini ve devlet kontrolünün arttığı bir dönemi beraberinde getirmiştir (Deringil, 2014, s.122). Kendisi de ressam olan Abdülmecid'in padişahlığındaki son dönem, II. Abdülhamid dönemindeki eğilimlerin etkisinde geçmiştir. Buna rağmen, Avrupa sanatının etkilerinin Osmanlı resminde hissedilmesi gibi detaylara şahitlik etmiştir (Başbuğ, 2010, s.374). Minyatür sanatı ağırlıklı olan Osmanlı tasvir sanatı, minyatüre yedirilen Batılı sanat unsurları, minyatürün terk edilip Batı sanatı biçimlerine geçişle son bulmuştur. Çallı grubu ressamı olarak bilinen Osmanlı Devleti'nin son dönemi ve Türkiye Cumhuriyeti'nin erken döneminde etkili olan ressamlar, Avrupa'da modernizm akımında doğan sanat yaklaşımlarını benimseyip içerik olarak seçtikleri konularda halkı yansıtma eğilimine girmişlerdir. Yine de bu eğilim, merkezden çevreye doğru, gerçek temasları kısıtlı ölçüde içeren bir hareket biçiminde olmuştur (Başbuğ, 2010, s.375). Fotoğrafın etkinliği Birinci Dünya Savaşı yılları ve ardından gelen cumhuriyet yıllarında devam etmiştir.

Avrupa'da Osmanlı Devleti'ne dair sanat alanından ilgi, çok öncelere uzanmaktadır. Orta çağın sonundan itibaren Türk beden imgeleri Batı sanatında yerini almıştır. 17. yüzyılda, II. Viyana Kuşatması gibi Osmanlı Devleti'nin gerilemeye, Avrupa'da ise bilim ve teknolojide gelişme sayesinde, coğrafi keşifler ve yeni ticaret yolları gibi yeniliklerin sonuçlarını vermeye başlaması ile korkulan Osmanlı imgesine, vahşi ve barbar Osmanlı imgesi eşlik etmiştir. Osmanlı Devleti'nin Avrupa ile temasını artırdığı 18. yüzyılda, Avrupa tarafından da merak baş göstermiş, Osmanlı imgesinin yansıtılması ötekileştirme ve egzotik bir kültür olarak inceleme şeklinde olmuştur. 19. yüzyılda ise Osmanlı ve Türk imgeleri sunulurken aşağılama eğilimi artmıştır. Buna

rağmen, Osmanlı hükümdarları ve saray çevresi, imaj oluşturmada resim gibi sanat dallarının önemini farkına vararak Avrupalı ressamalara resimler sipariş etmişlerdir. Bu resimlerde, Avrupalı liderler gibi davranmış, onlarla eşit gösterilmişlerdir. Buna rağmen, kültür alanındaki yeniliklerin ve resmin, Osmanlı Devleti'nde yaygınlaşmasının yavaş olması sonucu, tam bir karşı duruş sergilenememiştir. Fotoğraf gibi çoğaltımı kolay ve kullanım alanı geniş bir türün gelmesi neticesinde, 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başında, uluslaşmayı da içererek gelişen bir sanat anlayışı (Deringil, 2014) gelişmiştir. Türkiye Cumhuriyeti'nin de kurulmasını içeren bir süreçte uzanarak, kendinden önceki resim sanatındaki yaygın Osmanlı ve Türk imgelerinden farklılık arz eden imgeler çoğalmıştır.

#### 4. BÖLÜM: BULGULAR

Bu bölüm altında araştırmanın üç farklı kısımdan oluşan bulguları sunulacaktır. Söz konusu kısımların ilki, 17. yüzyıldan 19. yüzyıl sonuna kadar Batı kavramında buluşan ulusların görsel sanatlarında Osmanlı ve Türk beden imgelerinin incelenmesidir. Bu dönemde Batı'da resim ve heykel sanatları, 19. yüzyıl sonundan itibaren Osmanlı sanatında ise resim önde geldiği için söz konusu sanat dallarından eserlere yer verilmiştir. Bahsi geçen sanat dallarında 19. yüzyıl sonuna kadar Avrupalı sanatçıların öncü olmasından ötürü Avrupalı sanatçılara yer verilmiştir. 19. yüzyıl sonunda, Osmanlı Devleti mensubu sanatçılar resim sanatını, Batı'da gelişen haliyle öğrendikleri için Osmanlı Devleti mensubu sanatçıların eserlerine de yer verilmiştir. İkinci kısım, 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başında söz konusu imgelere tepki olarak, kendi dinamikleri içerisinde gelişen ulusal Türk beden anlayışına odaklanmaktadır. Türk beden anlayışı, fotoğraf sanatının ortaya çıkması nedeniyle fotoğraflarda yer alan imgelerin değerlendirilmesi şeklinde alınmıştır. Bu dönemde geçmişle var olan bağlantılar nedeniyle önceki dönemin sanat dallarında yer alan zıtlıklara ve benzerliklere de odaklanılmaktadır. Dönemin egemen görsel sanat dalı olan fotoğraf sanatı da, Avrupa'da icat edilip geliştirilerek Osmanlı Devleti ve Türkiye Cumhuriyeti vatandaşları tarafından öğrenilmiştir. Bu kısımda 19. yüzyıl sonunda Avrupalı sanatçıların bazı çalışmalarına yer verilirken Osmanlı ve Türk imgeleri bu dönemde ağırlıklı olarak Türk sanatçılar tarafından sunulduğu için daha çok Türk sanatçılara yer verilmiştir. Üçüncü kısım ise, günümüzde Türkiye'de yer alan beden anlayışını ortaya çıkarmaya yöneliktir. Günümüz ile kastedilen 20. yüzyıl sonu ve 21. yüzyıl başıdır. Bu dönemde Türk beden imgeleri tamamen Türk sanatçıların eserlerinde incelenebilecek yoğunlukta Türk sanatında temsil edildiği için Türk sanatçıların eserlerinde incelenmiştir. Önceki dönemlerle devamlılık sağlanması için bu dönemde de resim, heykel ve fotoğraf gibi sanatlara yer verilmiştir. Buna rağmen, günümüz sanatında sanat biçimlerinin birbirine karışması, çeşitli biçimlerin bir arada yer alabilmesi ve önceki dönemlerde yer alan ayrımların önemini yitirmesi sonucu görsel sanat eserleri adıyla çeşitli biçimleri bir arada içerebilecek şekilde incelenmektedir. Her bir kategori için beş adet sanat eseri incelenmiştir.

Bahsi geçen üç dönem içerisinde beden imgelerinin ele alındığı üç tema ortaya çıkmıştır. Söz konusu temalar modernleşme, toplumsal cinsiyet ve ötekileştirme. Her bir tema, dönemler içerisinde zıtlıklar halinde verilen kategorilerle birlikte ele alınmaktadır. Bahsi geçen kategoriler; modernleşme teması için Doğulu-Batılı beden imgeleri, Türk-Avrupalı beden imgeleri ve ulusal-küresel beden imgeleridir. Toplumsal cinsiyet teması için hayali-gerçek beden imgeleri, eski kalıplara uyan-yeni kalıplara uyan beden imgeleri ve egemen-direnen beden imgeleridir. Ötekileştirme teması için ise dışlanmış-benimsenen beden imgeleri, ötekileştirilen-ötekileştiren beden imgeleri ve sosyal sınırların içinde yer alan-sosyal sınırların dışında yer alan beden imgeleridir. Bunlar aşağıdaki tabloda gösterilmektedir:

Tablo 3: Temalar ve kategoriler

Beden İmgeleri		Dönem		
		Uluslaşma Öncesi(17. yy başı-19.yy sonu)	Uluslaşma (19.yy sonu-20. yy başı)	Günümüz (20.yy sonu-21.yy)
Kavram	Modernleşme	Doğulu-Batılı	Türk-Avrupalı	Ulusal-Küresel
	Toplumsal Cinsiyet	Hayali-Gerçek	Eski Kalıplar-Yeni Kalıplar	Egemen-Direnen
	Ötekileştirme	Dışlanmış-Benimsenen	Ötekileştirilen-Ötekileştiren	Sosyal sınırların içinde- Sosyal sınırların dışında

Kategoriler altında incelenen sanat eserlerine dair konu, içerik, mekân, mekânın özellikleri, sanatçı, sanat akımı, sanatsal biçim, renkler ve ışığın kullanımı gibi özelliklere, analizde ortaya çıkarılan kategoride belirtilen zıtlıkla bağlantılı oldukları boyutlar doğrultusunda ve sosyolojik olarak ifade ettikleri bağlamda kısaca yer verilmektedir. Analizde başvurulan kıyafetler, bedenle ilişkili nesnelere, eserlerdeki insan figürlerinin özellikleri, figürlerin duruşları, çeşitli uzuvların hareketleri, hareketlerin ifade ettikleri, sanat eserinin uyandırdığı duygular, sanat esrinin yarattığı



etki, sanat eserinin mesajı, sanat eserinde yer alan semboller gibi unsurlar kategoride yer alan zıtlıkla bağlantılı olduğu sosyolojik boyutlar açısından incelenmektedir.

#### **4.1. ULUSLAŞMA ÖNCESİ DÖNEM (17. YÜZYIL-19. YÜZYIL SONU)**

##### **4.1.1. Doğulu-Batılı Beden İmgeleri**

Her ne kadar tezde ele alınan konu uluslaşma öncesi, uluslaşma ve günümüzde Türk beden imgeleri olsa da Türk ulusal kimliğinin ortaya çıkması uluslaşma döneminden sonra olduğu için, uluslaşma öncesinde Doğu ve Batı ekseninde bir ayrışmanın olduğu ortaya çıkmaktadır. Osmanlı Devleti'nin milliyetçilik akımlarının ortaya çıkışından önce de var olması ve imparatorluk tanımı içinde yer alması nedeniyle bir ulus olarak ele alınmamaktadır. Nitekim araştırma kapsamında beden imgeleri incelendiğinde, beden imgelerinde ulus ile özdeşleşen ayrımların ortaya çıkması uluslaşma dönemine tekabül etmektedir. Bu nedenle uluslaşma döneminde Türk-Avrupalı beden imgeleri ayrımı ortaya çıkmadan önce Doğu ve Batı kavramları kendini göstermektedir.

Doğulu-Batılı ayrımı sosyolojik araştırmalarda yer edinmiş bir ayrıma işaret etmektedir. Said (2003) Doğu kavramının gerçek bir coğrafyadan çok, Doğu tanımında yer alanları incelemek için nesneleştirmeye yarayan bir kavram olduğunu belirtmektedir (Said, 2003, s.3). Doğu ile ilgili kavramsallaştırmaları ve sanattaki yansımalarını ele almasıyla çağdaş çalışmalarda sıklıkla yer bulan bir kavram geliştiren Said, Batı'nın Doğu'yu tanımladığını belirtmektedir. Böylece oryantalist, Doğu'yu araştıran, onu araştırma nesnesi yapandır (Said, 2003, s.2). Kavramsal boyutta bilimsel olarak tanımlanan Doğu kadar, yaşam pratiklerine yansıyan boyutlarıyla Doğu'yu aşağı gören bir ötekileştirici bakış açısını içerisinde barındırmaktadır (Said, 2003, s.3). Böylece, öteki, Batı olmayan şeklinde belirlenmektedir (Said, 2003, s.2). Batılı, kendisini üstün ve yöneten olmaya, tanımlamaya, sınıflamaya yetkili görerek normal olanı ve olmayanı belirlemeye ehliyet veren varlık ve bilgi temelli bir Doğu yaklaşımı geliştirmektedir (Said, 2003, s.3). Doğu, gerçeğe dayanan bir coğrafyayı değil net tanımlar içermeyen, benzeştirmeyi ve tek tipleştirmeyi içeren sosyal bir coğrafyaya işaret etmektedir. Batı'nın Doğu üzerinde kendini yetkin görmesi, gelişime dair bir yön çizerek Doğu'yu doğru yola iletecek bir anlatının önünü açmaktadır (Said, 2003, s.5). Oysa Doğu tanımı içerisinde yer alan

lkeler, farklı yollardan Batı'nın özelliklerini benimsemiştir ve modernleşmeyi tüm ülkelerin deneyimlemesi nedeniyle çoklu modernlik anlayışları bulunmaktadır (Eisenstadt, 2000, s.1).

Said'in tek bir bütün olarak gördüğü Doğu tanımının, dönemsel ve eş zamanlı olarak farklı hallerinin olduğuna dair yaklaşımlar bulunmaktadır. Örneğin, bu başlık altında yer verilen sanat eserlerinin de ortaya koyduğu gibi Osmanlı ve Türk imgeleri farklı dönemlerde farklı yaklaşımlarla ifade edilmiştir. Buna rağmen, hepsi Doğu tanımı içerisinde ele alınabilmektedir. Doğulu-Batılı kategorisi içinde yer verilen ilk eserlerde daha sert ve korkulan bir Osmanlı ve Türk imgesi hâkimken sonraki dönemde daha durağan ve masalsı özellikleri ile hayranlık ve aşağılama ile sunulan imgeler bulunmaktadır. Bu çalışmada oryantalizmi inceleyen çalışmalarla benzer sonuçların (Çırakman, 2004, s.30) ortaya çıktığını görmek mümkündür. Bu çalışmalara göre, 15. yüzyılda Türklere hayranlık içeren imgeler, 17. yüzyıla gelindiğinde hayranlığın Doğu'nun ganimetlerini keşfetme ile birleştiği bir hal almıştır. 19. yüzyıla gelindiğinde ise Doğu'yu aşağıda gören imgeler ağırlığını artırmıştır. Dahası, dönemler benzer olduğunda dahi kendi içinde değişkenlik gösteren Doğu tanımları bulunmaktadır. Bu kategoride ele alınan 17. yüzyılda, İkinci Mohaç Savaşı'nı betimleyen gravürde sert bir Doğu tanımı yer alırken 17. yüzyıl sonunda Osmanlı yaşamından bir kesit sunan Avusturya elçisi isteğiyle yapılan tabloda daha yumuşak bir Doğu tasviri yer almaktadır. Benzer şekilde, Kalmar (2012, s.19) Doğu tanımlarının sert ve yumuşak halleri olduğunu belirtmektedir.

Doğulu-Batılı kategorisindeki kavramlar, sanat eserlerinin analizi içerisinde yer bulmaktadır. Bu nedenle, alt kategorilerin tek başına açıklanması yerine bütünlüğün sağlanması ve analizleri daha anlaşılır kılmak adına, sanat eserleri kendi bütünlüğü içerisinde sunulacaktır. Doğulu-Batılı kategorisine dâhil olan sanat eserlerine yer verilecek ve açıklamalar sanat eserinin altında yer bulacaktır fakat sanat eserlerinin açıklamalarında yukarıda gösterilen kodlar ne çıkmaktadır. Her bir sanat eserinin açıklamalarına geçmeden önce sanat eserinin görseline yer verilecektir. Grselin üstünde sanatçı, sanat eserinin adı ve tarihi bilgilerinden sonra açıklamalar yer almaktadır.

Resim 1: Nicolas De Larmessin, 1688 Almanağı (1688 Almanac), 1688



Kaynak: <https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/content/accueil-fr?mode=desktop>.

Bu gravürün seçilmesinin nedeni, Osmanlı ve Türk imgelerine karşı uluslaşma öncesi dönemde var olan bakış açılarından birini temsil etmesidir. Korkunç, güçlü ve savaşçı özellikleri içeren söz konusu bakış açısı hem 17. yüzyıl ve öncesinde Osmanlı ve Türk imgelerini içeren çoğu eserde görülmekte hem de az sayıda da olsa sonraki dönemlerde karşımıza çıkmaktadır. Gravür ile aynı dönemde, hayranlık içeren ama öteki olarak konumlandırılan ve aşağılayan bakış açıları var olmuştur. Söz konusu bakış açıları gravür ile aynı dönemde az sayıda bulunsa da ağırlıklı olarak sonraki dönemde etkisini artırmıştır.

Doğu toplumlarını ele alırken Osmanlı Devleti'nin köklerine değinen Marx, yayılcılığı devletin temel hedefleri arasında görmektedir. Yayılcılığı göçlerle ve ona uygun siyasi yapılarla açıklamaktadır. Orta Asya'da nüfus artışı üretimde baskı yaratmıştır çünkü bu bölgedeki halklar savaşla ve hayvancıkla ayakta durmaktadır. Türkler, Doğu Roma topraklarına doğru bahsi geçen sebeple ilerlemiştir. Engels'e göre Türkler, Doğu Roma'dan aldığı mirası devam ettirerek ilkel bir feodal düzenle toprakları ele geçirmiştir. Topraklar savaşla, miras hakkı ile devredilmeyecek şekilde vergilere bağlanarak fethedilmiştir. Söz konusu sistem, tımar sistemi olarak adlandırılmıştır. Tımar sistemi yayılcılığı ve büyümeyi beraberinde getirmektedir (Timur, 1994, s.65). Zenginliğin artışı savaşa ve yayılmaya dayalı olduğu için Osmanlı Devleti'nden korkuyu açıklamaktadır. Doğu despotizmi denilen kavramın ardında, toprak sahipliğinin engellenmesi ve yayılcılık yer almaktadır. Bahsi geçen kavramın karşılıkları imgelerde pek çok defa tasvir edilmiştir.

Osmanlı Devleti'nin Macaristan'da sağladığı üstünlüğe karşı yapılmış bir dizi resim bulunmaktadır. Bunlardan biri Osmanlı ordusunun Macaristan'da aldığı mağlubiyeti gösteren bu eserdir. Gravür şeklindeki eserde, Osmanlı askerleri, yalnızca alegorik olarak değil, doğrudan aşağı bir konumda gösterilmeye çalışılmıştır. Ordunun aldığı yenilginin imgelerde yoğun biçimde vurgulandığı dikkat çekmektedir. Gravürde başlık olarak, Macaristan'da Türklerin mağlup edildiği yer bulunmakta ve Osmanlı Devleti'nin 1687'de Mohaç'ta aldığı mağlubiyet gösterilmektedir. Savaşın ganimetlerinde Osmanlı çadırından kalanlar bulunmaktadır (Kırıkçı, 2020, s.269). Macaristan'ın stratejik öneminden öte, güç gösterisi alanı olarak gerilim yarattığı dikkat çekmektedir (İnalçık,

2017). Ayrıca, Avrupa tarihinde dönüm noktası olacak bazı gelişmelerin kökenlerini Macaristan'da bulmak mümkündür. Macaristan'da yaşanan gelişmeler Viyana ile ilgili fikirlerin oluşumunda rol oynamıştır (Brummett, 2008, s.111). Macaristan'ın Avusturya'nın hemen yanında olması, Viyana ile ilgili kaygıların aldığı biçimleri anlamaya yardımcı olmaktadır. İstanbul'un fethi ve Birinci Viyana Kuşatması ile Osmanlı'ya dair artan ilgi, Avrupalı seyyahların gözlemleri ve matbaanın yayılmasıyla gezi yazılarının yaygınlaşması sonucu Doğu'nun daha çok gündeme gelmesi ile bütünleşmiştir. Toplumsal iklimin oynadığı rolü böylece anlamak mümkündür.

Kıyafetler ve kostümler Osmanlı ve Türk imgelerinin korkunç, savaşçı veya mağlup olarak yansıtıldığı imgelerde tanımlayıcı olarak yer almıştır (Jones, 2006, s.93; s.98). Larmessin'in eserinde, Osmanlı askerlerinde sarık bulunmaktadır. Gravürde savaş ganimetleri yer bulmaktadır. Ganimetlere hayvanlar, değerli metaller ve savaş gereçleri dâhildir. Söz konusu çadırlar ve ganimetler resimde sol kısımda görülmektedir. Sancaklar gibi sembollerle beraber kartal ve aslan figürleri yer almaktadır. Osmanlı askerlerinin sarıklı olması onların Doğulu olduğunu vurgulamaktadır. Sancaklarda Doğu'yu simgeleyen hilal yer almaktadır. Kartal ve aslan gibi figürler ise Batı'yı temsil etmektedir. Batı'nın üstünlüğü semboller aracılığıyla öne çıkmaktadır. Batı temsilinin, Roma ve Hıristiyan sembolleri ile bir birliğe işaret ettiği görülmektedir.

Sarığın bu dönemki resimlerde kullanımı Osmanlı ve Türk temsilleriyle ilgili bazı yönleri açığa çıkarmaktadır. Bu yönlerden biri sarığın bir güç sembolü olmasıdır. Sarıklı askerlerin mağlup oluşu, gücün el değiştirmesine işaret etmektedir. Osmanlı askerleri savaşın yer aldığı sahnelerde düzensiz olmaları ile dikkat çekmektedir. Bu kısımda, Osmanlı askerleri bakışlarının donukluğu ve hareketleri ile barbarlık ve şiddet kavramıyla beraber gösterilmiştir. Ön planda yer alan mağlup askerlerin ise durgunlukları ve korkuları öne çıkmaktadır. Savaş ganimetleri egzotik bir etki yaratmaktadır.

Kalmar (2012, s.56-57)'a göre, 17. yüzyılda Rembrandt gibi Batılı ressamın eserlerinde görülen sarık, acımasız bir Doğu liderini sembolize etmektedir. Ona göre Rembrandt, Doğulu acımasız liderler etrafında gelişen, aşkın bir Tanrı ve güç kavramını

öne çıkararak din odaklı, Doğulu bakış açısının bir halkasını oluşturmaktadır. Bu bakış açısı hor gören bir yön içermekle beraber zaman içerisinde aşkın bir güç kavramı etrafında gelişen Doğu yaklaşımından dönüşüme uğrayarak daha yumuşatılmış bir eleştirel tarza ve devamında aşağılayıcı tarzlara bürünmüştür.

Nicolas de Larmessin'in (1684-1755) alegorik öğeler içeren gravüründe, Osmanlı Devleti'ni temsil eden, üzerinde hilal bulunan sancaklar gibi sembollere, Roma Birliği'ni temsil eden kartal ve aslan figürleri eşlik etmektedir. Tabloda yer alan aslanın etrafındaki yazıda ise Venedik'in Osmanlı Devleti'ni mağlup ettiği belirtilmektedir. Bu figürlerin arasındaki savaş sahnesinde de Venedik'in Osmanlı'yı mağlup ettiği savaş yer almaktadır (Kırıkçı, 2020, s.279). Hilal sembolü Müslüman imparatorlukların sembollerinde azımsanmayacak derecede yer bulmuştur. Kaynağının Mezopotamya olduğu düşünülmektedir. Türkler açısından hilalin kullanımını, Osmanlı Devleti ve Müslümanlıkla ilişkilendirenler olduğu gibi farklı kökenlere atfedilenler bulunmaktadır (Gök ve Kutlu, 2005, s.276). Hilalin, Osman Bey döneminden sonra sancaklarda yaygın kullanılmaya başlandığı anlaşılmaktadır. Buna rağmen, Orta Asya'ya dayanan kökenleri olabileceği ve Selçuklularla devam eden gök cisimlerine ilginin bu sembolü değerli kıldığına dair görüşler vardır. Bir diğer görüş ise hilalin Bizans İmparatorluğu'ndan Osmanlı Devleti'ne miras kaldığıdır. Her şeye rağmen, hilal Osmanlı Devleti ve Türkleri temsil etmek için yoğun biçimde kullanılmıştır (Gök ve Kutlu, 2005, s.282-283).

Bedenlerle ilgili nesnelere arasında atlar da yer almaktadır. Türkler atları ilk ehlileştiren milletlerdendir ve uzun süre yaşamlarının önemli bir parçası olmuştur. Atın süvari denilen ok gibi silahları kullanan usta birlikler içinde kullanımı askeri alanda üstünlük sağlamıştır (Durmuş, 2021, s.1). Gravürde, Avrupalı askerler atlarını ustalıklarla kullanarak Osmanlı askerlerine oranla üstte resmedilmiştir. Osmanlı askerlerinin ise atlarından düşmüş ve atlarının da yere yığılmış olarak gösterilmesi, Türklerin atlarla olan bağına atıfla Avrupalıların binicilikteki gelişimini vurgulamaktadır.

Gravürde askerlerin bedenleri, Avrupalılar ve Osmanlı askerleri açısından dikkat çekicidir. Avrupalılar Batı'ya özgü, tıraşlı, gösterişli kıyafetlerle üstün ve gururlu

resmedilirken Türk askerler, Doğu'ya özgü yüz tüyleri, giyimleri ve mağlup olmaları ile resmedilmiştir. Orta çağın bedene baskı kuran dini çilecilik anlayışı, askerliğe yansımıştır. Haçlı seferleri betimlemelerinde askerlerin vücut disiplininden çok güçlü ve hırslı tasvirine yer verilmektedir. İsa adına verilen savaş öne çıkmaktadır. Oysa Foucault (2012 [1975], s.135-136)'nun da belirttiği gibi 17. yüzyılda gururu ve üstün değerleri temsil eden asker bedeni, 18. yüzyılda bedene uygulanan disiplin anlayışlarının odağında olmuştur. Askerlerin tarım gibi bedeni yıpratıcı işleri yapması yerine görünümünü öne çıkaran güçlü bir beden anlayışına tabi olması beklenmiştir (Pellegrin, 2007, s.96). Bedene acı çektirme anlayışı değişerek disipline dayalı bir anlayışa yerini bırakmıştır (Gelis, 2007, s.76). Osmanlı Devleti'nde Batı'dan gelen etkilerin askeri merkezli olarak hızlı hissedildiği düşünüldüğünde, Orta çağ sonrası askere yönelik beden yaklaşımlarının yavaşça etkisini artırdığını anlamak mümkündür. 17. yüzyılda, Osmanlı Devleti'nde de asker bedenine yönelik düzenlemelerin etkili olduğunu yeniçerilerin seçimi gibi faktörlerden anlamak mümkündür. Güçlü, kuvvetli ve çevik bedene sahip devşirme çocukların seçildiği yeniçeriler, silah gibi uzmanlık isteyen askeri alanlarda etkin olabilmesi için yetiştirilmiştir (Akköz, 2021, s.665).

Larmessin'in gravüründe, Osmanlı ve Türk yüzleri tüylü, sakallı ve bıyıklıdır. Bıyık ve yüz tüylerinde belirli bir biçimlendirmenin olduğu görülmektedir. Pala bıyıklı oldukları göze çarpmaktadır. Yüzlerinde ya çaresiz ya da sert bir ifade vardır. Avrupalılar sakalsız, tüysüzdür. Yüzlerindeki ifade hırslıdır. Tıraş olmak 17. yüzyılda herkesin düzenli yapamadığı, gerekli araç gereçlerin yeterli olmadığı bir pratiktir. O sekizinci yüzyıldan sonra araç gereçlerde gelişme olduğu ve söz konusu pratiğin yaygınlaştığı anlaşılmaktadır (Withey, 2022). Askerler için ise beden disiplinini sağlamak adına tıraşın var olduğunu gravürden anlamak mümkündür. Her iki taraftan askerler yüzlerindeki tüyleri temizlemeye özen göstermektedir. Buna rağmen, Avrupalı askerlerin yüzünü tamamen tıraş etmiş halleri ile Osmanlı askerlerinin bıyıklı ve sakallı olduğu imgeler açısından bu anlamda fark bulunmaktadır. Osmanlı askerlerinin pala bıyıklı oldukları dikkat çekmektedir. Bu, onlara daha kaba bir görünüm kazandırmaktadır. Aslında, Osmanlı Devleti'nde berberler özellikle 16. yüzyıl sonrasında kayıtlara girerek yaygınlaşmıştır. Berberler aynı zamanda ilk hijyen ve tıbbi bakım temsilcileri olarak dikkat çekmektedir. Dişten, göz hastalıklarına veya ağrılara

kadar çeşitli şikâyetler için berberlere gidilmiştir. Askerler seferlerde tıraş edilmiştir (Perk, 2017, s.13).

Osmanlı askerlerinin başları eğik iken Batılı askerlerin başları diktir. Osmanlı askerlerinin bakışları genelde aşağı yönlü veya yana doğru iken Batılı askerler ve onları sembolize eden figürlerin bakışları ileri yönlü veya eseri inceleyen gözünün içine doğru bakışlardır. Batılı figürlerin konum olarak yukarıda yer aldıkları ve üstten baktıkları dikkat çekmektedir. Bedenlerin duruş şekilleri açısından, Osmanlı askerlerinin savaş sahnelerinde ağırlıklı olarak yatay konumda oldukları, ön planda yer alan askerlerin ise diz çöktükleri, eğik ve içe kapanık oldukları dikkat çekmektedir. Batılı imgeler ise dik ve dışa dönüktür. Bu durum üstünlüğü vurguladığı gibi, Osmanlı askerlerinin durağan, tembel ve dağılmış olduğunu da göstermektedir. Türk askerlerinin elleri kolları bağlı şekilde olması, Avrupalıların özgürlüğünü vurgulamaktadır.

Eserde, Osmanlı askerleri irrasyonel davranmakta, aceleyle kaçışmaktadır. Osmanlı askerlerinin dağınık halleri, gelişmemiş bir yapıda olduklarını temsil etmektedir. Mekân incelendiğinde Osmanlı askerlerinin oraya ait olmadıkları izlenimi edinilmektedir çünkü askerler bataklık gibi bir alanda oldukça zor hareket etmektedir. Bu etki, biçimsel faktörlerle vurgulanmaktadır. Larmessin'in gravüründe farklı odaklara sahip, dağınık bir konumlandırma vardır. Çok derin bir perspektiften bahsetmek güçtür. Buna rağmen, merkezde konumlanan figürlerin Batılı olması, Batı'nın üstünlüğü vurgusunu artırmaktadır. Olaylar, dış mekânlarda vuku bulmaktadır. Işık dağınıktır ve belirleyici değildir. Mekân olarak savaş alanı gösterilmekte ve detaylar verilmektedir. Doğu'nun mağlubiyetinin vurgulanması hedeflenmiştir. Resimde hâkim olan duygular gravürün genel kavramlarıyla uyumaktadır. Larmessin'in gravüründe, Osmanlı askerleri birbirini ezerek kaçışmaktadır. Ayrıca bazıları esir alınmıştır. Acı ve korku öne çıkmaktadır. Avrupa'nın üstünlüğünün vurgulandığı resimde, Osmanlı askerlerinin aşağılandığı dikkat çekmektedir. Belirgin biçimde, resmin "ötekisi" Osmanlı askerleridir.

Savaşın vuku bulduğu 17. yüzyıl, Avrupa'daki imparatorlukların emperyal amaçlarını gerçekleştirme çabalarını artırdığı bir dönemdir. Emperyalizmin üstünlük kurma kaygısının kültürel boyutu da bulunmaktadır. Emperyalizmin medeniyet tesis etmeden



ayrı düşünülemez olmasının yayılmayı kısıtlı olarak hedefleyen devletlerin dahi medeniyet götürme peşinde olması sonucunu doğurmuştur. Bilimsel, ticari ve dini boyutları olan emperyalizmin, öteki karşısında biz tanımına dayalı benliği oluşturmaya katkısı bulunmaktadır. Emperyalizm, kültürel boyutun yanında, 19. yüzyılda siyasal ve kapsayıcı bir hal almıştır. 17. yüzyılda ise Birleşik Krallık, Fransa ve Hollanda gibi devletler rekabet içerisinde emperyal kazanımlar için çaba harcamıştır (Stuchtey, 2011, s.2-3). Bahsi geçen emperyal çabaların gelişmesinde engel teşkil edebilecek bir tehdit olan Osmanlı Devleti'nin engellenmesi rol oynamıştır. Dahası, Osmanlı ve Türk bedenlerindeki korkunç imgenin değişimi ve aşağılamaya dönüşmesinin kökeninde emperyalist uygulamaların başarıya ulaşmasının payı büyüktür. Nitekim Osmanlı toprakları da emperyalizmin hedefinde olmuştur. Kolonileştirmeyi içeren uzun süreye yayılan bir analizi mümkün kılan değişimleri tarih anlayışında bulabilmek sosyolojik analize ışık tutmaktadır. Bazı değişimler, hızlı bir süreç anlayışında dikkat çekmezken uzun süreye yayılan gözlem sonucu ortaya çıkabilmektedir. Anneles Okulu'nun (Bloch, 1992; Febvre, 1972; Braudel, 1982) tarih anlayışına bağlı kalarak tarihi yorumlamanın getirdiği özellikler bulunmaktadır. Yalnızca önemli devlet arşivleri gibi belgelere bağlı kalmak yerine, resimler gibi sıradan görünen araştırma nesnelere incelenmesi ve uzun erimde gerçekleşen değişimleri görebilme çabası sayesinde, bu gravürdeki gibi beden imgelerinin tarihte aldığı konumu daha iyi kavramak mümkün olmaktadır. Buna ek olarak, tezin metodolojik yaklaşımında, sosyal değişimle ilgili, doğa ve kültürün beraber rol oynadığına dair argümanlar (Turner, 1991; Csordas, 1994) bulunmaktadır. Bedenin doğduğu coğrafyanın hangi gruba ait olduğumuzu belirlemesi, biz ve öteki olarak tanımlamaları ortaya çıkarır ve aynı zamanda betimlemelerin, yani kültürün işlevini ve bedenin yani doğanın işlevini bir arada ortaya koymaktadır. Hem kültür hem de doğanın beraber değiştiğini fakat ikisinden birinin değişim hızında ve niteliğinde fark olabileceğini bu gravürden anlamak mümkündür. Doğduğumuz topraklardaki sosyal grubun güç ilişkileri içindeki yeri kültürel deneyimlerimizde etkili olmaktadır. Batı'nın, Doğu'nun üstünlüğünde geçen yüzyıllardan sonra, oldukça uzun döneme yayılan gelişmeler sayesinde üstünlüğü ele geçirmesine yarayan savaş kazandıran değişimlere şahit olması, zamanın doğal akışı ve dünyada uzun erimli toplumsal güç ilişkilerindeki değişimin dengesini ortaya koymaktadır. Öte yandan, yüz elli yıl öncesinde muzaffer

olarak bölgeyi yöneten Osmanlı ve Türklerin korkunç ve mağlup olarak betimlenmesi kültürel yönü ortaya koymaktadır.

Resim 2: Anonim, Ludwig Von Kuefstein'in ziyareti ile alakalı ortaya konmuş isimsiz eser, 17. yüzyıl ikinci yarısı



Kaynak: <https://istanbultarihi.ist>

Bu resmin seçilmesinin nedeni yukarıdaki resimle yakın dönemlerde olması ve bu dönemde savaşlar ve elçilik faaliyetleri gibi farklı ilişkilerden doğan çeşitli beden imgesi temsilleri bulunmasıdır. Franz Hermann, Hans Gemminger ve Valentin Mueller isimli ressamlar Johann Ludwig von Kuefstein (1582-1656) isimli Avusturyalı bir elçi ile İstanbul'a 17. yüzyılda ziyarette bulunmuşlardır. Bu ziyarette gördüklerinden esinlenerek çeşitli eserler ortaya koymuşlardır. Elçi Kuefstein, ziyareti sırasında çeşitli resimler yaptırmıştır. Yanında, ressamlarla ziyaretini gerçekleştirdiğini doğrudan belirtmese de isimler incelendiğinde ressamların arada bulunduğu anlaşılmıştır. Elçi karşılama törenleri, günlük yaşamdan sahneler gibi tablolar ortaya konmuştur (Pera Müzesi, t. y.). Bu resimde ve ziyaret sırasında yapılan diğer resimlerde, Osmanlı

toplumunun aşağılanarak sunulduğunu söylemek güçtür. Kuefstein'in ziyareti sırasında günlük yaşamı yansıtan bir dizi resim yapılmıştır. Söz konusu resimler arasında, Osmanlı toplumunda beden ile ilgili faaliyetleri yansıtan bir tanesi öne çıkmaktadır. Meydanda toplanmış halk, çeşitli etkinliklere katılmakta ve bu etkinlikleri izlemektedir. İnsanlar gruplar halinde toplanmıştır. Resimde bir not bulunmaktadır. Sultanahmet Camii, dikili taş ve yılanlı taş ilk bakışta göze çarpmaktadır.

Tabloda, Sultanahmet Meydanı resmedilmiştir. Osmanlı Devleti'nde Atmeydanı olarak adlandırılan Sultanahmet Meydanı'nda çeşitli beden faaliyetlerinin yapıldığı bilinmektedir. Osmanlı Devleti'nde merkez ve çevre etkisi (Mardin, 1973, s.169) altında gelişen alanlardan biri beden faaliyetleri olmuştur. Sarayda gelişen faaliyetler, eğitim kurumlarına ve oradan da toplumun geniş kesimlerine yayılma eğilimi göstermiştir. 17. yüzyılda, bahsi geçen faaliyetlerle ilgili toplumsal gelişim en ileri seviyesine ulaşmıştır (İmamoğlu ve ark., 1999, s.61). Yine de bu tarz faaliyetlerin en açık görüldüğü alan, saray tarafından düzenlenen kutlamalardır ve halka beden faaliyetlerini de içeren gösteriler sunulmuştur. Buna rağmen, halktan kişiler rol almıştır. Söz konusu faaliyetler devletin gücünü ve toplumda dayanışmanın seviyesini ortaya koyan gösteriler olarak fonksiyonlara sahip olmuştur (Arslan, 2007, s.230-231). Nitekim elçi Kuefstein'in ziyaretinde bu resmin yapılması, gösteri boyutunun etkinliğini ortaya koymaktadır.

Despotizmde bir liderin etrafında, özgürlükleri kısıtlanmış insanların bir araya gelmesi vurgulanmaktadır. Osmanlı Devleti, Marx tarafından Doğu despotizmine sahip bir devlet olarak anılmaktadır. Padişahın gücünün sınırları Avrupa'da ilgi görmüştür. Osmanlı Devleti'nin ihtişamını sergilemesi despotizm imgesini pekiştirmiştir (Timur, 2012, s.12). Tabloda, çoğunlukla padişah eğlencelerinde halkın eğlenmesi, bir yönüyle padişahın ve sarayın gücünü vurgulayan bir boyut kazanmıştır. Padişah için eğlence boyutunda görev alanlar, sıradan halk olmuştur. Halkın katılımıyla anlam kazanan eğlenceler, gücün simgesel olarak sergilendiği bir ortam olmuştur.

Eichberg (2009, s.86) modern sporların 18. yüzyıldan itibaren ortaya çıkmaya başladığını ifade etmektedir. Beden faaliyetlerinin spor tanımı içerisinde yer alması için

sayısallaştırma, zamanı bölme, ölçme, düzenleme, ödül, rekabet gibi modernleşme ile özdeşleşen yönler sahip olması gerektiğini belirten Eichberg, bundan önceki faaliyetlerin buna benzer yönler içermesine rağmen oyunlar olarak anılabileceğini savunmaktadır. Bu tanıma uygun olarak ele alındığında, modern spor kategorisine taşınanlar olsa dahi tabloda gösterilen faaliyetler oyunlardır.

Tablodan anlaşılabilir olduğu gibi Osmanlı Devleti'nde beden eğitimi önem verilmiştir. Eğitim kurumlarının programında sporlar yer almıştır. Avrupa'da olduğu gibi (Vigarello, 2007a, s.198), ordunun savaşa hazırlığı gibi alanlarda spora başvurulmuştur. Okçuluk gibi faaliyetler, tekkeler denilen birlikler aracılığıyla yapılarak toplumsal anlamda bedeni ve sosyal birliği geliştiren kurumlar ortaya çıkmıştır. Osmanlı Devleti'nde güreş önemli bir beden faaliyeti olmuştur. Ayrıca, kabak oyunu gibi çeşitleri olan okçuluk ve binicilik, cirit gibi atlı sporlar diğer öne çıkan faaliyetlerdir. Bunların yanında, avcılık, gürz kaldırma, labut atma, tomak oyunu, top oyunu, koşu gibi oyunlar yer almıştır (Kurt ve d., 2016, s.50-51). Tabloda atlı cirit ve güreş hemen dikkat çekmektedir. Ayrıca, ellerinde ciride benzer nesne tutan atsız kişiler menzil ciridi denilen atsız cirit faaliyeti yapıyor gibi görünmektedir.

Serbest ve keyifli bir faaliyet yapıldığı görülmektedir ve söz konusu atmosfer üst beden hareketlerine yansımaktadır. Sosyal anlamda, birlik, hareketlilik ve ortak dayanışmayı öne çıkaran faaliyetler göze çarpmaktadır. Osmanlı ve Türk beden duruşlarının, uyum ve birliği yansıttığı dikkat çekmektedir. Tembellik ve durağanlığın yerine bedenlerini çalıştıran Osmanlı toplumu bireylerinden oluşan görüntü, yaygın değildir ve daha çok 18. yüzyıldan itibaren yaygınlaşan tembel ve durağan beden imgelerinden farklıdır. Buna rağmen, resmedilen etkinliklerin elçinin şahit olduğu bir kutlamadan alıntı olması, dışarıdan Osmanlı toplumunu egzotik bir çerçeveden inceleyen bakışın izlerini de taşımaktadır. Bu anlamda, tabloda yer verilen faaliyetler, Osmanlı toplumunun gücünü öne çıkarmaktan çok ilgi çekici olmaları ile yer bulmuştur. Her şeye rağmen, toplumun karakterini korkunç ve barbardan çok, gerçekten sahip olduğu karakterler doğrultusunda yansıtmaktadır.

Ziyaret sonrası yapılan resimde, derinlik ve figürlerin perspektif ile ilgili algısının birincil olarak gözetilmediği ortaya çıkmaktadır. Nesnelere önde ve arkada yer alacak şekilde düzenlenmiş olsa da genel bir perspektif içerisinde yer alan gölgelerin ve ufuktaki nesnelere büyüklüklerinin değişimi, üç boyutlu görüntünün gerekleri kısıtlı olarak dikkate alınmıştır. Görüntü aydınlık bir atmosfer resmetmektedir. Renkler canlıdır ve Osmanlı toplumunun giyim kuşamı ve aksesuarlarının renklerini yansıtmak biçimde düzenlenmiştir. Kompozisyon açısından cami ve dikili taşlar merkezde yer alarak ihtişamları ile dikkat çekmektedir. Son derece canlı bir toplumsal atmosfer hâkimdir ve çerçevenin çeşitli noktalarına aktiviteler dağıtılmıştır. Bu durum, Osmanlı toplumuna egzotik bir bakış etkisini artırmaktadır.

Eserde detaylar canlı bir şekilde aktarılmıştır ve resmin pek çok yerine dağılmış çeşitli aktivitelerde bulunan küçük figürler şeklinde pek çok insan ve hayvan hareket halinde kesit alınarak verilmiştir. Yaşananları olabildiğince dikkat çekici şekilde gösteren bir aktarımın amaçlandığı anlaşılmaktadır. Cami etrafında sohbet eden ve vakit geçiren insanların varlığı görülmektedir. Aktiviteleri izleyen insanlar, sosyal birliği öne çıkaracak şekilde sohbet etmekte ve aktiviteleri aktif biçimde takip etmektedirler. Bir çeşit gösteri atmosferinin hâkim olduğundan bahsetmek işten bile değildir. Neşeli bir atmosfer hâkimdir. Bir ritüelin parçası haline gelmiş beden faaliyetlerinin toplum üzerindeki birleştirici etkisi öne çıkmaktadır. Durkheim (1912, 2001, s.11) ritüellerin toplumun ortak değerler etrafında buluşarak bir bütün haline gelmesindeki önemini vurgulamaktadır. Ritüeller, topluma ait değerlerin bireyler tarafından içselleştirilmesinde ve ortak bir yapı ortaya çıkmasında rol oynamaktadır. Spor, ulusların toplumsal birliğinde rol oynadığı gibi, daha eski dönemlerde de birleştirici rol oynamıştır.

Eserde, topluluğun erkeklerden oluştuğu, sarıklı ve kavuklu oldukları, görülmektedir. Güreş tutan ve cirit oynayanların aktivitelerin gerektirdiği şekilde geleneksel giyindikleri dikkat çekmektedir. Bedenlerle ilişkili olarak atlar ve köpekleri görmek mümkündür. Ciritte atların gereğine göre kuşandığı, cirit kıyafetleri giyildiği ve cirit tutulduğu ortaya çıkmaktadır. Hayvanlarla beraber yapılan başka aktiviteler de olduğu, muhtemelen köpeklerle bir aktivite yapıldığı göze çarpmaktadır. Resimde, sakallı ve

bıyıklı erkeklerin çokluğu öne çıkmaktadır. Osmanlı Devleti'nde sporun erkeklik ile bağımlı erkeklerin spordaki egemenliğinden ve askerlik gibi erkeklere ait görülen alanlar ile ilişkisinden anlamak mümkündür. Sporun gelişimini inceleyen çalışmalarda erkeklikle ilişkisine dikkat çekilmektedir. Nitekim Avrupa'da 19. yüzyıla kadar benzer bir durum geçerli olmuştur (Matthew-Griecon, 2007, s.181). Osmanlı Devleti'nde insanların bir araya geldikleri kamusal mekânların askeri kışlalar veya cami (Öztürk, 2005, s.103; s.107) gibi erkek egemen alanlar olması, meydanlardaki aktiviteler bedenle ilgili olduğunda da erkek egemenliğinin hâkim olduğunu desteklemektedir. Dahası, kamusal alanın Osmanlı Devleti'ndeki gelişimini inceleyenler gazete ve kahvehaneler gibi kurumların önemine değinmektedir (Öztürk, 2005, s.119). Bahsi geçen kurumlarda, kadınlar etkinliğini zamanla artırmış olsa bile Sultanahmet Camisi'ne ibadete gitmelerinin dahi kısıtlandığı dönemler olmuştur (Çakır, 2009, s.76).

Tabloda, detaylar canlı bir şekilde aktarılmıştır ve resmin pek çok yerine dağılmış çeşitli aktivitelerde bulunan küçük figürler şeklinde bir sürü insan ve hayvan hareket halinde kesit alınarak verilmiştir. Mümkün olduğunca yaşananları olduğu gibi gösteren, izlenimleri yansıtan bir aktarımın amaçlandığı anlaşılmaktadır. Osmanlı toplumu canlı ve beden faaliyetlerine ilgi gösteren biçimde yansıtılmıştır. Eserin, Osmanlı toplumunu tanıtmak için bir kesit sunduğunu düşünmek mümkündür. Bu kesitte, ötekileştirme veya farklı bir kalıba sokma kaygısı değil aktarma kaygısı ön plandadır. Kendisi gibi, 17. yüzyılda yapılmış bir önceki gravüre zıt bir eğilim temsil edilmektedir. Doğu'ya dair yaklaşımlarda 17. yüzyıldan sonra öne çıkan hayranlık ve aşığılamayı bir arada içeren bakış açısında yer alan Doğu'ya dair merakı, 17. yüzyılda da temsil eden eserler olduğu anlaşılmaktadır. Doğu'yu tasvir eden resimlerde yer alan aşkın ve sonsuz bir güce sahip lider (Kalmar, 2012, s.1-2) imgesindenense ihtişamı gösteren faaliyetler halkın katılımıyla sunulmuştur.



Resim 3: Johann Joseph Ressler'e ait "Capistrankanzel" eseri, 1738



Kaynak:[https://en.wikipedia.org/wiki/John\\_of\\_Capistrano#/media/File:Saint\\_Jean\\_de\\_Capistran\\_Cath%C3%A9drale\\_Vienne.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/John_of_Capistrano#/media/File:Saint_Jean_de_Capistran_Cath%C3%A9drale_Vienne.jpg).

Heykel, Osmanlı ve Türk beden imgelerinin öteki olarak ele alınmaya başladığı 18. yüzyılın ikinci yarısından hemen önce, imgelerin barbarlık ile ilişki içinde yer aldığını ortaya koymak için seçilmiştir. Aziz Stephen Katedrali yakınında, Aziz John Of Capistrano (Aziz Giovanni da Capestrano) (1386-1456) adına 1738'de yapılmış bir heykelde, Capistrano'nun Osmanlı Devleti'ne karşı Belgrad Savunmasında görev alması onurlandırılmaktadır (Editors of Britannica, 2023). Belgrad Kuşatması 1456'da gerçekleştirilmiştir ve Osmanlı Devleti'nin başarısızlığı ile son bulmuştur. Macar kumandan Yanoş Hünyadi (1407-1456) ve ruhani lider ve Papalığın temsilcisi, Frensiszen rahip Capistrano'nun, yetmiş yaşında yaptığı önderlik sayesinde, galibiyet alınmasıyla sonuçlanmıştır (Kovach, 1996, s.34). Heykelde, kaba görünümlü bir kişinin üzerine basarak yükselen Capistrano, merkezde yükselmektedir ve onun üzerinde meleşti andıran figürler bulunmaktadır.

Weber, Katolik birliğinde yer alan Doğu'ya yaklaşımın savaş ve fetih boyutlarını içerdiğini belirtmektedir. Haçlı Seferleri gibi dönüm noktası olayların çizdiği sınırlar, ötekileştirmeyi şiddet ve toprakları ele geçirerek yayılma boyutlarıyla öne çıkarmıştır. Protestanlığın yaygınlaşması, Doğu'ya dair bakış açısını yeni dinamiklerle şekillendirmiştir. Savaşa yönelik üstünlük algısı, iktisadi bir boyut kazanmış, sömürge ve emperyalizm boyutları ağırlık kazanmıştır (Zimmerman, 2006, s.54). Weber'in Protestan ahlakından gelen kapitalizm temelinde gördüğü, Avrupa'da toplumsal değişimin izleri, toplumlar arasındaki ilişkilere de yansımıştır. Heykelde öne çıkan bakış açısının, şiddeti ve savaşı içermesi nedeniyle Katolikliğin ve Roma idealinin yaklaşımını temsil ettiği dikkat çekmektedir. İlerleyen dönemde ise dindeki yeni bakış açılarıyla şekillenen yaklaşımlar ağırlık kazanmaya başlamıştır.

17. yüzyıl sonu ve 18. yüzyıl başına tekabül eden dönemde ortaya konan eserlerde, Osmanlı ve Batılı imgelerinin bir arada yer aldığı görsel sanat imgelerinde yavaş bir değişimin başladığını görmek mümkündür. Bu döneme kadar ki eserlerde, Osmanlı beden imgelerinde belirgin bir zayıflık, hor görme veya ötekileştirme net biçimde görülmemektedir. Aksine bazı durumlarda güçten etkilenmenin olduğunu söylemek mümkündür. Tasvir ve merakı gidermeye yönelik imgeler ağırlıklı yer tutmuş, genelde Osmanlı topraklarını ziyaret edenler tarafından yaşamı olduğu gibi yansıtmaya yönelik



yaklaşım hâkim olmuştur. Farklılıkları olduğu gibi veren bir bakış açısı çoğu zaman, nesneleştirerek ele alma eğiliminde olsa da zamanla kendi gücünü öteki üzerine inşa eden ve Osmanlı bedeni karşısında kendi bedenini üstün gören anlayış yüzyıllar içerisinde gelişmiştir. Bu anlamda, Doğu kavramının tek bir şeyi anlatmadığını ve bir çatı kavram olarak pek çok birbirini içermeyen şeyi kapsama iddiasında olduğunu belirtmek kadar (Said, 2003, s.44), Doğu'yu tasvir eden ve ona karşı bir bakış geliştiren anlayışların tek bir çatı altında toplanmasının güçlüğü vurgulamak yerinde olacaktır. Güçlü Türk imajının yerini almaya başlayan korkunç Osmanlı ve Türk imajını gördüğümüz tablolar ve heykeller bulunmaktadır. Burada ele alınan Capistrano heykelinde, yerde yatan Türk, korkunç ve grotesk bir görünümle sunulmuştur. Her dönemin toplumsal ikliminin bu anlayışları etkilemede (Sayer, 1992) payı olduğu dikkat çekmektedir. Toplumsal iklim ısındıkça beden algısı yumuşamakta, toplumsal iklim soğudukça beden algısı sert bir biçim almaktadır.

Aslında bu dönem, dini figürlerin etkisinin azaldığı bir dönemdir. Sanatın, eski tanımlarından sıyrılarak farklı bir alan olarak ortaya çıkışı, tezde yer verilen görsel sanat eserlerindeki beden ve uluslaşma eksenli boyutların eserlerde yer bulmasının önünü açmıştır. Rönesans'ta sanat, bugün bildiğimiz anlamını kazanmış ve yaygınlaşmıştır. Kilise'nin egemenliğindeki sanatta düşüş yaşanırken sanatın zanaattan ayrı olarak ele alınması ağırlık kazanmıştır. Akademilerde tasarıma yönelik sanat icra edenlerin mekanik işlerden çok fikir bazında özgün çalışmalar yaptıkları gerekçesiyle ayrı birimlerde değerlendirilme taleplerine görsel sanatların şiir ve edebiyat gibi sanatlarla beraber değerlendirilmesi eşlik etmiştir. Sekülerleşmenin sanata yansımaları olarak dini özelliklerinde değişme görülen sanatta, 17. yüzyıldan itibaren aristokrasinin yaşam biçimini aktarma ve seçkin zevklere hitap etme ağırlık kazanmıştır (Woods, Barker ve Edwards, t.y.). Buna rağmen, ulusların tarih anlatısını oluştururken uzun döneme yayılan biz ve öteki tanımlarına başvurduğunu beden imgelerinden anlamak mümkündür. İleriki dönemde, ulusların ortaya çıkmasıyla ulusal hafızalara yerleşerek ulusların parçası haline alan sanatsal imgelerin oluşturulmasında önceki referans noktalarına başvurulduğu dikkat çekmektedir. Böylelikle, din birliği ve Roma Birliği gibi toplumsal sınırları belirleyen boyutların imgelerde varlığını sürdürdüğünü ve hatta kimliği belirlemede rol oynadığını görmek mümkündür.

Aziz Peter Kilisesi önündeki heykelde, Aziz Capistrano'nun kafasının üstünde yer alan hale ile kutsal bir havası vardır ve dini yönetici olduğunu belli eden, gücü simgeleyen giysiler içerisinde. Savaş alanında yükselirmiş gibi görünen bir aziz görünümü bulunmaktadır. Capistrano'nun heykelinde Capistrano elinde, Hıristiyan Birliği'ne ait bayrak tutmakta, göğsünde haç taşımakta ve göğe doğru bakmaktadır. Elindeki Hıristiyan Birliği'ne ait bayrak, yerde uzanan Osmanlı sancaklarının üzerinde yükselmektedir. Tüm bunlar, üstünlüğü vurgulamaktadır. Viyana Kuşatması eserlerinin dördünde dikkat çeken savaş toplarıdır. Ayrıca iki tabloda askerlerin silahı vardır. Larmessin'in gravürü ve Capistrano'ya atfedilen heykeller, biz ve onlar şeklinde ayrımın açıkça belli olduğu eserlerdir. Karşıda yer alan sosyal grubun barbarlığının vurgulandığı eser, Capistrano adına yapılan heykeldir. Yüzünde ve vücudunda vahşi bir duruş ile yansıtılmış, Capistrano'nun altına yerleştirilmiş Türk figürü bulunmaktadır. Türk askeri barbarlığı ile yansıtılmaktadır. Dini referanslar ile bütünleşen biz ve öteki ayrımı, Adorno (2005, s.45)'da yer bulan sanatın ayrımları estetize ederek gizleme yönünü de akla getirmektedir. Adorno, Rönesans sonrası sanatın, kilise gibi denetim kuran kurumların etkisinden çıkarak özgürleşme ve bilinçlenme için potansiyel taşıdığını belirtmektedir. Buna rağmen, kültür endüstrisi sanat eserlerini alınıp satılan ürünlere dönüştürerek sanatın bu potansiyelinin önüne geçebilmektedir. Uluslaşma sonrası dönemde örneklerle gösterildiği gibi, postmodern dönemde söz konusu eğilim artmıştır. Postmodern sanat ve ele alınan heykelin yapıldığı dönemin egemen biçimi olan barok sanat arasında kitlelere hitap etme ve yüksek ülkülerdense basit sembolleri temsil eden imgeleri sıklıkla barındırmak açısından benzerlik (Turner, 1994, s.56) bulunmaktadır. Kendinden önceki klasik dönemdeki gibi kilisenin izlerini taşısa da söz konusu heykel, barok dönem özelliklerini gösteren bir heykeldir. Gotik öğeler taşıyan heykel, Aziz Stephen Katedrali'ndeki genel tarzı tamamlayacak şekilde geliştirilmiştir fakat dönemin egemen Barok tarzına daha çok bağlı kalmaktadır. Bunun nedeni, hem garip denecek kadar abartılı görüntüler barındırması hem de güçlü duyguları ve insan bedeninin çeşitli özelliklerini yansıtacak bir anı betimlemesidir. Dinin etkisinde yapılmış, Avusturya'da Türklere bakış açısını ortaya koyan ve kitlelere hitap edecek şekilde herkesin görebileceği bir meydana inşa edilmiş, biz ve öteki ayrımını temsil eden bir heykel olduğunu anlamak mümkündür.

Doğu ile ilgili düşüncelerin gelişiminde din çeşitli faktörler arasında yer almıştır. Din başta Protestan ve Katolikler arasında olmak üzere Doğu ile ilgili düşüncelerin oluşumunda etkili olmuştur (Kalmar, 2012, s.52). Protestan hareketin gelişiminde, Türk ve Müslüman gücünün varlığının oluşturduğu tehdit rol oynamıştır. Protestanlık bunu, araçsallaştırarak kullanmıştır. Kilise’de reformun önemli yansımalarından biri bu şekilde olmuştur. Katolikler de kendi pozisyonlarını güçlendirmede çeşitli dönemlerde Protestanlarla uzlaşan bakış açıları taşımıştır. Özellikle dinin pek çok toplumsal, ekonomik ve kültürel boyutla eklemlenmesine dikkat kesilmekte fayda vardır. Papalık ve din çatısı altındaki kurumlar ve ilişkiler, onların askeri, iktisadi, ruhani boyutları gibi faktörler öne çıkmıştır. Avrupa'nın geçirdiği ideolojik dönüşümde, zenginleşmenin sunduğu imkânlar ve coğrafyaya bağlı olarak gelişen ticaret gibi sosyal aktivitelerin sunduğu imkânlar en az diğer faktörler kadar rol oynamıştır. Aslında, Rönesans gibi tamamen Avrupa'ya özgü gördüğümüz kavramlar bile karşılıklı alışveriş içerisinde oluşmuştur (Keller ve Irrigoyen-Garcia, 2018, s.4).

18. yüzyıl öncesi dönemde, resmin ve heykelin sanat dalları olarak Doğu'ya bakış açısında tek başına bir değişim gösterdiğini düşünmek eksik görünmektedir. 18. yüzyıl öncesinde, daha sonrasında olduğu gibi, Doğu ile ilgili düşünceler yazında, akademide ve görsel sanatlar dışındaki dallarda yer bulmuştur (Keller ve Irigoyen-Garcia, 2018, s.7-8). Örneğin, Keller'e göre (2013, s.1) Fransız sanatı ve yazınında Türk imgesi 17. yüzyıldan 18. yüzyıla doğru ilerleyişinde dönüşüm geçirmiştir. 17. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sert, acımasız ve güçlü Türk imajını değiştirmede, Türk imgesini kontrol etme ve Batılının alanına dâhil etme eğilimi baş göstermiştir. Mektuplar, kısa hikâyeler, romanlar, seyahat anıları bir arada, resimlerde yer bulan eğilimi destekleyen içerikler sunmuştur. Avusturya koloni sürecinin farklı olması bakımından diğer Avrupa uluslarına göre kısmen farklı bir Doğu bakış açısı geliştirmiştir. Osmanlı Devleti'nden kalan Bosna Hersek gibi toprakların da Doğu'da kaldığı ve zamanla Avusturya hâkimiyetine girdiği dikkat çekmektedir. Dahası, Avusturya ve Macaristan imparatorluk döneminde Osmanlı Devleti ile Viyana Kuşatması ve Macaristan seferleri gibi büyük meydan muharebelerinde karşılaşmalara şahit olmuştur. Avusturya'da Doğu tanımında yakın ve uzakta yer alan Doğulu tanımları yer almaktadır. Bosna Hersek gibi fethedilen topraklardaki Doğu ve büyük mücadelelerin verildiği Osmanlı Devleti gibi uzakta yer

alan Doğu tanımlarının olduğu dikkat çekmektedir (Heiss ve Feichtinger, 2013, s.149). Eserdeki imgenin mesajının keskinliği ve Batı'nın birliğini oluşturan din gibi değerlere yoğun vurguda bunların payı bulunmaktadır.

Hıristiyanlığın zaferini kutsayan halesi ve gururlu duruşuyla Capistrano asaletini sergilemektedir. Capistrano'ya atfedilen heykelde ise alttaki figürdeki kişi saçsız ve sakalsız, tüysüz ama son derece kaba hatlara sahip yüzüyle gösterilmektedir. Gotik bir yüz figürüyle yansıtılmıştır. Bakımsız ve çirkindir. Figürün Türk olduğu ve barbar gibi resmedildiği anlaşılmaktadır. Yüzünde acı ve çaresizlik vardır. Heykelde, yerde uzanan çıplak ve oldukça kaba ve korkunç görünen figür, çıplaktır ve çıplaklık onun kabalığını, Hıristiyan medeniyetiyle giyinmiş ve kutsanmış duran Capistrano karşısında öteki olduğunu temsil etmektedir. Saçları da adeta pagan günlerinden kalma gibi duran kenarları kazınmış ve uzun bir saçtır. Bu saç modelinin o dönemin yaygın modeli olmadığı açıktır. Grotesk bir etkiyle sunulmuş ve yerde sere serpe, merkezde yer alan Capistrano'nun bedeninin önünde konumlanmıştır. Capistrano'nun ayakları altında ezilmesi mücadeledeki tartışmasız üstünlüğü yansıtmaktadır. Capistrano'ya atfedilen heykelde çeşitli figürler öne çıkmaktadır. Bunlardan ilki yerde uzanan Türk figürü diğeri ise onun üzerinde yükselen Capistrano'dur. Söz konusu figürlerin üzerinde yer alan tepedeki melekler ve beraberinde taşıdıkları güneşi andıran parlak sembolik imge, adeta zaferi kutsamaktadır.

Heykelde ötekileştirme ve aşağılama bir aradadır. Türk figürünün görünümünden hem ötekileştirildiğini hem de aşağılandığını anlamak mümkündür çünkü vücut ve yüzünün biçimiyle oldukça kaba resmedilen figürün güçlü görünümüyle aciz hali zıtlık oluşturmaktadır. Aynı sahnenin çeşitli yıllarda çeşitli biçimlerde çeşitli sanat dallarında ortaya konmuş olması toplumsal hafızadaki önemini ortaya koymaktadır. Aynı sahneyi, Macaristan'da heykel olarak (Damko Jozsef, 1921), İspanya'da daha erken dönemde tablo olarak (Alonso Del Arco, 17. yüzyıl ikinci yarısı) ve Avrupa'da çeşitli kiliselerde betimlenmiş olarak bulmak mümkündür. Bahsi geçen betimlemelerde, Capistrano, ele alınan heykelde olduğu gibi, Osmanlı askerlerinin üzerinde, zaferi simgeler şekilde yer almaktadır. Capistrano'yu takip eden Hıristiyan desteğini oluşturan birlikler, zaten kayıp veren Osmanlı ordusuna saldırmış ve başarı elde etmiştir. Zafer Hıristiyan Birliği

ile özdeşleşmiş, birlik olma duygusunu kuvvetlendirmiştir fakat daha sonra yaşanan ayrılıklarla Osmanlı Devleti Belgrad'ı tekrar ele geçirmiştir (Kovach, 1996).

Resim 4: Anonim, I. Viyana Kuşatmasını Gösteren Eser, tahmini 18. yüzyıl



Kaynak: [https://www.uec.eu/12\\_September\\_1683.html](https://www.uec.eu/12_September_1683.html)

Bu tabloya yer verilmesinin nedeni, savaşa dair, Osmanlı ve Türk bedenleri ile özdeşleşen yalnızca barbarlık değil farklı betimlerin bulunduğunu göstermesidir. Tabloda, geniş bir bakış açısından ve yüksek bir tepeden Viyana arka planı görülmektedir. Kuşatmanın çatışma bölümü detaylarla resmedilmiştir. Avusturya ile Osmanlı ilişkileri, Batı ve Doğu kavramlarının oluşumunda etkili olan bir dizi olayı barındırmaktadır. Yabancı elçi izlenimleri dışında, tarihe yön veren önemli olaylardan birisi olarak Osmanlı Devleti'nin Birinci ve İkinci Viyana kuşatmaları kabul edilmektedir. İkinci kuşatma 1683 yılında vuku bulmuştur ve Avrupa ve Türk tarihinde bıraktığı izlerle anılmaktadır. Söz konusu izlerden bazıları ressam tarafından ortaya konan eserlerdedir. Tabloda, Osmanlı ordusunun Avrupa'nın ortasında bir kuşatmayı yürütmeye çalıştığı anlaşılmaktadır. Bir yandan, söz konusu detayların savaşın insan olduğunu hatırlattığını söylemek mümkündür. Savaştan çok kutsal bir

mücadelenin verildiğini düşündüren renkler, semboller ve etkileyici bir manzara hâkimdir. Viyana'nın arkada bir silüet olarak uzanması ve öndeki mücadelenin onun için olması dramatik etkiyi artırmaktadır.

Birinci Viyana Kuşatması ve İkinci Viyana Kuşatması hem Türk hem de Avrupa tarihi açısından çeşitli dönüm noktalarını temsil etmektedir. Görselde, I. Viyana Kuşatması ve Türklerle karşılaşmanın önemi, Doğu kavramının ortaya çıkışında dikkat çekmektedir. Nitekim pek çok sanat tarihi ve tarih alanından kaynak, Osmanlılarla temasın ve Viyana Kuşatmasının üzerinde durmaktadır (Turan, 1998; Keller ve Irrigoyen-Garcia, 2018). Osmanlıların egemenliğini artırdığı geçiş dönemlerinde Akdeniz ticaretinin de etkisiyle Kuzey Afrikalıları anlatmak için kullanılan "Moors" ve "Saracen" gibi kavramlarla temsil edilen öteki imgeleri, Rönesans'ta Osmanlı Devleti'nin denizde ve karada etkisini artırmasıyla yön değiştirmiştir (Keller ve Irrigoyen-Garcia, 2018, s.4). Macaristan'da yaşanan gelişmeler, Viyana ile ilgili fikirlerin oluşumunda rol oynamıştır. 16. yüzyılda, Osmanlı Devleti tarafından fethedilen Budin'in alınmasını takiben Avrupa'nın yeniden parçası olmasını, neredeyse tüm Avrupa devletleri ümit etmiştir (Brummett, 2008). Macaristan'ın stratejik öneminden öte, güç gösterisi alanı olarak gerilim yarattığı dikkat çekmektedir (İnalçık, 2017). Macaristan'ın Avusturya'nın hemen yanında olması, Viyana ile ilgili kaygıların aldığı biçimleri anlamaya yardımcı olmaktadır. İstanbul'un fethi ve Birinci Viyana Kuşatması ile Osmanlı'ya dair artan ilgi, Avrupalı seyyahların gözlemleri ve matbaanın yayılmasıyla gezi yazılarının yaygınlaşması sonucu, Doğu'nun daha çok gündeme gelmesi ile bütünleşmiştir. Döneme özgü gelişmeler ve milletlerin birbirine bakış açılarının iç içe geçmesi, zamanın Osmanlı ve Türklere yaklaşımını temsil eden toplumsal iklimin oynadığı rolün önemini, bir kez daha anlamayı mümkün kılmaktadır.

En başarılı padişahlar arasında nadiren anılan IV. Mehmet Dönemi'ne (1648-1687) tekabül eden İkinci Viyana Kuşatması, Avusturya ile Osmanlı Devleti arasında yıllarca süren bir dizi çatışmanın parçasıdır. Avusturya'nın Macaristan'a müdahaleleri, İkinci Viyana Kuşatması sürecini hızlandırmıştır. Osmanlı Devleti'nin batı yönlü ilerleyişinde, Viyana oldukça merkezi konumu nedeniyle büyük önem arz etmiştir. Ciddi hazırlıklar yapılarak gerçekleştirilen İkinci Viyana Kuşatması, Avrupalılar tarafından da çok

önemli görülmüştür. Pek çok askeri destek ve Haçlı ordusuna benzer bir oluşumun temini ile Osmanlı Devleti'nin mağlup edilmesi mümkün olmuştur. Osmanlı Devleti Kırım Hanlığı, Eflak-Bogdan prenslikleri ve Macaristan gibi bir dizi kuvvetle ortak hareket ederken, karşı tarafta Avusturya, Lehistan, Litvanya, Bohemya, Bavyera, Saksonya, Frankonya ve Savoya gibi kuvvetler, yani Roma Birliği yer almıştır (Turan, 1998, s.397-398). Avrupa'da Osmanlı Devleti'nin mağlubiyeti hem tehlikenin savuşturulması hem de Osmanlı Devleti'nin yenilmez olmadığının anlaşılması açısından sevinçle karşılanmıştır. Osmanlı Devleti'nin savaş teknolojisi gibi yönlerden sorgulanmaya başladığını düşünmek mümkündür. Öte yandan Osmanlı Devleti'nde duraklama devrinin altını çizmiş, sınırlarda büyük bir gerilemenin başlangıcı olmuştur (Turan, 1998, s.395).

Birinci Viyana Kuşatmasını gösteren eserde miğferler ve zırhlar görülmektedir. Bu aksesuarların hem Doğu hem de Batılı askerler tarafından kullanıldığı anlaşılmaktadır. Yeniçerilerin börtükleri bulunmaktadır ve Osmanlılara özgüdür. Eserde kıyafetler gelenekseldir. Orduların kendilerine has birliklerini, mensupların görevlerini ve hangi taraftan olduklarını gösteren çeşitli semboller vardır. Kuşandıkları zırhlar, kıyafetleri, miğferler ve savaş aletleri bunlara örnektir. Onların dışında, bayraklar sembolik olarak milleti ve ordu içinde birliklerin aldığı görevi ortaya koymaktadır.

Birinci Viyana Kuşatması ile ilgili anonim eserde savaş meydanında topların atıldığı, ateşli silahlar kullanıldığı görülmektedir. Askerler görevlerine göre çeşitli savaş aletleri kullanmakta, atlar da işe koşulmaktadır. Aynı zamanda, sancaklar ve bayraklar gibi semboller resmedilmiştir. Eserde iki taraftan ordu mensupları at üstündedir ve bazılarının kılıçları belirgindir. Bazıları kalkan tutmaktadır. Mücadelede ateşli silahların da kullanıldığını gösteren detaylar mevcuttur. Viyana Kuşatması eserinde dikkat çeken savaş toplarıdır. Ayrıca tabloda, askerlerin silahları vardır. Osmanlı Devleti sefere Viyana Kalesi'ne zarar vermeye yetmeyecek, teknolojik olarak yetersiz toplar ve sayı olarak kısıtlı mühimmat ile gitmiştir. Ayrıca Avusturya topları Osmanlı Devleti toplarına göre daha gelişmiştir. İkinci Viyana Kuşatması başarısız olmuş ve Osmanlı Devleti'nde gerilemenin başlangıcına neden olmuştur (Arkayın, 1983, s.36). Osmanlı Devleti'nin ordusunun teknolojik olarak geri düşmesi ve askeri başarısızlıklar

modernleşmeye uzanan adımların atılmasında önemli rol oynamıştır. Osmanlı Devleti'nde bürokratlar önceliğinde başlayan yenilik hareketlerini, sosyal yaşamın çeşitli boyutlarındaki değişimlerle desteklenmesi izlemiştir (Mardin, 1973, s.179-180).

Farklılığın öne çıkarıldığı Viyana Kuşatmasını gösteren anonim eser, gerçekçi detaylarla, kuşatmanın ayrıntılarıyla yansıtıldığı bir resimdir. Orta çağdan izler taşıyan bir kale savunmasının izleri olması da belki ressamın amaçlamadığı ama ortaya çıkan bir etkiyi ortaya koymaktadır. Bu anlamda, sosyal yaşamın fiziki yansımalarından kaynaklanan ve savaşa yansıyan Osmanlı savaş teknikleri ile Batılı teknikler arasında farklar olduğunu düşünmeye teşvik etmektedir. Buna rağmen, tablonun Osmanlı ve Türk imgelerinin gücünü, güçlü Türk imajını devam ettirecek şekilde sunduğu, savaşın yoğunluğunu vurguladığı görülmektedir.

Viyana Kuşatması tablosunda, Avrupalılar ve Osmanlılar mücadele halinde gösterilmiştir. Mücadelede savaşın yoğunluğu vurgulanmaktadır fakat Osmanlı askerleri mağlup konumda olduğunu ima eder şekilde yansıtılmaktadır çünkü Avrupalılar daha organize ve at üstünde ve atak halinde olmak gibi durumlarda tasvir edilmektedir. Söz konusu etkiyi yaratan figürlerin yan yana verilmesidir. Viyana Savaşı tablosunda, kararlı hareketler sergileyen Avrupalılar gösterilmektedir. Ayrıca, bahsi geçen tablolarında, Avrupalılar sıkı ve sağlam hareketleri ile öne çıkmaktadır. Türkler, savaşçı olarak yansıtılmıştır. Detaylar, mücadelenin şiddetini verecek şekilde zengindir. Koyu renklerin yoğun kullanımından savaş atmosferini hissetmek mümkündür. Padişah çadırının ele geçirilmesi ile zayıf düşen askerlerin görüntüsü, Doğudan gelenleri temsil eden duruş biçimlerine bir diğer örnektir.

İstanbul'un fethinden sonra yaşanan korkunun devamında merak baş göstermiştir. Viyana Kuşatmasının ardından mağlup Osmanlı ordusundan kalan çadırlar ve içindeki ganimetlerden etkilenen karşı güçlerin sayesinde Osmanlı'nın ihtişamı ve lükse düşkünlüğü üzerine düşünceler ağırlık kazanmaya başlamıştır. Türklerden korkulmaktadır ve buna Türkleri karalama çabaları eşlik etmektedir. Tüm bunlar Türklere dair merakı engellememiştir. Gezgincilerin ve hayal ürünü imgeler yaratanların tasvirleri ile geçen yüzyıllar sonunda, II. Viyana Kuşatmasında yaşanan yenilgiden



sonra korkunun azalması ile merakın egemenliğinde, Türklere dair estetik anlayışı yönlendiren eğilimler baş göstermiştir. Osmanlıların rahatlığa bağımlı, tembellik içinde yaşadıkları sanrısı buna eşlik etmiştir. Bin Bir Gece Masalları gibi metinlerin yaygınlaşması, Osmanlı ile ilgili ya da ilgili olmayan ama ilişkilendirilen tanımların ilgi görmesine neden olmuştur. Bu metinlerdeki tasvirlerle dayanarak çeşitli günlük süs eşyaları, süslemeler, bezemeler, mimarlık biçimleri ortaya konmuştur (Williams, 2015, s.8; s.12).

Orta çağ ve takip eden dönemde Osmanlılara karşı çekinme ve saygıyla karışık bir yaklaşım olduğu dikkat çekmektedir. Osmanlı Devleti'ne karşı, Hıristiyan ve Roma temelli bir birliğin var olduğunu görmek mümkündür. Haçlı seferlerine kadar uzanan bir geçmişe bakarak birliğin sınırlarını ve ötesini anlamak mümkündür. Oysa Ortaylı (2010)'nın belirttiği gibi, Osmanlı Devleti, özellikle Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u ele fethinden sonra daha belirgin olduğu gibi, Bizans İmparatorluğu'nun dağılmasıyla Roma'nın devamı olmuştur. Osmanlı Devleti'nin ihtişamını vurgulayan durum, bir yönüyle Doğu Roma'ya üstünlük sağlamak olmuştur. Osmanlı Devleti'nin gücünden çekinme, muharebe tabloları ve I. Viyana Kuşatmasına kadar olan tablolarda tespit edilmektedir. I. Viyana Kuşatmasından sonra ise korkulan ve çekinilen imgenin giderek ötekileştirilen ve aşağılanan bir biçim aldığı anlaşılmaktadır. İmgelerin değişimine rağmen hayranlığın ve merakın uzun süre canlı olduğu, seyyahların ve elçilerin ziyaretlerini canlandıran tablolardan çıkarılmaktadır. Osmanlı Devleti'nde günlük yaşam ve yanlış anlaşılan harem gibi yönler ilgi çekmiştir. Osmanlı Devleti'nin düşüşe geçtiği ve Avrupa Devletleri'ne karşı topraklarını korumakta güçlük çektiği yıllarda ise uluslaşma çabalarının etkisindeki Avrupa devletlerindeki propaganda çabalarının da etkisiyle güçsüzlüğünün vurgulandığı dikkat çekmektedir. Resim sanatında akademinin güçlü konumu nedeniyle usta çırak ilişkisi içerisinde birbirinin öğrencisi olarak yetişen ressamın çokluğu benzer tarzların ve bakış açılarının tekrarlanmasını beraberinde getirmiştir. İnalçık (2004) 2. Viyana Kuşatmasından sonra Türk imgesinin değiştiğini ve "turquerie" kavramının açıkladığı gibi, Türklere etnografya alanından bir ilgi oluştuğunu belirtmektedir. Türklerin dinle ilişkisinin daha az vurgulandığı imgeler, daha çok yer bulmuştur.

Resim 5: Luigi Mayer, Kız Kulesi'nden İstanbul'un Şehir ve Liman Manzarası (View Of The Port And City Of Constantinople From Leander's Tower), 1794



Kaynak: <http://www.artnet.com/>

Bu tablonun seçilmesinin nedeni, Osmanlı toplumuna dair gelişen merakı yansıtmasıdır. 18. yüzyıl sonunda, yirmi yıl kadar Osmanlı Devleti'nde İngiliz elçisine hizmet vermek için bulunan Luigi Mayer (1755-1803), Osmanlı kentlerini gözlemlerine dayalı olarak betimlediği eserler ortaya koymuştur. Antoine de Favray gibi ressamalar ise Osmanlı Devleti'nde gezgin olarak yer almış ressamalara katılarak Osmanlı kentlerinin panoramik görünümelerini ve elçilik faaliyetlerini sunarak Osmanlı Devleti'nin çeşitli özelliklerini Avrupalılara tanıtmaya eğilimini sürdürmüştür. Luigi Mayer ise İngiliz elçisinin görevlisi olarak yirmi yıl kadar Osmanlı toplumunun ve kentlerinin resimlerini yapmıştır. Suluboya tekniğinin gelişmesi ile bu tarzı benimseyen Mayer, kitaplarda yer bulabilecek şekilde kolaylık sağlayan tekniği ile çeşitli bilgi veren eserlere imza atmıştır. Oryantalizm öncesi, oryantalizmin köklerinde yer alan bir ressam kabul edilmektedir (Spanu, 2019, s.321). Mayer'in bu toplumsal iç görüleri dayanarak detaylara yer verdiği resimleri ilgi görmüştür. Mayer'in kent görünümelerinde Türk bedenleri de yer bulmaktadır.

Mayer eserinde Kız Kulesi'nden İstanbul'un bir görünümünü resmetmiştir. Kız Kulesi Avrupalılar tarafından "Leander's Tower" olarak adlandırılmaktadır. Bunun nedeni, Yunan mitolojisinde Leander ve Hero mitinde geçen bölgenin Kız Kulesi olduğuna inanılmasıdır. Hero ve Leander mitine göre, Leander Atena'nın rahibelerinden biri olan Hero'ya âşık olmuş ve yüzerek yanına gitmiştir. Leander yüzerken Hero ona kulesinden ışık tutmuştur. Ziyaretler tekrar etmiştir ancak fırtına nedeniyle bir gece ışığı göremeyen Leander boğulmuştur. Buna dayanamayan Hero canına kıymıştır (The Editors Of Ancylopedia Brittanica, 2018). Kız Kulesi'ne dair farklı efsaneler anlatılmıştır. Yukarıda yer verilen en çok bilinen efsanelerdendir. Kule, Yunan hâkimiyeti sırasında yapılmış olsa da Osmanlı Devleti döneminde de dikkat çeken bir yapı olmuştur. Efsanelerdeki çeşitlilik ve yapının yüzyıllar süren merkezi konumu önemini ortaya koymaktadır. Doğu'ya dair bakış açısında yer bulan kayıp antik hazineler ve mistik hikâyelerin, zamansız bir yavaşlık, geçmişin ve şimdinin kronolojik önemini yitirdiği mistik bir akışla birleştiğini göstermektedir. Mayer'in İstanbul manzarası, geniş bir perspektifte boğazı göstermektedir. Işık resme dağılmıştır ve detayları öne çıkarmaktadır. Böylelikle, kente dair masalsı bir anlatı oluşturulmuştur ve İstanbul'un masalsı bir görünümü sunulmaktadır. Tabloda, alt kısım yakın plandaki kız kulesinin bir kısmını, yukarıda kalan kısım ise manzarayı içermektedir. Uzak arka planda, Topkapı Sarayı ve günümüzde tarihi yarımada denilen kısım yer almaktadır. Tabloda, yakın planda beraber zaman geçiren birkaç grup ve arkalarında boğazda seyretmekte olan kayıklarda Türkler bulunmaktadır. Tüm bunlar, masalsı anlatıma gerçekçi detaylar vermektedir.

Kız Kulesi'nden İstanbul manzarasını sunan Mayer'in eserinde figürler, geleneksel ve çeşitli kıyafetler içerisindedirler. Renkli ve geleneksel kıyafetler giyen Türkler, sade bir tarzda tasvir edilmiştir. Osmanlı bedenleri söz konusu tabloda, miskinlik kavramı içerisinde sunulmuştur. Tabloda, insanlar rahat ve son derece yavaş ve sakin bir şekilde zaman geçirirken gösterilmiştir. Ayrıca, insanların duruş biçimleri ve hareketleri söz konusu etkiyi artırmaktadır. Buna rağmen, insanların boş zaman geçiriyor olmaları, görünenin ötesinde gerçekleşen beden pratikleriyle ilgili fikir vermektedir. Kız Kulesi'nin bir gezi alanı olması ve insanların bu şekilde serbest zaman geçirmesinin

doğal olması nedeniyle bir mesaj verildiğini düşünmek güçtür. İnsanların duruşundan doğal ve Doğu'ya özgü bir halde oldukları anlaşılmaktadır. Ayrıca Türklerin yerde oturma alışkanlığının olması kültürel bir unsur olarak anlaşılabilir. Mayer'in, oryantalizme kısmen başvuran bir ressam kabul edilmesi, betimlemelerinin sözde Doğu'yu içermesi ve Avrupalılara sunma gayreti gösterirken detaylara önem vermesinden kaynaklanmaktadır.

Figürler, dönemin Osmanlı toplumu ile ilgili fikir verecek şekilde resmedilmiştir. Geleneksel ve çeşitli kıyafetler içerisinde dirler. Renkli kıyafetler giyen insanlar, sade bir tarzda tasvir edilmiştir. Erkeklerin kamusal alandaki rahatlığı dikkat çekerken kadınların çekingen tavırları vurgulanmaktadır. Osmanlı toplumunda gelenekselliğin ve egzotik havanın yansıtıldığı görülmektedir. Duruşlarda rahatlık öne çıkmaktadır. Serbest ve keyifli hareketlerin öne çıktığı bir resimdir. İki Türk, uzun çubuklarda tütün içmektedir. Tütün kullanımının resmedilmesi ilgi çekicidir çünkü tütün Osmanlı Devleti'ne dışarıdan gelen bir alışkanlık olması ve yeni sosyalleşme biçimlerine kapı aralamasıyla öne çıkmaktadır. Erken modern döneme işaret eden bir tür sosyal ağ oluşmuştur. Osmanlı Devleti'ne tütünün İngilizler tarafından sokulduğu savunulmaktadır (Grehan, 2006, s.1355). Tütün, hızlı şekilde yayılmış, onunla yakın dönemde yaygınlaşan kahve tüketimi ile beraber kahvehaneler ile özdeşleşmiştir. Kahvehanelerde bir araya gelen insanların dine, sağlığa ve devlet düzenine karşı tehdit oluşturduğu fikri ağırlık kazanmıştır. Kamusal alanda fikirlerin tartışıldığı bir alan oluşsa da baskı altında tutulmuştur. 17. yüzyılda, Dördüncü Murad Devri'nde kahvehaneler yangın tehdidi nedeniyle kapatılmış, tütün yasaklanmıştır. Buna rağmen, zamanla dini ve hukuki otoriteler tütüne karşı daha anlayışlı bir tutum takınmıştır. Dahası, tütünün sigara "içmek" teriminde de olduğu gibi içki gibi beraber zaman geçirmeye yarayan ama daha az zararlı bir ürün olduğu ve içki gibilerinin yerini alabileceğine dair düşünceler egemen olmuştur (Grehan, 2006, s.1356). Sigara kullanımı uluslaşma döneminde kadınların zarif şekilde sigara kullanımını gösteren imgelerde olduğu gibi modernleşme ile bağlantılı bir imge olmayı sürdürmüştür. Bunun ötesinde, İngilizlerin Osmanlı Devleti'nde tütüne yaptığı yatırımlar gibi ekonomik faktörlerle beslenerek modern yaşamın parçası haline almıştır. Doğu'nun bir karakteriymiş gibi sunulan miskinliğin tütün kullanımı gibi eylemlerle beraber sunulduğu düşünüldüğünde, Doğu'ya atfedilen

özelliklerin aslında modernleşme ile iç içe geçmiş olabileceği anlaşılmaktadır. Beden imgelerinin erken dönem örneklerinde tütün kullanımı imgesini bu bağlamdan ayrı düşünmek güçtür.

Beden imgelerinin görünümleri dönemi yansıtacak şekildedir. Erkekler ya sakallı ya da bıyıklıdır. Kadınlar ise örtülüdür. İstanbul manzarası resimleri tablonun ortaya çıktığı dönem eserlerinde zaman zaman yer bulmuştur. Mayer'in manzarası detaylı bir anlatım sunmaktadır. İstanbul'daki yaşam biçimine hayranlık dikkat çekmektedir. İnsanların birbirine karşı samimiyeti yer bulmaktadır. İstanbul'a dair estetik ve hayran bir bakış açısını öne çıkaran tablonun bıraktığı etki, kent ve toplum ile alakalı izlenimleri yansıtan bir yabancıнын yorumudur. Mayer'in İstanbul'u zihninde yaratırken kendinden önceki imgelerden, kendi döneminde bağlantılı olduğu kişiler ve deneyimlerinden etkilendiğini düşünmek mümkündür. Sonraki yüzyıllarda, İstanbul ile ilgili imgelerin yaratımında yabancıların ve İstanbul halkından, kente dışarıdan bakabilecek birikime sahip kişilerin beraber payı olduğu anlaşılmaktadır (Roberts, 2015, s.4). Mayer, kendi döneminde etkili olan toplumsal bakış açılarının etkisinde bir esere imza atmıştır.

#### **4.1.2. Hayali-Gerçek Beden İmgeleri**

Uluslaşma öncesi dönemin toplumsal cinsiyetle ilişkili beden imgeleri, gerçekliği yansıtmak ve Avrupalıların hayal dünyasına hitap eden imgeler yaratmak arasında bir yerde yer almaktadır. Avrupa'da Doğu'nun çağrıştırdıkları egzotik keyiflerin yaşandığı yabancı bir diyar olmakla başlamıştır. Merakı besleyen kısıtlı Doğu-Batı karşılaşma durumlarından doğan deneyimlerin aktarımı, teknolojinin gelişmesi ulaşımdaki ilerlemeler ile daha çok seyahat eden sanatçının var olmasını sağlamıştır. Seyahatlerin varlığı, gerçeklik algısını artıracak detayları artırsa da yerleşik bir Doğu algısının varlığına uyan imgeler yaratılması adına hayallere hitap etmeye devam etmiştir. Buna rağmen, Doğu'nun büyülü havasına eşlik eden erotik imgelerin doğuşundan önce ve gezgin sanatçılarla beraber Osmanlı mensubu sanatçıların arttığı son dönemde daha gerçekçi imgeler ortaya çıkmıştır.

Osmanlı Devleti'ne karşı 18. yüzyıldan itibaren oluşan ilgi, kadın bedeninde imgesel karşılığını daha çok bulacak şekilde, gerçeklerden çok hayale dayalı olarak yazılanlar ve çizilenlerden oluşmaktadır. Toplumsal gerçeği yansıtmaya çalışan yazılı ve görsel eserler olduğu gibi, pek çok eser hayale dayalı olarak ortaya konulmuştur. Osmanlı Devleti'ni tasvir eden eserlerde kadın imgesini de içerecek şekilde keşfedilmeyi bekleyen gizem vurgusu öne çıkmıştır (Williams, 2015, s.39). Etkileşimin artmasıyla gizemli yönlerin açığa çıkması şaşırtıcı olmasa da ilgi, keşfedilmeyi bekleyen özellikleri içerecek şekilde sunulmuştur. Avrupalılar kendi hayal gücünü öne çıkarıp gerçekliği barındırdığına dair imalar olan beden imgelerini ortaya çıkarmıştır.

Elçiliklerin açılması gibi uluslaşma öncesi dönemi temsil eden diplomatik faaliyetlerin artması, karşılaşmaların sayısını artırmıştır. Özellikle uluslaşma öncesi dönemin sonunda ve uluslaşma dönemi başında hayal dünyasına hitap etme amacı güden imgelerin sayısı azalmaktadır. Bu bölümde yer verilen eserler, uluslaşma öncesi dönemi kapsadığı için merakı ve Avrupalı bakışını besleyen imgelerden daha çok gerçekçi detay içermesine rağmen erotik keyifle özdeşleşen imgelere doğru bir süreci gözler önüne sermektedir. İlk eserde, Osmanlı Devleti'ndeki yaşam biçimine dair merakı giderecek imgeler daha çok yer bulurken, sonraki eserler Osmanlı haremının aşırı zevklerin ortamı olarak yansıtıldığı ama aslında Avrupalı sanatçıların bakış açısını yansıtan imgeleri içeren döneme aittir. Bu bölümdeki son dönem olan 19. yüzyıl Osmanlı ve Türk kadın imgelerinin, Avrupalı erkek bakışına uygun biçimde pek çok eserde çıplak ve çekici olarak sergilendiği dönemdir



Resim 6: Franz Hermann, Hans Gemminger ve Valentin Mueller, Türk Hareminden Bir Sahne (A Scene From Turkish Harem), 17. yüzyıl ikinci yarısı



Kaynak: <https://artsandculture.google.com/asset/a-scene-from-the-turkish-harem-franz-hermann-hans-gemminger-valentin-mueller/PAEhQ0BwXeLvIQ>.

Franz Hermann, Hans Gemminger ve Valentin Mueller isimli ressamlar Johann Ludwig von Kuefstein isimli Avusturyalı bir elçi ile beraber İstanbul'a 17. yüzyılda ziyarette bulunmuşlardır. Bu ziyarette gördüklerinden esinlenerek çeşitli eserler ortaya koymuşlardır. Elçi Kuefstein'in yaptırdığı harem tablosu, Osmanlı ve Türk imgelerinde sıklıkla başvurulan bir konu olan haremî ele alan erken dönem eserlerden biridir. Özellikle 19. yüzyıldan sonra harem betimlemeleri artmıştır. Haremin, Batılı erkek bakışının nesnesi olması, kimsenin giremediği bir özel alan olması itibari ile uzun sürmemiştir. Bu tabloda hareme ilgi sosyal yaşamı ortaya koyacak biçimde sunulmaktadır. Resmin kenarında yer alan notta kadınların dışarı kısıtlı biçimde ve eşleri veya hanedeki erkeklerin denetimi altında çıktıkları için evde toplandıkları

belirtilmektedir (İnankur, 2008, s.34). Osmanlı Devleti'nde yaşayan kadınlara ve saray yaşamına ilgiyi bu tarz gizliliğin artırdığı anlaşılmaktadır.

Tabloda kadınlar, bir araya gelmiş ve eğlenmektedir; tablonun alt bölümünde, def çalmakta ve dans etmektedirler. Üst kısımda ise rebap, def ve santur çalanlar bulunmaktadır (İnankur, 2008, s.34). Serbest ve keyifli hareketleri öne çıkmaktadır. Eser, Türk figürlerin duruşlarında zarafet ile yer aldığı eserlerden biridir. Kadınların bakımlı ve uzun saçlı oldukları dikkat çekmektedir. Ortam, haremi halılar ve pencereler gibi detaylarla az ya da çok gerçekçi biçimde yansıtmaktadır. Kuefstein'in ziyaretleri neticesi yapılan resimde, haremdeki konuk ağırlama etkinlikleri yer almaktadır. Resmedilen aktivitelerde bir kültürel incelik ve derinlik olduğunu, zengin bir kültürün ürünü olduğunu düşünmek mümkündür. Kıyafetler, dekorasyon ve aktivitelerdeki zenginlik buna işaret etmektedir. Ne var ki, pencerelerde parmaklıklar gibi detaylar kadınların sosyal yaşamına dair kısıtları akla getirmektedir.

Uluslaşma öncesi dönemde kadınların ev dışı yaşamı, sıkı kurallarla düzenlenmiştir. Kadının yeri temel olarak ev olarak görülmüştür. Evde istediği gibi giyinebilen kadının ev dışı yaşamda giyimi ve davranışları da sıkı düzenlemelere tabi olmuştur. 18. yüzyıla kadar, hamam veya bir önceki bölümde yer verilen Mayer'in İstanbul manzarası eserinde görüldüğü gibi sandal sefalarına katılmak dışında çok az ev dışı sosyalleşme alanı olan kadınların bu tarz aktivitelerine, ilerleyen dönemde yasalar aracılığıyla yasaklar getirilmiştir (Altındal, 1977). Modernleşmenin etkisini hissettirdiği uluslaşma dönemi, bahsi geçen durumun değişmeye başladığı dönemdir.

Kuefstein'in ziyareti sonrası yapılan harem eserinde, biçimsel özellikler basitliği ve aktarımı gözetecek şekilde düzenlenmiştir. Tablo, derinlik algısını kısıtlı şekilde vermektedir. Ön plan ve arka plan olmasına rağmen figürlerin büyüklükleri algıyı bozmaktadır. Gölge ve ışığın çeşitli açılardan gelişi gibi unsurlar, çok kısıtlı olarak gözetilmiştir. Işık, görece olarak eşit dağılmakta ve kompozisyon açısından hareketler ve figürler eşit dağılmaktadır. Haremdeki atmosferi yansıtacak şekilde çok canlı renkler kullanılmıştır. Tabloyu yarıdan böldüğümüzde, alt kısımda kabaca bir çember oluşturarak dans eden kadınlar yuvarlaklar oluştururken, tablonun üst kısmında ise iki



tane dans eden kadın ve çalgı çalanlar dikdörtgen biçimler oluşturmaktadır. Böylelikle her noktada ritim duygusuna eşlik eden bir ahenk oluşmaktadır.

Kuefstein ziyaretleri sırasında yapılan harem tablosunda kadınların hareketleri dışarıdan bakan bir gözü etkileme veya çekicilik amaçlı değil, aktivitenin kendi dinamiğini yansıtacak şekildedir. Yine de dışarıdan bir gözün tespitleriyle, ana hatlarıyla aktarıldığını, izlenimleri yansıttığını düşündürmektedir. Kadınların yaşam biçimine dair ilginin olduğunu anlamak mümkündür çünkü kamusal yaşamda erkek ve kadınlar nadiren bir araya gelmesine rağmen kadınların yaşamı detaylı olarak incelenmiştir.

18. yüzyılda, Osmanlı Devleti'ndeki yaşam, Avrupa'da merak uyandırmaya devam ederken ilginin giderek sınırsız güce sahip despot bir figür olarak gösterilen padişahın haremine kaydığı dikkat çekmektedir. Saray yaşamı özelinde gelişen ilgi, bütün bir Doğu coğrafyasının pasif, güçsüz, teslimiyetçi ve erkek gücüne tabi olan kadınlarla dolu olduğu gibi bir izlenim uyandırmıştır. Avrupalıların, Osmanlı Devleti'ndeki ve Doğu olarak anılan coğrafyalardaki kadınları nesne gibi gören bir erkek bakışı geliştirdiği dikkat çekmektedir. Bu tarz bir tabloya Niclas Lafrensen imza atmıştır.

Resim 7: Niclas Lafrensen, Sultan Hamamda (La Bain De La Sultane), 1780



Kaynak:[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/23/LAVREINCE\\_Nicolas\\_-  
\\_Le\\_Bain\\_de\\_la\\_sultane%2C\\_RF\\_172%2C\\_Recto.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/23/LAVREINCE_Nicolas_-_Le_Bain_de_la_sultane%2C_RF_172%2C_Recto.jpg).

Tabloda banyo yapan sultan, çıplak olarak resmedilmiştir. Çıplaklık, Batılı erkeğe hitap eden erotik havayı yaratmaktadır. Yanında, ona hizmet eden hizmetçileri bulunmaktadır. Hizmetçilerden birisi siyahtır. Rahat ve keyifli bir atmosfer olması, banyonun sosyal bir keyif olduğunu göstermektedir. Nitekim kadınların bir araya geldikleri ev dışı mekanlardan biri hamam olmuştur (Altındal,1977). Sultanın güzel bir bedeni olduğu vurgulanmıştır.

Bir saray ortamında resmedilen sahnede, Osmanlı Devleti'nde gelenek olmayan ve gerçek olması muhtemel olmayan biçimde, iki erkek gizlice sultanı gözlemektedir. Erkekler sarık takmışlardır. Bu bakışın aslında, Avrupalıların Doğu olarak tanımlanan coğrafyalardaki kadına bakışını temsil ettiğini düşünmek mümkündür çünkü erkekler resmin seyircisinde bu tarz gizli duyguları uyandıracak şekilde yerleştirilmişlerdir. Kadınların söz konusu şekilde betimlenmesi, betimlenen coğrafyalardaki kadınları konu olsa da onları betimleyenlerin bakış açısını yansıtmaktadır (Corbin, 2011b, s.134). Avrupa'da endüstrileşmenin etkisini iyice hissettirmesi ile endüstrileşmenin oluşturduğu makineleşme, çevre kirliliği, ağır makineleşme gibi koşullara tepki oluşmuştur ve sanatta yansımaları olmuştur (Jones, t.y.). Modernizm öncesi döneme tekabül eden bu tabloda ve bundan sonra ele alınan uluslaşma öncesi toplumsal cinsiyet temalı çalışmalarda bahsi geçen tepkiyi hissetmek mümkündür. Normalde klasik resimde kısıtlı yer bulan çıplaklık daha çok yer almıştır. Cinsellik resimde yer edinmeye başlamıştır (Wood, t.y.). Böylece, sanatta kadın imgesinin, Avrupalıları eğlendirecek, Doğu'nun tüketilmeyi bekleyen bir kaynağı gibi görüldüğü ortaya çıkmaktadır.

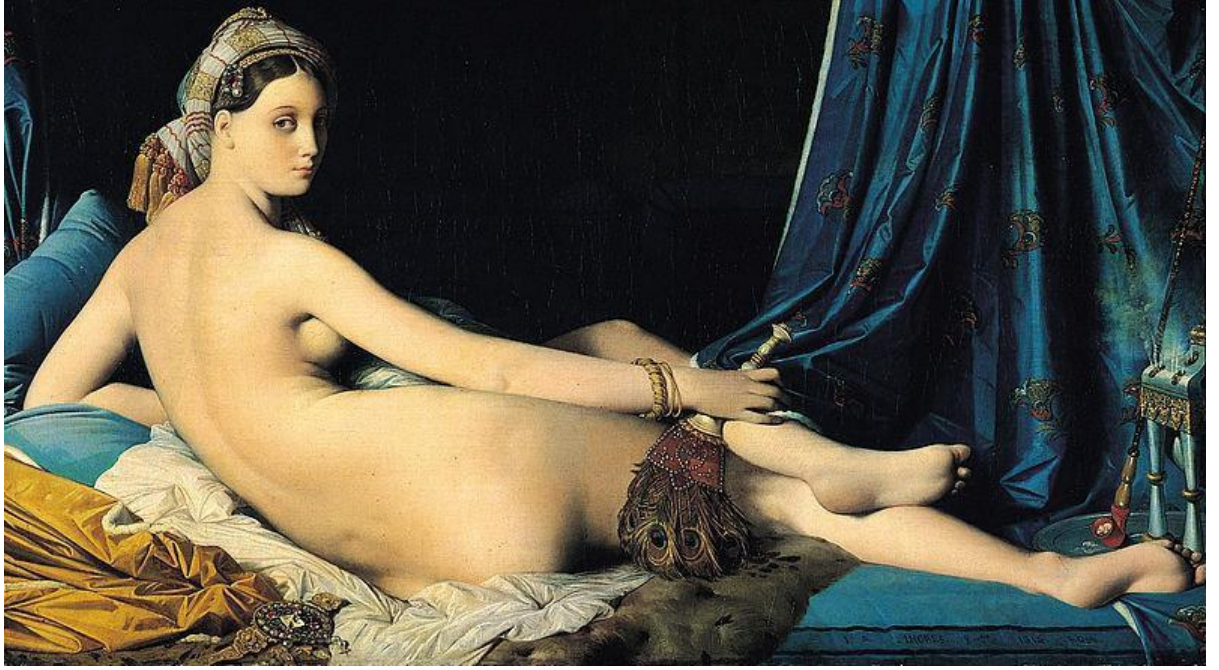
Osmanlı kadınlarının çekiciliği, Doğu ile ilgili ilgiye eşlik etmiştir. Temizliğin ve bakımın, güzelliği artırdığı düşünülmüştür. Ayrıca güzelliğin gizemi, Avrupalı egemen erkek bakışını hamama doğru çekmiştir. Hamam ve banyo sahneleri azımsanmayacak derecede yer bulmuştur (Williams, 2015, s.208). Kadının çekiciliği cinsellik boyutundan ayrı kalmamıştır. Tablolardaki imgeler, cinselliğe gönderme yapan boyutlar içermektedir. Dahası, göndermelerin etkisini artıracak biçimde zaman ve mekândan kopuk, masalsı bir hava yaratılarak fantezileri beslemek hedeflenmiştir. Çıplaklığın, Osmanlı haremine olan ilgiyle bütünleştiği dikkat çekmektedir. Doğu'nun kadınlarının

harem gibi özel alanlarda gizemli yaşamlarının çıplaklıkla bütünleşerek erotizme yöneldiği görülmektedir.

Tabloda hizmetçiler, geleneksel kıyafetler içerisindedir, sultanın çıplaklığı bu sayede vurgulanmaktadır. Çıplaklık, kadınlığı ve gizemi sembolize etmektedir. Sultanın elleri, kolları ve vücuduna bakıldığında serbestlik ve keyif öne çıkmaktadır. Sultan rahat bir duruş sergilemekte ve erotizmi çağrıştırmaktadır. Uzun saçlı sultanın ifadesi güleçtir fakat yüzündeki ifade şuh bir etki bırakmaktadır. Adeta, arkasında kendisini gizlice izleyen erkek bakışının hoşuna gidecek şekilde davranmaktadır. Bakışları, resmin izleyicisine doğru değil dolaylıdır. Bu bakış tarzı, şuh havaya katkıda bulunmuştur. Sultan, nemli bir hamam ortamında resmedilmektedir. Kadınların bu tarz resimlerde hamam gibi nemli, uzak veya harem gibi ev içi gibi mekânlarda gösterildiği dikkat çekmektedir. Bourdieu (1992, s.277) kadının toplumsal iş bölümündeki yerini ve mekâna yansımalarını ele alırken geleneksel olarak evin nemli, karanlık bölümlerinin kadına ait olduğunu belirtmektedir. Avrupalıların, ataerkil yönleri bu resimlerde yansıttığı görülmektedir. Sultan resmin merkezine konumlandırılmıştır ve dikkat çekmektedir. Işık resme dağılmıştır. Kapalı bir alan geniş açıdan sunulmaktadır. Bu tabloda, Doğu'ya hayranlığa erotik bir keyif eşlik etmektedir. Osmanlı adetlerini farklı gösteren Batı etkisini taşıırken, kadını erkek bakışlarına hapseden bir etki yaratmaktadır.

18. yüzyılın sonunda, Fransız resminde neoklasizmden romantizme geçişi temsil eden iki önemli ressamdan bahsetmek mümkündür. Jean Auguste Dominique Ingres, neoklasizmin son temsilcilerinden biri iken Eugene Delacroix romantizme tam bir geçişi simgelemektedir. Ingres'in tablolarının pek çoğunu mitoloji ve Antik Yunan konulu resimler oluştururken, Osmanlı Devleti'ndeki yaşamı gösteren tabloları da vardır. Ingres, hükümet tarafından desteklenen ressamların ve onların kontrolü altında gerçekleştirilen sergilerin olduğu dönemde, sanatında yükselmiştir. O, çağdaşları gibi sanatını icra ettiği dönemde devletten gördüğü destek ile tanınmış ve ulusal sergilerde tabloları yer bulmuştur. Söz konusu tablolarından biri, Türkçeye odalık olarak çevrilen bir kadını resmettiği tablosudur. Bu tablo, aynı zamanda onun en ünlü eserlerinden biridir.

Resim 8: Jean Auguste Dominique Ingres, Büyük Odalık (The Great Odalisque), 1814



Kaynak:[https://en.wikipedia.org/wiki/Grande\\_Odalisque#/media/File:Jean\\_Auguste\\_Dominique\\_Ingres,\\_La\\_Grande\\_Odalisque,\\_1814.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Grande_Odalisque#/media/File:Jean_Auguste_Dominique_Ingres,_La_Grande_Odalisque,_1814.jpg).

Jean Auguste Dominique Ingres'in (1780-1867) odalıkla ilgili eserlerinden birinin seçilmesinin nedeni, romantizme geçiş döneminde Doğulu kadınlara bakış açısını temsil etmesidir. Bu dönemde kadınların, Rönesans'tan beri süregelen ideal güzellik anlayışına göre, Batılı erkek gözüne hitap edecek şekilde resmedildiği görülmektedir. Odalık, eski tanımı ile nikâhsız cariye anlamına gelirken, tarihi bir terim olarak Osmanlı Devleti'nde sarayda yer bulmuş karavaşlar arasında yer alan ve onlar arasından seçime tabi tutulmuş kadınları tanımlamaktadır (Türk Dil Kurumu). Karavaş ise esir olmuş veya para karşılığı tutulmuş kadın hizmetçidir (Türk Dil Kurumu).

Ingres'in odalık eserinde, çekicilik ve miskinlik sunulmaktadır. Kadın elinde süslü bir yelpaze tutmaktadır. Bilezik ve altın takılar bulunmaktadır. Geleneksel aksesuarlar yer almaktadır. Kadının aksesuarları ve takılarıyla Doğulu olduğu vurgulanmıştır. Tamamen çıplak değildir ve üzerinde bir örtü vardır. Örtü ve duruş, zarif ve kadınsı çekiciliğe sahip olduğunu düşündürmektedir. Ortamın gösterişliliğinden zevk unsurunun varlığı, detaylardan ise egzotik bir yer olduğu anlaşılmaktadır. Tabloda

figürün vücudu gibi başı da yatay bir pozisyonudadır. Yatay duruşlarda serbestlik ve keyif kadar aheste olmanın işaretleri vardır. Vücutlarının hareketi içe doğru, içe kapanıktır. Buna rağmen duruşta rahatlık öne çıkmaktadır. Ayrıca keyif unsurunun varlığı öne çıkmaktadır. Miskin bir hava yaratılmıştır. Cinsellik kadar aheste olmak öne çıkmaktadır. Dahası, ahlaki bir çöküşü (Güçsav, 2012, s.10) vurgulamaktadır. Batı'nın bedenleri yeniden düzenleyen Aydınlanma sonrası ahlak anlayışında, Doğulu kadın odalık imgesinde zayıflıklarıyla sunulmaktadır. Bunun yanında, odalık imgesinin Venüs imgesi ile bağı (Güçsav, 2000, s.68) bulunmaktadır çünkü miskinlik ve çekiciliği bünyesinde birleştirmektedir. Venüs imgeleri de önceleri güzelliğin simgesi olurken Aydınlanma sonrası dönemde, tembel ve çöküntü içindeki kadınlarla özdeşleşmiştir.

Kadın figürü neredeyse tamamen çıplaktır. Odalık eserlerinde kadınlar sadece bir bakışın nesnesi ve özel alanın temsilcisi olarak yer almaktadır. Figürün bakışında şuh bir ifade vardır. Odalık tablolarında ev veya saray ortamı, özel alan vurgusunu taşıyacak şekilde yansıtılmıştır. Ayrıca, odalık tablolarında erotik keyif ve Doğu'ya hayranlık hissedilmektedir. Doğulu kadını, bu derece ilgiyle resimlerde ele almada ilk bakışta görünmeyen etken, gizli olanın ortaya konması nedeniyle ilginin yoğunlaşmasıdır (Güçsav, 2012). Doğulu kadının ulaşılmaz, zamandan ve mekândan bağımsız olduğuna dair izlenim edinilmektedir.

Ingres'in odalık eserinde biçimsel özelliklerinde, figür ortada yer almakta ve ilgiyi çekmektedir. Resim dar bir alanı sunmaktadır. Sarayda bir iç mekân detaylarıyla gösterilmektedir. Işık resme dağılmıştır ama figür üzerinde yoğunlaşmaktadır. Odanın karanlığında parlamasıyla, adeta ay gibi bir form olarak dışılığı vurgulanmaktadır. Renkler canlıdır. İçerik olarak Osmanlı'da saray yaşamında yer alan bir kadın, şuh bir bakışla sunulmaktadır. Ingres'in odalık tablosunda, figürün el kol hareketleri doğrusal değildir ve yumuşaktır. Duruş şeklinin yataylığı, rahatlığı öne çıkarmaktadır. Figürün duruşu, erotizmi çağrıştırmaktadır. Tablodaki genel duygu, erotik keyiftir ve Doğu'ya hayranlık işaretleri vardır. Bıraktığı etki ise erkek bakışına tabi olan egzotizmdir. Batılı bakışa hapseden bir ifade tarzı bulunmaktadır. Batılı erkek bakışına tabi kılınan kadın imgesi, erkek sanatçıların eserlerinde belirgindi. Kadın gezginler ve sanatçılar ise Doğulu kadına ötekileştirme ile yaklaşıp da erotik bir bakış benimsememiştir (Herath,



2016, s.31). Bu bölümde yer verilen sanatçılar, dönemin egemen sanatçılarının birçoğunu oluşturan erkek sanatçılardır. Onlardan bir diğeri Eugene Delacroix'dır (1798-1863).

Resim 9: Eugene Delacroix, Divanda Uzanan Odalık (Odalisque Reclining On A Divan), 1828



Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/eugene-delacroix/odalisque-1825-1>.

Delacroix'nın, Ingres'ten sonra resmettiği odalık imgesinin seçilmesinin nedeni sanatta romantizme geçişle birlikte, romantizmin özelliklerini yansıtır biçimde, Doğulu kadınların ideal estetik anlayışına göre değil, duygularını ve tepkilerini içerecek biçimde sunulmaya başlamasıdır. Yüzyılın ortasına doğru, önceki dönemden bir kopuşu ve geçişi simgeleyen Eugene Delacroix sanat dünyasında öne çıkmıştır. Neoklasik sanattan romantizme doğru değişimi diğerlerinden sıyrılan özellikleriyle temsil eden

Delacroix'dır. Biçim ve içerik olarak romantizmi tam olarak temsil etmiş, Doğu ile ilgili sanatsal ürünler ortaya koymuştur. Delacroix'nın etkin olduğu dönem Napolyon'un lider olarak öne çıktığı ve düşüşe geçtiği dönemleri içermektedir. Babası, Napolyon yönetiminde yöneticilik görevleri icra etmiştir. Babasını ve Napolyon için savaşırken ölen kardeşlerinin ardından annesini de kaybetmesi ile genç yaşlarında yoklukla mücadele etmek zorunda kalmıştır. Yaşamındaki ve Fransız sosyal yaşamındaki sarsıntıların, kendisi gibi romantik eğilimlere sahip sanatçılarla beraber, romantizme uzanan bir anlayışa sahip çıktıkları düşünülmektedir. Napolyon'un ardından monarşinin dönüşü ile Delacroix'nın devrimci olarak yönetimle sorun yaşayacağı beklentisi, onun halk tarafından tanınma isteği ile çelişmiş ve yaşamının bu çelişkiler arasında şekillenmesine neden olmuştur. Uzun süredir sanat yaşamında devam eden gelenek ile kamunun talep ettiği uçlardaki sanat biçiminden seçimler yapma zorunluluğu ile karşılaşmıştır. Doğu'yu tasvir ettiği resimlerinde, konu olarak özgür davrandığı ve estetik çekicilik hedefi ile kısıtlı kalmadığı, zıtları buluşturmada rol oynadığı anlaşılmaktadır.

Delacroix, Doğu'ya egzotizmini ve kendi kişisel arzularını da kapsayan tutku ile yer vermiştir. Özellikle Yunanistan, Türkiye ve Fas ilgisini çekmiştir. Doğu'yu yansıtmada onu öne çıkaran sanatsal başarısının ardında, kendini ve sanat anlayışını da sorgulayarak yaşamının ilk dönemlerinde oluşturduğu estetik anlayış yer almaktadır. Delacroix'nın bir başka romantik katkısı, farklı kültürlerden unsurları bir araya getirerek, klasisizmin konu bütünlüğü sınırlamasından kaçınmasıdır. Böylece, sözde Doğu ile Batı bir araya gelmektedir. Farklılıklar egzotizmi, onun sert ve kaba halini vurgulamaktadır. Egzotizmin içerisinde bir zıtlık, yabancılık bulunmaktadır. Zıtlıklar, romantiklerin derinleşebileceği malzemeyi taşımaktadır. Delacroix tam bir romantik sanat anlayışına ulaşmadan önce neoklasizmin izlerini taşıyan tablolar ortaya çıkarmıştır (Walsch, 2016). Doğu'ya karşı neoklasizmde var olan bakış açısını dönüştürerek devam ettirmiştir. Delacroix'nın ve romantizm akımının getirdiği, daha dünyevi bir Doğulu ötekileştirmesi yapması ve ötekileştirmeyi bir ölçüde ileri götürmesidir.

Fransız Devleti için çalışması, Fransa'da öne çıkan konuları ve devletin eğilimlerini takip etmesini sağlamıştır. Fransız ulusal hafızasındaki bazı ikon figürlerin ortaya



çıkışında rol oynamıştır. Örneğin, Fransız Devrimi'nin sembollerinden olan elinde Fransız bayrağıyla halka önderlik eden bir kadını gösteren “Halka Önderlik Eden Özgürlük (Liberty Leading The People)” eseri, hem klasiklerdeki gibi kahramanlaştırılan bir bireyi hem de tüm gerçekliğiyle halktan figürleri ve o günün gündemini yansıtmaktadır. Fransız edebiyatı ve çeşitli sanat dallarında, Osmanlı topraklarını da içeren çeşitli bölgeler, zevk ve gizli bir zenginliğin diyarı olarak görülmeye başlamış ve bu durum, Delacroix'nın sanat anlayışında rol oynamıştır. 18. yüzyıl sonuna kadar, söz konusu eğilim, sanatçıların ait oldukları Fransız toplumuna eleştiri içermektedir. Buna rağmen, eleştirilerin yerine gizli zenginliklerin sunulması, duygulara ve duyulara hitap eden estetik anlatımlar, zamanla öne çıkmıştır. Zevke yenik düşme, Sardanapulus'ta örneklenen karanlık bir keyif anlayışıyla, idealize edilen Doğu kavramına yüklenmektedir. Bahsi geçen Doğu anlayışında romantikler; duygularını, herkesten gizlenen yönlerini ve karanlık yanlarını yansıtmak için fırsat bulmuşlardır. Osmanlıların savaşçı olduğunu düşünmeleri, romantizmin duygularla dolu ortamında, Türklerin barbar olarak sunumuna neden olmuştur. Önceki dönemde var olan korku, Napolyon'un Türkleri öldürdüğü savaşların, medeniyet mücadelesi olarak sunulmasıyla bertaraf edilmeye çalışılmıştır. Türkler, karanlık güzellik kisvesi altında, tabloların kahramanı olan barbarlar olarak yer bulmuştur (Walsch, 2016). Kadınlara başvurarak ötekine dair zıtlıkları vurgulamak, daha çok resim sanatına ilgi duyan kitlelere ulaşmayı hedefleyen ve daha dramatik bir şekilde, ilgi çekmeyi hedefleyen bir tarza bürünmüştür. Odalık eserinde figür çıplaktır. Delacroix'nın eserindeki çıplaklar yaşamın içinden çıkmakta gibidir ama aslında klasik ve antik imgelerdeki çıplaklardan esinlenmektedir. Ingres'in eserindeki çıplak; idealize edilmiş, temiz, güzellik kavramını tanımlayacak biçimdedir. Güzelliğe uymayan öğelerden arındırılmış, Antik Yunan güzellik anlayışını yad edecek şekildedir. Delacroix'da ise çıplaklar dünyaya ait, beden estetik ve ideal boyutun dışında kalan yönlerini vurgulayan şekildedir (Walsch, 2016). Odalık tablosundaki çıplaklıkta yer alan doğallık, bir yandan figürün yaşadığı hayata dair ahlaki çöküş vurgusunu artırmaktadır.

Beden figürlerinin özellikleri yukarıda tanımlanan çerçeveyi tamamlamaktadır. Altın takılar ve bileziklerin varlığı, süs ve gösteriş hissini vermektedir. Figür, erkek bakışına uygun bir duruş sergilemektedir. Figürün Doğulu olduğu vurgulanmaktadır. Figürün

zevk düşkünlüğü dikkat çekmektedir. Yatay duruş hem zevk düşkünlüğünü hem aheste olmayı ve miskinliği vurgulamaktadır. Nargile ile altı çizilen miskinlik, hareketlerin serbestliği ve rahatlıkla tamamlanmaktadır. Figür, seyircinin gözünün içine doğru bakarak daha doğrudan duygular uyandırmaktadır. Figür bir önceki ve sonraki resimdeki bakışın aksine dolaylı olması ve ulaşılmazlığıyla değil, hayatın içinden olmayı hayallere hitap etmeyi aynı anda taşıdığı için etkileyicidir. Hareketlerinin iddialı ve büyük olması da dikkat çekmektedir. Şuh ifade ile bakışlar öne çıkmaktadır. Doğu'ya dair Avrupalı zihnindeki kabuller, kadınlara dair kabullerle iç içe geçerek, söz konusu kabulleri gizlice ortaya dökcek bir platforma taşınmaktadır.

Delacroix'nın odalık tablosunda, Batılı erkek bakışına hapsedilmiş olan Doğulu figür resmedilmiştir. Delacroix'nın eserlerinde klasik eserlerin aksine çapraz hatlarla oluşturulmuş yapı kendini göstermektedir. Tabloda odalık, divanda uzanırken görünmektedir. Hayalleri süsleyen gizemli bir anın yansıması söz konusudur. Bedeni güzellik tanımlarının hepsine uymayan bir biçime sahiptir. Yanında bir nargile bulunmaktadır. Bazı geleneksel takıları bulunmaktadır. Yatış şekli ve bakışı, sapkın bir isteği taşıdığına işaret etmektedir. Genel görüntüsü egzotik ve zevki çağrıştıran şekildedir. Resmin ortasında ve odağında odalık bulunmaktadır. Genel anlamda odada, ışığın odalığın üzerinde olduğu, loş ve puslu bir ortam vardır ve gizem ve mahremiyeti artırmaktadır. Gizemli bir güzellik vurgusu korunmaktadır çünkü doğal renkler ve geniş hatlı fırça darbeleriyle egzotik ve gizemli bir hava yaratılmıştır. Arkadaki karanlık adeta geceyi ve gizemi vurgulamaktadır. Odalık şuh bir ifadeye sahiptir ve dinginliği ile bir çekicilik ortaya koymaktadır. Gözleri direk izleyiciye bakmaktadır. Bakışındaki meydan okuma, hem klasik estetiğin ötesinde yeni bir çekicilik hem de resim sanatında sanatçının figüre seyirciyle farklı bir iletişim kurdurma biçimidir. Oldukça devrimci bir yönü, el ve kol hareketlerindeki farklılıktır. İdeal güzellik ve nezaket, zarafet anlayışıyla uyuşmayacak şekilde uzanmaktadır. Adeta meydan okuyan bu duruş, Osmanlıların keyif ve zevk içinde yaşam tarzlarını vurgulamaktadır. Duruşundaki rahatlık, ifadesizliğe yaklaşan donukluğa eşlik etmektedir. Erotizme eşlik eden bir aheste hava sergilenmektedir. Tabloda genel duygu erotik keyif iken Fransız bir ressamın gözünde, adeta keyif için hapsolmuş bir kadın güzelliği bulunmaktadır. Tabloda odalık, egzotizmden gelen öteki olarak var olmaktadır. Bu tabloda Delacroix'nın romantik

tarzının pek çok özelliği öne çıkmaktadır. Klasik bir yorum, kendi tarzında yeniden yorumlanmıştır. İçerik ve biçim olarak bazı devrimci yönler öne çıkmaktadır. Önceki ve sonraki dönemle en çok bütünlük arz eden boyutlardan biri, Osmanlı ve Türk bedenlerine yaklaşım tarzıdır.

Odalık kavramı resimlerde daha sonra da ele alınmıştır. Delacroix'dan kısa bir süre sonra Francesco Hayez (1791-1882) isimli İtalyan ressam odalıkla ilgili bir resim ortaya koymuştur. Fransa'da ve İtalya'da aynı konunun ilgi çekmesi, Avrupalıların zihninde Osmanlı saray yaşamının, hayalleri süsleyen bir mahrem alan olduğu ve adeta keşfedilecek coğrafyaların bir parçası olan zenginlikler gibi algılandığı anlaşılmaktadır.

Resim 10: Francesco Hayez, Uzanan Odalık (Reclining Odalisque), 1839



Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/francesco-hayez/reclining-odalisque-1839>.

Bu resmin seçilmesinin nedeni, Rönesans mirasının uluslaşmaya uzanan dönemde yeniden yorumlanarak Batılı kadının ulus için önemini vurgularken Doğulu kadının ötekileştirilmesini gözler önüne sermesidir. Hayez, İtalya’da Rönesans sonrası Doğu’ya bakışı açığa çıkararak Avrupa’da ortak bir görsel yaklaşımın Doğu’ya karşı nasıl geliştiğini görmeyi sağlamaktadır. Başka bir odalık imgesine daha yer verilmesinin nedeni Avrupa’da Doğulu kadına bakış açısını odalık kavramı etrafında buluştuğunun ortaya konmasıdır. Nitekim tezin uluslaşma ve uluslaşma sonrası dönemini ele alan eser incelemeleri bölümünde değinileceği gibi odalık imgesi sonraki dönemlerde Doğulu kadına bakışı biçimlendiren harem kadını ve göbek dansçısı gibi imgelere temel oluşturmuştur. Rönesans Dönemi’nde sanata yön veren İtalyan sanatının, romantik döneme geçişte, Avrupa’daki diğer ulusların sanatçıları ile milliyetçilik akımlarına rağmen ötekini tanımlamak konusunda birlik olduğu dikkat çekmektedir.

Hayez, ulusal bir İtalyan görsel hafızası oluşturmada mihenk taşı kabul edilmektedir. Bunun nedeni, Hayez’in milliyetçilik akımlarının yükseldiği dönemde, ülkesindeki ruhu iyi yakalayarak, İtalyan ulusal sanatının oluşumuna giden süreçte rol oynayacak imgeleri ortaya çıkarmasıdır. Bu durum Hayez’in sanat anlayışında da geçerli olmuştur ve Hayez romantizm akımına bağlı kalan bir tarz benimsemiştir. Böylece milliyetçi konuları daha etkili aktarabileceği bir sanat akımına geçişin önünü açmış, İtalyan akademisinde rol oynayarak kendi resim anlayışının kabul görmesini sağlamıştır. İngiliz Lord Byron gibi, Doğu’yu sıklıkla ele alan ve ötekileştirmede rol oynayan yazarlardan etkilenecek eserler ortaya çıkarmıştır. Doğu’ya dair imgelere imza atmaları dışında Delacroix ve Hayez arasındaki benzerlik, ikisinin de kendi ülkelerinin ulusal ideallerini bir kadın imgesinde buluşturan tabloları bulunmasıdır. Delacroix’nın özgürlük temalı tablosu gibi, Hayez’in “Meditasyon (Meditation)” adını verdiği ulusal ideallerle ilgili tablosu bulunmaktadır (Watts, 2021, s.77). Tüm bu sebeplerle, Hayez’in odalığı konu alan eserler ortaya koyması ve bunlarda Avrupa ile ortak görsel unsurlar barındırması ilgi çekicidir. Fransız ve İtalyan ulusal tarihlerinin farklı gelişmesine rağmen, sanatta Doğu tanımlarına yaklaşımlar ve bunun görsel hafıza üzerinden uluslaşma öncesi dönemde bile olsa ulusal ortak görsel ajandaya aktarımı söz konusudur.

Tabloda, Doğu'ya ve kadınlara yaklaşıma dair yukarıdaki iki odalık tablosu ile örtüşen özellikler bulunmaktadır. Altın takılar ve bilezik gösterişli bir görünüm sağlamaktadır. Aynı zamanda, kadın figürünün bakışları, seyircinin bakışlarını tablonun merkezine doğru iyice çekmektedir. Doğulu bir imgenin temsil edildiğini dekoratif unsurlar gibi özelliklerden anlamak mümkündür. Tüm bu unsurlar, zevk düşkünlüğünü çağrıştırmaktadır. Duruşun, diğer odalık tablolarına benzer şekilde yatay oluşu, hem cinsellik vurgusunu artırmakta hem de miskinliği ve keyfi öne çıkarmaktadır. Figürün hareketleri, serbest ve keyiflidir. Figürün yana doğru gülümsemesi doğrudan şuh bir ifade oluşturmasa da izleyici için ilgiyi çekerek, çekiciliği artırmaktadır. Ev ve özel alanın ele alınması ulaşılması güç, gizli bir alanı ortaya koyarak ilgiyi artırmaktadır. Erotik bir estetiğin izleri mekân ve figürün beden özelliklerinde öne çıkmaktadır. Hayez'in odalık tablosunda, erkek bakışının egemen olduğunu fark etmek işten bile değildir. Tabloda, Batılı erkek bakışına hapsolmuş Doğulu kadın bedeni imgesi yer almaktadır.

Ulusların ideolojik temellerinin oluşmaya başladığı uluslaşma öncesi dönemde, kadın imgelerine başvurmaları tesadüf eseri değildir. Toplumsal cinsiyet ile ilgili unsurlar, öncü ulusal projeler içerisinde işe koşulmaktadır. Doğumu ve üremeyi gerçekleştirenler, grupların değerlerinin taşıyıcısı, kültürün yeni kuşaklara aktarıcısı, ideolojik simgelerin önde gelen taşıyıcısı ve ulusal varlığı etkileyen siyasal, askeri, kültürel gibi alanlarda etkin rol alanlar kadınlardır. Ulusları yaşatanların fikir dünyasında etkili olan seçkinler veya yöneticiler gibilerinden çok kadınlar olduğu savunulmaktadır (Anthias ve Yuval Davis, 1989, s.7-8). Öteki olarak sunulan kadın imgeleri, ulusal kadın imajını oluşturmada rol oynamaktadır. Doğulu kadının sanattaki uzaklığı, mistisizmi, durağanlığı; Avrupalı kadının söz konusu kavramların zıttı yönünde ulusal beden projelerinde yer almasında rol oynamıştır. Batılı kadınların, doğu tanımlarındaki kadın imgesinin kendileri ile özdeşleşmeyen pek çok yönü olduğunu, Batılı kadın gezginlerin on sekizinci ve 19. yüzyıl yazılarından anlamak mümkündür (Kamberidou, 2013, s.2). Kadınların sembolik alanın içinde rollere sıkıştırılmış olması, karar ve eylem boyutunda olmalarının kısıtlanmasının sağlanmaya çalışıldığını göstermektedir. Kadınların bahsi geçen biçimde sunumu önemlidir çünkü kadınların konumunun Türk uluslaşmasında öne çıktığı gerçeği, tezin uluslaşma ile ilgili kısmında açıklanacaktır. Yine de Zeki

Faik'in doğrudan Delacroix'nın etkisinde kalarak yaptığı "İnkılâp Yolunda" isimli tablosundan anlaşılacağı gibi, Avrupa'dakine benzer eğilimleri uluslaşma öncesi dönemde tespit etmek mümkündür. Kadınların uluslaşmanın merkezinde yer aldığı kadar ötekileştirmenin de odağında olduğu ortaya çıkmaktadır. Kamusal alanda görünürlüğü kısıtlı olan Osmanlı kadınının, Avrupalılar tarafından ortaya çıkarılan eserlerde görünürlüğünün hayli yüksek olmasından söz konusu odağın sınırlarının ne yönde olduğu anlaşılmaktadır.

#### 4.1.3. Dışlanmış-Benimsenen Beden İmgeleri

Uluslaşma öncesi dönemde Doğu-Batı eksenli ayrımın beden imgelerinde en belirgin hissedildiği boyutlardan biri ötekileştirmedir. Biz ve öteki ayrımı yaratılırken beden ile ilgili kalıp yargıların oluşumunu gösteren imgelerde, uluslaşma öncesi dönemde etkili olan Avrupalı kimliği yaratılması sürecinde Doğu'nun öteki olarak inşasının somut hatları çizilmiştir. Bedenler, yargıların somut görünümdeki karşılıklarını oluşturmuştur. Osmanlı ve Türk beden imgeleri söz konusu olduğunda, yabancı ve Türk sanatçıların eserlerinde beden imgelerini tanımlayan özellikler dışlanmış olma ve benimsenme ekseninde yer almaktadır. Avrupalı sanatçıların tablolarındaki Osmanlı ve Türk beden imgeleri Avrupalı kimliğini tanımlayan beden özelliklerini öne çıkaracak şekilde olumsuz özellikler içermiş ve dışlanmıştır. Oysa Avrupa'da gelişen sanatın Osmanlı toplumunda yaygınlaşmasından sonra Osmanlı sanatçıları Avrupa'da üretilen imgelere tepki olarak ve modern bir Osmanlı kimliğiyle uyuşan beden imgeleri ortaya koymuşlardır. Avrupa'da ve Osmanlı toplumunda bedenlerle ilgili bazı geleneksel özellikleri benimseyerek ve bazılarını dışlayarak sunmuşlardır. Dışlanmış ve benimsenen beden imgeleri kategorisinin alt kategorileri aşağıdaki gibidir:

Bu bölümdeki sanat eserleri ötekileştirmenin daha net bir görünüm kazandığı 18. yüzyıldan başlayarak incelenmektedir. Bu dönemden önce de Osmanlı ve Türk beden imgeleri öteki olarak konumlandırılmış, farklılıkları vurgulayan imgeler yer bulmuştur. Buna rağmen, ötekileştirme açısından Avrupalılara üstünlük atfeden imgelerin yaygınlık

kazanması 18. yüzyıldan itibaren gerçekleşmektedir. Daha önce, korku ve hayranlığın etkileri hissedilirken üstünlüğün vurgulanmaya başlaması, ötekileştirmenin ön plana çıkmasını sağlamıştır.

Osmanlı Devleti ile ilgili bu dönemde yazılanların bir kısmı, gerçek gözlem ve bilgilere dayalı olarak yazılırken diğer pek çoğu Avrupa kültürünün parçası olan ulusları ve çeşitli özelliklerini öne çıkarmak için yazılmış, bilgi vermekten çok kötüleyen ve gerçeklerle bağı kısıtlı eserlere dönüşmüştür. Fransa'nın ticaretini geliştirmek ve diğer toplumlarla ilgili bilgisini artırmak için yurtdışına öğrenci gönderme ve eğitimde farklı kültürleri ve dilleri öğretme çabaları sonucu, masallar, hikâyeler gibi başka kültürlerle ait unsurların yer bulduğu eserler ilgi görmüştür. Ancak, bu eserlerde öne çıkan, gerçek bilgiden çok, ilgi çekici unsurları barındırması olmuştur ve gerçeklikle ilişkisi sıkı olmayan eserler azımsanmayacak sayıda yer bulmuştur. Lüks ve şatafat içinde yaşayan despotlar ile ayartıcı kadınlara ağırlık veren hikâyeler, Osmanlı sınırlarını aşacak biçimde, daha doğudan öğeler barındırsa bile, önemli değildi çünkü gerçek sınırların Doğu kavramında etkisi çok azdı. Osmanlı Devleti ile özdeşleştirilebilecek her şey "turquerie" sınırlarına dâhil oluyordu. Turquerie bu dönemde Osmanlı ve Türk kültürüne karşı duyulan ilginin görsel sanat eserleri gibi mecralarda yansımaları tanımlamaktadır. Türklerle özdeşleştirilen pek çok görsel, dönemin mobilyalarından süslemelerine, mutfak gereçlerinden mimariye kadar pek çok alanda etkisini hissettirmiştir. Görsellerin gerçeği yansıtma kaygısı arka planda kalmıştır. "Turquerie"nin içerdiği hayranlık ve fantezi unsurları içerisinde, zamanla, Avrupalının özgürlüğünü yaşadığı ve fethettiği bir hayali coğrafya imgesine eklenen, erotik öğeler yer bulmaya başlamıştır. 18. yüzyılda, Osmanlı Devleti'nin genişlemeci siyasetinin azaldığını, Avrupa'daki devletlerle elçilik ilişkilerinin artırıldığını, elçilerin Osmanlı Devleti'nin gücünü gösterecek ihtişamda hareket ettiklerini ve elçilerin savaşçı geçmişinden çok diplomatik yetkinliğine önem verilmeye başladığını görmek mümkündür (Williams, 2015, s.42)

Yer verilen ilk imparatorluklar arasında elçilik faaliyetlerinin yaygınlaşması ile beraber artan etkileşimin sonucunda Doğu'ya merak artmıştır. Yumuşak bir üstünlük kaygısını içerecek şekilde, Türk kültürü ile ilgili unsurlara karşı ilgiyle birleşen merak ve



aşğılamanın arttığı bir döneme geçişi temsil eden 18. yüzyıl başında, Osmanlı Devleti'nde yaşamış bir İngiliz resmedilmektedir. Diğer sanat eserlerinde, 18. yüzyılda ileri gidildikçe aşğılamanın arttığı dikkat çekmektedir. Buna rağmen, Batılı anlamda resim sanatının Osmanlı Devleti'nde öğrenilmesinden sonra Osmanlı ve Türk imgelerinin bizzat Osmanlı Devleti mensubu sanatçılar tarafından ortaya çıkarılmasının yarattığı fark 19. yüzyıl sonunda ön plana çıkmaktadır.

Resim 11: Jean Baptiste Vanmour, “Lady Mary Montagu, oğlu Edward Mortly Montagu ve hizmetkarlarıyla (Lady Mary Wortley Montagu with her son, Edward Wortley Montagu, and attendants)”, 1717



Kaynak:[https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Lady\\_Mary\\_Wortley\\_Montagu\\_with\\_her\\_son,\\_Edward\\_Wortley\\_Montagu,\\_and\\_attendants\\_by\\_Jean\\_Baptiste\\_Vanmour.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Lady_Mary_Wortley_Montagu_with_her_son,_Edward_Wortley_Montagu,_and_attendants_by_Jean_Baptiste_Vanmour.jpg).

Lady Montagu (1689-1762), İngiliz elçisinin eşi olarak 18. yüzyıl başında Osmanlı Devleti'nde yaşamıştır. Çeşitli mektuplar yazarak Osmanlı Devleti'nde pek bilinmeyen



hane içindeki yaşamı anlatmış ve kadınlarla ilgili bilgiler vermiştir. Osmanlı kadınlarını özgür bir yaşam tarzına sahip olarak anlatmış, kendine has bir sosyal yaşamı tasvir etmiştir. Ona göre peçe giyen kadınlar, onun sayesinde normlara sadık kalarak özgürleşme imkânı yakalayabilmektedir. Hamamlar, kadınlara has sosyalleşme mekânlarını oluşturmaktadır (Arkan, 2015, s.463). Montagu'nun tasvirleri, beden açısından Batı'da çizilen imgelerle hem uyuşmakta hem de farklılaşmaktadır. Kadın bedeninin, giyim ve aktiviteler gibi yönlerden, farklı imgeleri çizilmekte fakat zevke düşkünlük ve tembellikle geçirilen vakitlerin vurgulanması yüzünden döneminin genel algısıyla uyuşmaktadır. Örneğin, kadınların erkek gözünün nesnesi olarak, onları kendine aşık eden gizemli havasından bahsedilmektedir. Montagu'nun bilgi ve yorum içerikli yazıları ile uyum içindeki tablosu, Jean Baptiste Vanmour (1671-1737) tarafından ortaya çıkarılmıştır. Lady Montagu'nun ele alınan portresinde, dönemin değişen Osmanlı beden algısını gözlemlemek mümkündür. Korkulan Osmanlı algısının aksine Osmanlı yaşamının içine karışmış yabancıların egzotizmi vurgulayan beden anlayışını bulmak mümkündür.

Batılı resimde, kadınlara karşı değişen bakış açısı, 17. yüzyıldan 18. yüzyıla doğru geçiş dönemine tekabül etmektedir. Bu dönem sanatta baroktan rokokoya doğru bir dönemle örtüşmektedir (Wood, t.y.). Osmanlı Devleti'ne karşı korku ve hayranlığın yerini alan hor görme ve egzotikleştirme eğilimini temsil eden geçiş noktasında yer alan ressamlardan biri Jean Baptist Vanmour olmuştur. Fransız Vanmour, Osmanlı Devleti'nde yaşamış, günlük yaşamı ve elçilik faaliyetlerini resmetmiştir. Vanmour'un resmettiği imgeler arasında erotik kadın bedenleri, bazı yabancı ve Osmanlıların portreleri, elçilerin ziyaretleri gibi imgeler bulunmaktadır. Vanmour, Osmanlı Devleti'nde bedenlere bakış açısında yaşanan değişimi ortaya koymaktadır. Egzotik ve çekici bedenler kadar, Avrupalıların Osmanlı kültürünün çeşitli özelliklerini tüketirken portrelerdeki bedenleri dikkat çekmektedir. Lady Montagu'yu resmettiği çalışma, onu oğlu ve hizmetçilerle beraber Osmanlı halısı üzerinde gösteren bir portredir.

Lady Montagu'nun resmi gerçekçi bir biçimde, detaylarla sunulmuş olsa da Avrupa'da aynı dönemde Osmanlı kıyafetleri ile pozlar vererek ve hayale dayalı yapılan portreler aynı eğilimi göstermemektedir. "Turquerie"de, başta öne çıkan, gerçeğe sadık kalma ve

otantik olma hevesi, yerini kısa sürede hayallerdeki Osmanlı imgesini sunmaya dönüşmüştür. Hayallerdeki imge, Doğu'ya atfedilen özellikleri barındıran imgedir. Avrupa'da pek çok portre çalışmasında, Osmanlı kıyafetlerinden izler taşıyan çizimler bulmak mümkündür ancak bunlar, Doğu Akdeniz'de tüccarlar için ticarete gönderme yapan veya moda olduğu için Osmanlı kıyafetlerine gönderme yapan detaylardan öteye nadiren geçmektedir. Özellikle, kadınların kıyafetlerinin Osmanlı kıyafetlerinden detaylar taşıyan Avrupalı tasarımlar olduğu dikkat çekmektedir (Williams, 2015, s.112). Lady Montagu'nun tablosunun da Osmanlı kültürünün Avrupalılar tarafından ilgi çekecek yönlerini ortaya koyacak şekilde düzenlendiği anlaşılmaktadır. Dahası, Osmanlı Devleti'nin içinde bulunduğu dönem, Avrupalıların tüm bu çabalarını destekler niteliktedir çünkü pek çok alanda Avrupa karşısında yaşanan gerileme işaretlerine tepki olarak lükse ve gösterişe önem verilmiştir. Beden imgelerinin sunumunda söz konusu gösteriş karşılığını bulmuştur. Dönemsel toplumsal iklimin karşılıklı etkileşim ile etkinliğini hissettirdiği dikkat çekmektedir.

Vanmour, Lale Devri'nde resimlerini ortaya koymuştur. Böylece, Osmanlı'nın egzotikleştirilmesine katkıda bulunan bir ortamı resmetmiştir. Levni isimli minyatürcüden etkilenecek resim tarzını, Osmanlı yaşamını son derece detaylı yansıtabilecek biçimde geliştirmiştir. İlk oryantalist ressam olduğunu iddia edenler bulunmaktadır. Ayrıca, Osmanlı kıyafetleri gibi, Avrupa'da Osmanlı'nın ilgi çeken yönleriyle ilgili belgesel mahiyetinde eserleri bulunmaktadır (Öndeş ve Makzume, 2000). Elçilik çalışanlarının ve çevrelerinin, tüccarların ve ressamların çevreleri gibi kişilerin, Osmanlı kıyafetleri ve onu temsil eden sembollerle resmedilmesi yaygınlaşmıştır. Avrupalı gezgin ressamlar, İstanbul manzaraları ve şehir resimleri kadar çevredeki çeşitli Osmanlı şehirleri ve manzaralarını resmetmiştir. Osmanlı yaşam tarzı, giyim tarzı, adetleri gibi konular ilgi görmüştür. Elçiler, ressamlar ve tüccarlar, Osmanlı halkından kopuk bir yaşam sürmüştür. Avrupalıları bir araya getirecek çeşitli aktivitelerde toplanarak kapalı bir çevre oluşturmuşlardır (Williams, 2015, s.55). Böylece, Avrupalıların Osmanlı kültürüne ilgisinin bir farklılaşma ve ötekileştirme ekseninde geliştiğini anlamak mümkündür.

Lady Montagu'nun resmedildiği Vanmour eserinde, içerik ve sanatsal olarak yer alan öğeler, Osmanlı toplumuna dair dönemin yaklaşımını ortaya koymaktadır. Tabloda Türk'ü temsil eden erkek karakter sarıklıdır. Vanmour'un Lady Montagu'yu betimleyen tablosunda egzotizmi kıyafetlerde ve detaylarda görmek mümkündür. Montagu, Türk kıyafetleri içerisinde resmedilmiştir. Türklerin tasvirleri detaylı ve canlı bir şekilde yapılmıştır. Duruşlarındaki teatral etki, egzotik havayı artırmaktadır. Lady Montagu'nun etrafındakilerin daha sade kıyafetlerinden ve hareket biçimlerinden ona bağlı çalışan kişiler olduğunu anlamak mümkündür. Montagu, yazılarında Osmanlı Devleti'nde kadınların özgürlüğünü vurgulamasına rağmen tabloda hizmetkâr olan kadın figürü yer almaktadır. Kadın, divana bacakları müzik aletini çalmasını kolaylaştıracak şekilde yerleştirilmiştir ve renkli, geleneksel elbiseler içerisinde. Kadının oturuşu, geleneksel Türk kültürü ile özdeşleşen ve Türk imgelerinde tarihin çeşitli dönemlerinde öne çıkan bağdaş kurarak oturmadır (İndirkaş, 2015). Kadının geleneksel müzik aleti çalması, Türk figürlerin geleneksel sunumuna katkıda bulunmaktadır. Erkek figür de geleneksel giysiler içerisinde. Elinde tuttuğu nesnelere ve onları Montagu'ya doğru uzatması nedeniyle Montagu'nun hizmetinde olduğu öne çıkmaktadır. Lady Montagu tablosundaki erkek uşak, sakallı, bıyıklı ve tüylüdür. Sakal ve bıyık, 17. yüzyılın son dönemlerinden itibaren Türklerle özdeşleşmiştir. Avrupa'da ise sakalın, bıyığın ve vücut tüylerinin yönetilmesi ile ilgili eğilim artmıştır. Sakal ile ilgili olarak Rus çarı Petro'nun sakalı cezalandırıldığı bilinmektedir (Tongo ve Schick, 2019). Avrupa'da sakal ve bıyık, 19. yüzyıl sonunda, kolonilerdeki erkeklerin daha erkeksi görünmesinin sorun oluşturması nedeniyle yeniden moda olarak benimsenmiştir (Eldridge, 2021). Avrupalıların da içerisinde yer aldığı tabloda Türklere ait görülen beden özelliklerinin vurgulanması sonucu farklılıklar öne çıkmaktadır.

Tabloda, renkler çeşitli ve canlıdır. Renkler hizmetçilerin ve Montagu'nun üzerindeki Osmanlı elbiselerinde, halılarda yoğunlaşmaktadır ve egzotik havaya katkıda bulunmaktadır. Montagu, şık kıyafetler içerisinde. Montagu, Türk giysileri içerisinde verilmesine rağmen şıklığı dikkat çekmektedir. Kıyafetler aracılığıyla değişik milletlere mensup insanlar arasında farklılık dikkat çekmektedir. Dönemin beden imgeleri, Avrupalı olmayanın vurgulandığı, Osmanlı kostümüne bürünmenin öne çıkarıldığı resimlerdir. Bu tarz resimler, özellikle 18. yüzyılda sıkça ortaya konmuştur. Dahası,

Avrupalıları gezgin efendiler olarak tasvir eden tablolardan biri Montagu'nun resmedildiği eserdir. Uşaklığın öne çıkarılması, Montagu'nun yanındaki Türk yardımcıları aracılığıyla yapılmaktadır.

Lady Montagu tablosunda evin şehri gören bir bölümüne benzeyen bir alan gösterilmektedir. Kapalı bir mekâna ait gibi görünse de terasta yer almaktadırlar ve Osmanlı halısı üzerindedirler. Geniş bir görüş açısında uzanan İstanbul manzarası yer almaktadır. Lady Montagu tablosunda da Montagu'nun sağ tarafında görünen İstanbul görüntüsü ve ona eşlik eden doğa, ayaklar altında keşfe hazır biçimde uzanır gibi görünmektedir. Terastan bakınca bu denli ihtişamlı bir manzara en azından gözlere bir keşif ve keyif malzemesini temsil etmektedir. Montagu ve oğlu resmin tam ortasında yer almaktadır. Ev gibi kapalı bir mekâna ait gibi görünse de arka planda teras gibi bir yere işaret eden geniş bir perspektifte uzanan İstanbul manzarasını görmek mümkündür. Işık, Montagu'nun üzerinde en parlak halinde yer alsa da resme dağılmıştır. Tabloda, Doğu'ya hayranlık yer almaktadır. Montagu'nun şahsının Osmanlı hayranlığı, tabloda yerini bulmaktadır. Etrafındaki Türklerle ilişkisinde, hayranlığa üstünlüğün eşlik ettiğini anlamak mümkündür. Etrafındaki hizmetçileriyle arasındaki efendi köle ilişkisi, arkada uzanan İstanbul manzarasının ayakların altında serilmesi ile birleşmektedir. Her şeye rağmen, Lady Montagu tablosu, hor görmeden ziyade izlenimleri ve farkları aktaran bir tablodur. Benzer bir eğilimin olduğu diğer tablo, yine gezgin bir ressam olan Liotard tarafından ortaya çıkarılmıştır.

Resim 12: Jean-Etienne Liotard, Türk Kıyafetleri Giyen Kadın ve Hizmetçisi (A Lady In Turkish Dress and Her Servant), 1750



Kaynak:[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:A\\_Frankish\\_Woman\\_and\\_Her\\_Servant,\\_Jean-Etienne\\_Liotard,\\_c.\\_1750\\_-\\_Nelson-Atkins\\_Museum\\_of\\_Art\\_-\\_DSC08828.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:A_Frankish_Woman_and_Her_Servant,_Jean-Etienne_Liotard,_c._1750_-_Nelson-Atkins_Museum_of_Art_-_DSC08828.JPG)

Eser, Türk giysileri içinde bir kadınla hizmetçisinin hamamda geçen anını resmetmektedir. Bu eserin, “A Frankish Woman And Her Servant” (Türk Kıyafetleri Giyen Kadın ve Hizmetçisi) olarak adlandırıldığını da görmek mümkündür. Bu durumda, Frenk olarak isimlendirilen kadının, Osmanlı Devleti’nde milletlere verilen isimler düşünüldüğünde, Avrupa kökenli olduğunu ama Doğu Avrupa’da veya Balkanlar’da bir milletten olabileceğini düşünmek olasıdır. Ritüeller çeşitli kültürle ilgili detayları yansıtmasıyla beden imgelerine yüklenen anlamları taşıyabilmektedir. Jean Etienne Liotard’ın (1702-1789) Osmanlı Devleti’nde yaşayan bir azınlık mensubunu yansıttığı eserinde, hamamda kendisine sırayla sunulan kına malzemeleri, bir ritüel gerçekleştiğini göstermektedir. Kına, geleneksel olarak çeşitli sembolik anlamlarla kullanıldığı gibi güzellik için de kullanılmıştır. Kadın ayrıca tütün içmektedir. Tütün, Osmanlı Devleti’ne Avrupa kökenli olarak girmiştir (Grehan, 2006, s.1355). Tabloda Avrupa kökenli alışkanlıkların 18. yüzyılda yaygınlık kazanmaya başladığı görülmektedir. Liotard’ın tablosunda, kadın anın tadını çıkarmaktadır ve hamamın bir keyif ritüeli olduğu anlaşılmaktadır. Hizmetçi ve diğer kadın figürü Müslüman giysileri içerisindedir. İslam’da kıyafet yoluyla gayrimüslimlerden farklı davranmak adet olagelmıştır. Dahası, Hz. Muhammed’in bu yönde telkinleri olduğu rivayet edilmektedir. Osmanlı Devleti’nde de Müslümanlar ile gayrimüslimlerin kıyafetleri düzenlenmiştir. Dini ve etnik grupların kıyafetleri mensup olduğu grupla ilgili fikir verecek şekildedir (Schick, 2012, s.36). Farklı etnik grupları ve Avrupalıları Osmanlı ve Müslüman kıyafetleri içerisinde göstermek dönemin bir özelliği olmuştur.

Liotard, Türkleri konu alan resimler ve Avrupa’daki yaşamı tasvir ettiği resimleri ile ün kazanmış bir ressamdır. Eserde, izlenimler yansıtılmaktadır çünkü Ressam Jean Etienne Liotard tüccarların arasında, onların tablolarını yaparak Osmanlı Devleti’nde yaşamaya başlamış ve kalmayı tercih etmiştir (Williams, 2015, s.58). Böylece, Osmanlı toplum yaşamı hakkında bilgi sahibi olmuştur. Türk gibi kıyafetlere bürünen ve sakala sahip olan Liotard, Türk giyim tarzını resmetmede kendini geliştirmiştir. Gerçekçiliğe yatkın

bir tarz benimseyerek Avrupa'da çeşitli önde gelen kişilerin resimlerini yapmıştır. Avrupa'da Türk sıfatıyla anıldığı olmuştur. Aydınlanmanın Avrupa'daki sonuçlarından olan başka kültürler hakkında merakı gidermek için eserler ortaya koymuştur (Kadıoğlu, 2020, s.9). Liotard, Türk yaşam tarzını, kıyafetlerini ve mekânlarını detaylarıyla sunarken, Avrupalıların hayal dünyasını besleyecek ve ticari değerini artıracak resimler ortaya koymaktan geri kalmamıştır. Onun eserleri, hamam gibi konular içerse de kadını erkek bakışına hapseden çıplaklıktan nispeten uzak durmuş ama Avrupalıları Osmanlı kıyafetleri gibi ilgi çekici gelen unsurları tüketirken resmetmekten çekinmeyerek doğu söylemine katkıda bulunan imgeler ortaya koymuştur. Böylelikle Liotard'ı, Türk beden imgelerini ötekileştiren ve aşağılayan gezgin ressamlar arasında geçiş sürecinde arada yer alan bir ressam olarak düşünmek mümkündür.

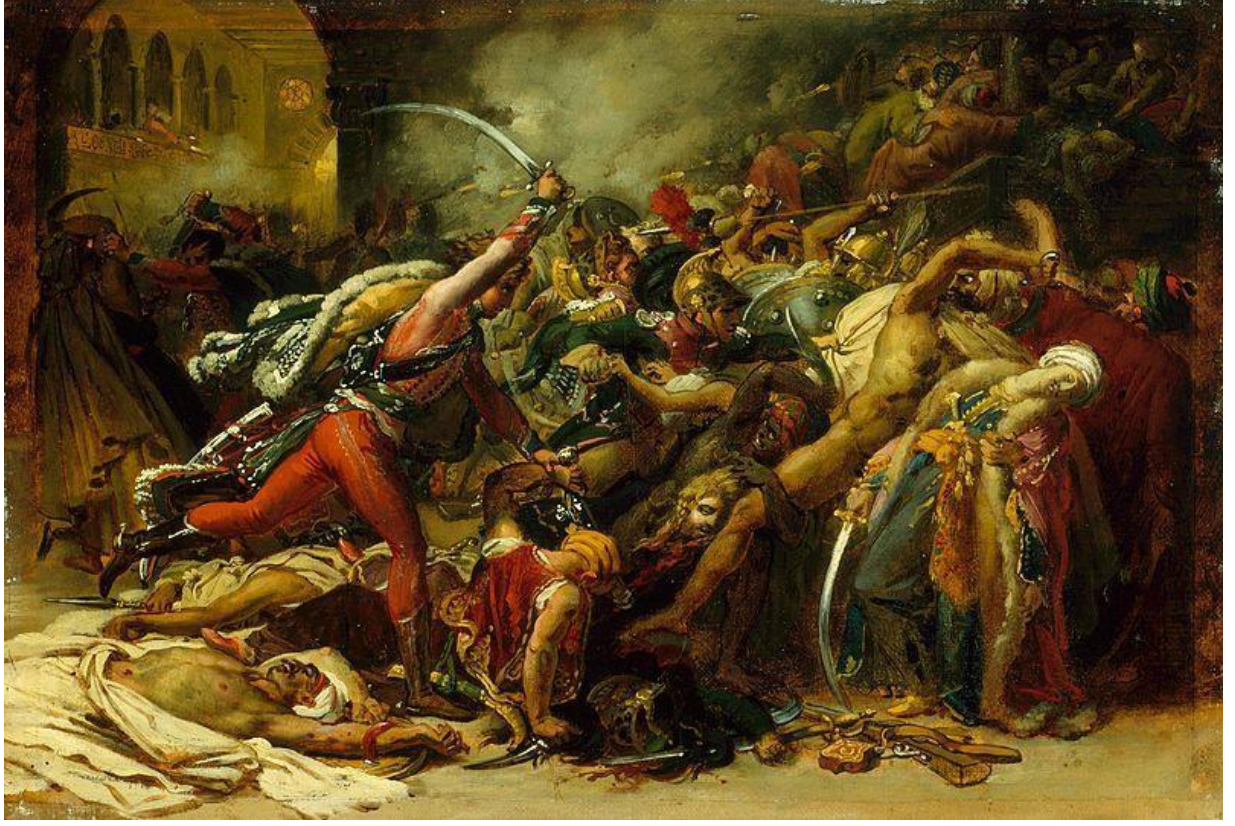
Liotard'ın banyo sahnesini canlandırdığı tablosunda, iki kadın figürden birinin ellerinde kına dikkat çekmektedir. Kadının altından takıları vardır. Altın takılar Doğu'yu çağrıştırmaktadır. Kıyafetleri geleneksel, renkli ve desenlerle bezelidir. Kıyafetleri, mensup oldukları etnik grubu temsil edebilir ama tabloda gerçekçi detaylara ne kadar yer verildiği belirsiz olduğu için yanıltıcı olabilmektedir. Başları, alına yakın saçları açık bırakacak şekilde örtülerle kapatılmıştır. Bunu, özel alanda bulunmalarına ve azınlıkların kapanma anlamında Osmanlılardan farklı kıyafet seçimleri olmasına bağlamak mümkündür. Ayağa giyilenler arasında gerçekten dikkat çekici olan, kadın figürün takunyalarıdır. Takunyalar Türk hamam geleneğinde büyük bir yer tutmakta ve günümüzde de hamam geleneğine gönderme yapan semboller olarak kullanılmaktadır. Kadının, Doğulu olduğu vurgulanmaktadır. Kadın ve yanındaki kız açık tenlidir ancak kadın koyu renkli saç ve gözlere sahiptir. El ve kol hareketlerinde kararlılık görmek mümkündür. Kadının saçları belli olmamakla beraber figürler bakımlıdır. Kadın aşağı doğru, kız ise yukarı doğru bakmaktadır. Kadın yüksekte kız ise alçakta durmaktadır. Bu aralarındaki hizmetkârlık ilişkisi ile ilgili fikir vermektedir. Frenk kadını betimleyen tabloda, dönemin özelliğine uygun şekilde figüratif ayrıntılar bulunmaktadır. Tabloda figürler öne çıkmaktadır ve resme dağılmıştır. Dar bir perspektifte iç mekân yansıtılmaktadır. Işık resimde eşit kullanılmış, gölgeler yumuşak geçişlidir. Kıyafetlerin ve ilgi çekici geleneksel eşyaların öne çıkarılması hedeflenmiştir.

Erken dönem eserlerinden olan Liotard'ın Frenk kadını hamamda resmeden tablosu, gerçek özellikleri yansıtmaya kaygısı gütmekle beraber öncü bir hamam çalışmasıdır. Frenk kadının banyosunu gösteren tabloda hamamda geçen sürecin içerisinde bir an verilmiştir. Osmanlı ve Türk imgelerinin, kadınlıkla özdeşleştirilen ve ötekinin ve farklı olanın sıklıkla yerleştirildiği nemli bir ortamda gösterildiği tablolardan biridir. Bu yönüyle çıplak, gizemli kadın imgelerine uzanan çizgide yerini almaktadır. Doğu'ya hayranlığın ön planda yer aldığı görülmektedir. Liotard, Osmanlı toplumunun bir üyesi gibi yaptığı keşiflerini, resme aktarmaktadır.

19. yüzyıl başında, Osmanlı ve Türk beden imgelerinde ötekileştirme ve hor görmenin izlerini net biçimde görmek mümkündür. Uluslaşma öncesi dönemde, Avrupa'da artan milliyetçilik akımları da ötekileştirme ve hor görmenin sistemli biçimde sanatta yer bulmasının önünü açmıştır. Uluslaşma öncesi dönem, Türk ressamları ve uluslaşma dönemi sanat eserlerinde, çoğunlukla bu dönemin eserlerine tepki olarak oluşmuş imgeler öne çıkmaktadır. Bu tarz imgelerin, modernleşme ve uluslaşma aşamalarının daha ileri aşamalarında olan Fransa gibi ülkelerin propaganda çabalarında yer alan hor görme çabalarıyla bağlantısı vardır. Söz konusu çabaları içeren eserlerden birisi şu şekildedir:



Resim 13: Anne-Louis Girodet De Roussy Trioson, Kahire İsyanı (The Revolt Of Cairo), 1810



Kaynak: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anne-Louis\\_Girodet\\_de\\_Roussy-Trioson\\_-\\_La\\_r%C3%A9volte\\_du\\_Caire\\_\(ca.\\_1810\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anne-Louis_Girodet_de_Roussy-Trioson_-_La_r%C3%A9volte_du_Caire_(ca._1810).jpg).

Bu tabloda Mısır toprakları resmedilmesine rağmen Osmanlı bedenleri bulunmaktadır çünkü Mısır uzun süre Osmanlı Devleti hâkimiyetinde kalmıştır. Fransa, Osmanlı Devleti'ne bağlı olan Mısır'ı 1798'de işgal etmiştir. 1801'de ise tahliye edilmişlerdir. Buna rağmen, Mısır'a bilimsel, askeri ve yönetici heyetler götürmüş ve iz bırakan müdahalelerde bulunmak istemişlerdir (Çolak, 2008, s.147-148). Fransızlar Avrupa'da birliği vurgularken aynı zamanda Osmanlı Devleti ile ekonomik bağlarını korumuştur ve sanatı propaganda çalışmalarında kullanmıştır. Fransızların bu çabaları sonraki dönemde Mısır işgalinde olduğu gibi doğrudan Osmanlı Devleti'ne karşı propagandayı içermiştir (Ortaylı, 2006, s.28). Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson'un (1767-1824) tablosu, Fransa'da yaşanan gelişmelerden etkilenerek ortaya konmuştur. Fransız Devrimi ve Napolyon yönetimi, sosyal yaşamda, siyasette, sanatta ve daha pek çok alanda değişimleri beraberinde getirmiştir. Sanatta romantizm akımının etkisini

artırması sonucu doğmuştur çünkü propaganda amaçlı içeriği ifade etme kolaylığı ortaya çıkmıştır. Klasikler, eski düzen ve kurallara var olan ilgi, yeni yönetimle değişmiştir. Böylece, neoklasizm yerini romantizme bırakmıştır.

17. yüzyıldan 18. yüzyıla kadar Avrupa'da önder ülke olan Fransa, 18. yüzyıl ortalarında düşüşe geçmiş ve Fransız Devrimi gerçekleşmiştir. Napolyon yönetimi ele geçirmiştir (1805-1814) (Black, 1999, s.1). Napolyon imgesi, Doğu'ya karşı üstünlük kuran bir Fransa söylemi yaratılmasında işe koşulmuştur (Green, 2017). Napolyon kendi prestiji ile Fransa'nın prestijini birleştirerek sanattaki imgeleri denetlemeye çalışmıştır (Boime, 1990). Napolyon sanatı propaganda amaçlı olarak kullanmıştır (Dowd, 1951). Bu durumun ortaya çıkmasında, ulusal amaçlar için imgelerin öneminin farkına varılması rol oynamıştır (Idzerda, 1954). Uluslaşmada bedene biçilen rol imgelere yansımıştır.

Tabloda, 1798'de Fransa'nın Kahire'yi işgalinden sonra meydana gelen bir ayaklanmanın bastırılması gösterilmektedir. Napolyon tarafından yaptırılan tabloda, Fransız ordusu ve Kahire'nin yerel toplumu arasında bir çatışma yaşanmaktadır. Napolyon'un yönetiminde verilen kararların ve başarıların haklı gösterilmesine hizmet etmektedir. Tabloda, ressamın yorumunun gücü, tarihi manipülasyon yoluyla arzu edilen nitelikte ortaya koyma arzusu dikkat çekmektedir. Ressamın müdahalesi, biçimde ve içerikte kendini belli etmektedir. Olayın kendisini görmemiş olan Trioson, Napolyon'a bağlı uzmanların yorumlarından bilgi edinmiştir. Trioson'un bu derece müdahil olmasında, tarihin bahsi geçen şekilde yorumlardan öğrenilmesi ve dönemin sanat ortamı rol oynamıştır. Tarihin söz konusu yoruma dayalı sunumu nedeniyle emperyalist, ötekileştiren, zihinleri etkilemeye yönelik ve erotizm içeren mesajlar resme yedirilmiştir. Tablo, Fransa'nın Mısır'da sömürgeci olarak emperyalist varlığını vurgulamaktadır. Fransa'nın bu bölgedeki mücadelelerde başarısı öne çıkarılmaktadır.

Kahire'deki isyan tablosunda, bir Fransız subayı ve kaslı bir Arap figürü öne çıkmaktadır. Ayrıca, yaşamını yitirmekte olan bir paşa ve ölü bir Fransız'ın kafası dikkat çekmektedir. Adeta bir oyunda rollerini oynayan sanatçılar gibi sunulan figürler, benzersiz bir etki yaratmak üzere görevlerini üstlenmiş gibidir. Tabloda öteki kavramı,

kadını özellikler ile sunulmaktadır. Trioson'un aynı cinse karşı erotik ilgisi, sanatsal bir yaratı ve zekâ kisvesinde ortaya çıkmıştır. Trioson'un eşcinsel olup olmadığı ile ilgili açık kanıt niteliğinde işaretler bulmak mümkün olmasa da eserlerinde imalar bulunmaktadır. Ele alınan tabloda, Arapların hem cinsleri ile cinsel ilişki yaşayan kişiler olduklarına dair imalar bulunmaktadır. Paşanın duruşu gibi işaretlerden bunu anlamak mümkündür. O dönem Fransızlar arasında Arapların hem cinsleri ile cinsel ilişki yaşadıklarına dair inanç var olmuştur. Savaşta yenilginin bir erkeğin başka bir erkek tarafından tecavüze uğrayarak sonlanacağı korkusu, yenilginin kendisinin önüne geçmiş, Doğulularla ilgili bu efsane korkuyu tetiklemiştir. Trioson'un eserinde, bahsi geçen korkunun işaretleri bulunmaktadır ve aynı cinse karşı ilginin estetik sunumuna eklenmektedir (Smalls, 1999). Kadını özelliklerin ötekine yüklenmesi kadar dikkat çeken bir diğer yön, ötekinin kalabalık ve dağınık olmasıdır. Kalabalığına rağmen düşmanı sürmeyi başaran Fransızların teknik üstünlüğü bulunmaktadır. Ötekilerin karakteri, kalabalık olmalarına rağmen zayıftır. Trioson, bazılarını cesurca savaşırken resmetmiştir fakat onlar kaba, kaslı ve maskülen estetik duruş sergileyenlerdir. Bir diğer deyişle, onların işlevi eşcinsel bir estetik ve cesaretleri estetik işlevlerinde gölgelenmektedir.

Kahire isyanı tablosunda, Kahire'nin Müslüman kesiminde, bir cami civarında toplanmış yerli halk, Fransız subayları tarafından bir köşeye sürülmüş ve sıkıştırılmıştır. Napolyon, camideki herkesi yok etme emri vermiş, sayıları onları bulan Fransız ölümler, binlerce isyancı yaşamını yitirmiştir. Bir önderin asil duruşuna uygun şekilde, Napolyon ölenler için üzüntülerini sunmuştur. Söz konusu özür dahi propaganda çalışmaları çerçevesinde daha sonra resmedilmiştir. Bu tabloda, Napolyon gösterilmemiş, bilerek gerçek kişiler yerine kimliksiz temsiller öne çıkarılmıştır. Romantik dönemin karakteristiği olacak şekilde, figürlerin sunumunda ressamın duyguları yer bulmuştur. Arapların çok fazla zayıf gösterilmesi anlamı etkileyeceğinden güçlü ve dirençli bazı kesitler verilmiş, yüzlerdeki ifadelerin üzerinde durulmuştur. Resimde mantık, egzotizm, erotizm, barbarlık ve ahlak gibi açılardan Fransızlarla yerli halk arasında zıtlıklar kurulmuştur. Gelişmişlik ve hislerine yenilmeleri yönünden Fransızlar karşısında zayıf düşmüşlerdir. Trioson, abartılı olarak Arapların direnişinin gücünü öne çıkarmıştır fakat direnişin gücü, Fransız otoritesini

yüceltmektedir (Smalls, 1999, s.458-459). Söz konusu abartı, Doğu ile ilgili imgelerde ötekinin sunumuna ters düşer gibi görünse de zıtlığı artırmaya hizmet etmesi ile ötekileştirmeyi sağlamaktadır.

Tablodaki öğeler hem eskiden beri var olan ötekileştirme ve aşağılama imgelerinin benzerlerini içermekte hem de bazı yeni detaylar içermektedir. Tabloda yerliler sarıktır. Geleneksel kıyafetler içerisindedirler. Fransızlar açık tenli, yerliler koyu tenlidir. Ten rengi, dönemin ırkçılık argümanlarında da konu edildiği gibi, dönemin özellikleri gereği ayrımcılığın olduğu bir alandır. Fransız askerleri, resimdeki haliyle yerlilere üstünlük kuran ve yukarıda yer alan bir nesne olan kılıç taşımaktadır. Yerlilerin bazılarında kılıç bulunsa da aşağı yönlüdür ve kaldırılmış şekilde durmamaktadır. Napolyon Mısır'ı fethederken otoritesini ortaya koymaktadır. Yerliler açısından, Doğuyu temsil etme ve güçsüzlük öne çıkmaktadır. Ayrıca af dilemeleri, Napolyon'a bakışları ile Napolyon'un himayesine girdikleri anlaşılmaktadır. Yerlilerin, biat ettikleri vurgulanmaktadır. Yerlilerin yüzlerinde çaresiz ve sert bir ifade bulunmaktadır. Fransızlar, gaddar ve grotesk bir ifade yerine hırslı ve kararlıdır. İsyancıların gelişmemiş olmalarına karşı Fransızların medeni duruşları öne çıkmaktadır. Kahire'deki isyan tablosunda isyancılar ve Fransızlar arasında farklar bulunmaktadır. Duruşlar ele alındığında Fransızlar dik, dayanıklı, istikrarlı ve yukarı yöneliktir. İsyancılar ise eğik, kırılğan, donuktur. Bu tabloda, Fransız askerlerin bazıları, aynı zamanda, yukarı yönlü hareketleriyle gösterilmektedir. Kahire'deki isyan tablosunda, korkuyla af dilercesine kendini korumaya çalışan, yerde ölmüş uzanan, kaçışmaya çalışan pek çok isyancı bulunmaktadır. Hareketleri içe kapanma, kendini koruma şeklindedir. Fransızların ise hareketleri dışa doğru, saldırı halindedir.

Tablo, propaganda amaçlı olarak belirgin üstünlük algısı yaratılarak yapılmıştır. Kahire'deki isyanı betimleyen tabloda isyan sürecinden bir kesit varmış gibi görünse de ressamın hayalindeki bir anda yaşanan duygular ve hareketler öne çıkmaktadır. Teatral etkinin, zamanın romantik resim anlayışıyla uyduğu görülmektedir. Buna rağmen, Fransız ordusunun Müslüman isyancıları püskürttüğü bir akış söz konusudur. Bu sürülme sırasında hislerine yenik düşen isyancıların telaş içinde kaçıştıkları ve irrasyonel davrandıkları dikkat çekmektedir. Osmanlılar açısından üstünlük vurgusunun

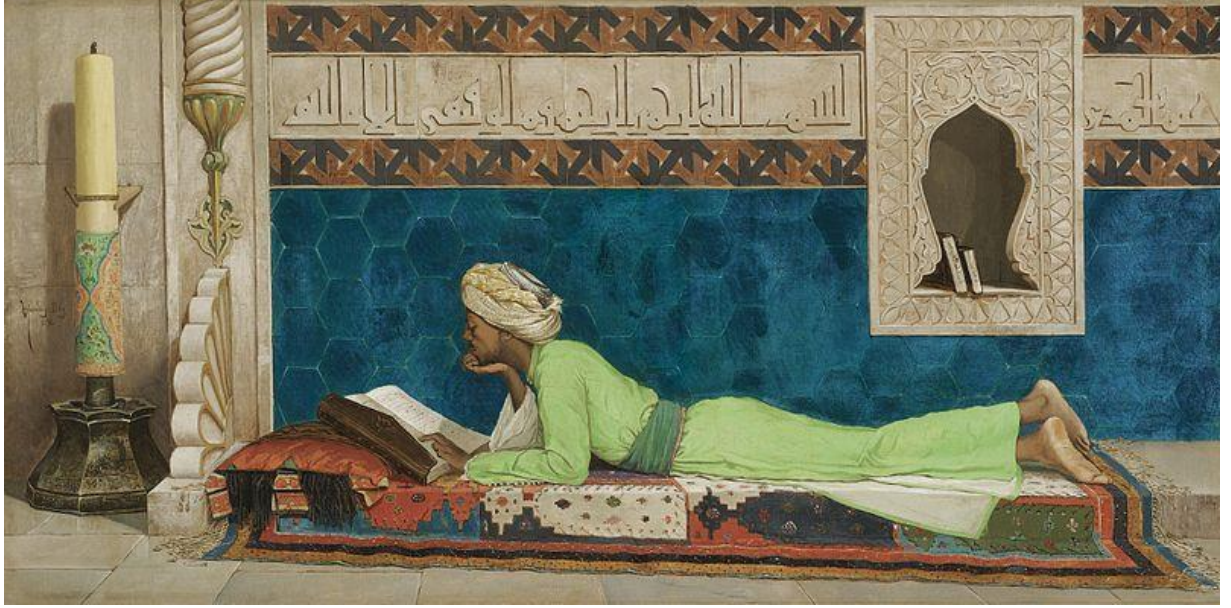
olduğu tablolarda öne çıkan yön, acımasız oldukları durumlar veya Avrupalılara gaddarca saldırdıkları durumlardır ve üstünlük, acımasızlıkla iç içe geçmektedir. Kahire'deki isyanı gösteren tabloda, paşanın kıyafetleri seçkindir ve diğerlerinden ayrılmaktadır. Bu durum Doğu'da halk ile despot yöneticiler arasında fark olduğuna dair bir işarettir. Önde yer alan, mücadelesi yüzlerine yansımış isyancılar korkunç, adeta grotesk bir şekilde sunulmuştur. Ölen paşaya sarılan isyancı çıplaktır ve ona tutunarak yere düşmüş isyancı da çıplaktır. Çıplaklık grotesk etkiye katkıda bulunmaktadır. Kahire'de çıkan isyanı betimleyen resimde paşanın yanındaki kişiyle ilişkisi ve yüzündeki bakış, duruşu gibi etmenler efemine bir etki oluşturmaktadır. Yanındaki kişinin ise gaddar bakışı dikkat çekmektedir. Fransızların Kahire'deki isyanı bastırdığı resimde güçsüz ve efemine paşanın karşısında Fransız askerler son derece maskülen bir duruş sergilemektedir. Zıt ilişkiler arasında erotik duruşun ön plana çıktığı durum, Kahire isyanını gösteren tabloda efemine bir şekilde gösterilen paşanın konumudur. Erotizm beden duruşuna yansımaktadır. Spivak (1988, s.70), Avrupa ülkelerinin emperyalist ve koloni inşa eden yayılmacılığının kültürel alanda, günlük yaşama her an sirayet eden hareket biçimlerinde Avrupalı ve ötekini ayıran üstünlük iddiasını madun kavramıyla açıklamaktadır. Bahsi geçen üstünlük iddiasını taşıyan Fransızlar, Mısır işgalini bitirmek zorunda kalıp geri çekilmiş olsa da Osmanlı Devleti topraklarının bu bölümü daha sonra Fransız koloni stratejisinin merkezinde yer almıştır. Fransızların kolonileştirme kaygısını bu tarz resimlerde görmek mümkündür. Spivak'a göre, madun egemen olan biçimin altında yer alandır ve pratikler açısından egemenin kalıplarını benimsememektedir. Madun kategorisinde, ezilen olma ve sesini duyuramama sorununu en çok yaşayanlar kadınlardır ve erkeklik kaynaklı ötekileştirmeye, Avrupa merkezli ötekileştirme eklendiğinde kadınların mağduriyeti artmaktadır. Kadınların beden imgelerini içeren eserlerde yerleştirildiği konumu ve Doğu'da kadınların madun olmasının Avrupalı ressamlar tarafından nasıl kullanıldığını bir önceki bölümdeki imgeler örnelemektedir. Bu tabloda ise Avrupalı bakış açısının erkeklik açısından da benzer bir ötekileştirmeyi ürettiği dikkat çekmektedir. Erkeklik kategorileri içerisinde de yer alan madun erkeklik (Connell, 1995, s.78), eserde Avrupa merkezli ötekileştirme ile birleşerek sunulmaktadır.

Tabloda yerli halk ve çevre egzotik bir hava içerisinde sunulmuştur. Fransız askerler, tüysüz, tıraşlı, sakalsız, bıyıksız ve üniformalıdır. Bakımlılıklarıyla öne çıkmaktadırlar, yani şıktırlar. İsyancılar sakallı ve bıyıklıdır ve groteske varan ölçüde garip ve kaba yansıtılmıştır. Fransız askerleri ile karşılaştırıldığında isyancılar bakımsızdırlar ve korkmuşlardır. Gelişmemişlik, dikkat çeken bir diğer yöndür çünkü organize Fransız güçlerine karşı karışık ve kalabalık bir kütle yer almaktadır. Kahire isyanı tablosunda paşanın konumu, otoriteye tabi olarak organize olmuş Doğulu imgesini çizmektedir. Yerlilerde kararsız ve çekingen hareketler bulunmaktadır. Bahsi geçen tabloda mücadeleyi resmeden anlarda bazı yerlilerin hareketleri kaba ve serttir. Kahire isyanı tablosunda, aynı zamanda, isyancıların yalnızca birkaçı kararlı, sağlam hareketler yaparken Fransızların tamamı kararlı, sağlam hareketler yapmaktadır. Fransızlar dik duruşlu ve kararlı oldukları halde isyancılar çekingen ve eğiktir. Kahire isyanını gösteren tabloda, Fransız askerlerinin belirgin bir şekilde hareketli ve hazır olma bazında önde oldukları dikkat çekmektedir. İsyancılar ise pasif kalmaktadır. Bu tabloda zıtlıklarla sunulan figürler arasında üstünlük, hareketlilik, zayıfa karşı güçlü olma, direktif verme, erotizm, eziklik, düzenlilik, mağlubiyet, profesyonellik gibi yönlerden farklar bulunmaktadır. Batı'nın üstünlüğü kadar, Kahire'deki isyan tablosunda olduğu gibi kafaların kesilmesine benzer vahşet anları dehşet uyandırmaktadır. Osmanlı imgelerinin zayıflık ve aşağılama ile sunulduğu imgelerin sayısı artarken Osmanlı Devleti sanata daha çok ağırlık vermeyi kabul etmiştir.

Osmanlı Devleti'nde Batılı sanata karşı tepki oluşmakla beraber halk ve devletin yaklaşımları farklı olmuştur. Devlet nezdinde Batılı sanatı eğitim sayesinde benimseterek kendi ifade tarzını yaratma eğilimi hâkim olmuştur. Modernleşme anlamında devletin öncülük ettiği pek çok alandan biri olan resim sanatında, askeri okullarda verilen eğitim öncülük etmiştir (Cezar, 1995, s.352). Osman Hamdi Bey, Batılı sanatı benimseme ve kendi sanatını yaratma açısından öne çıkan ilk figür olmuştur. Yukarıda bahsi geçen Avrupa'daki Osmanlı ve Türk karşıtı propaganda çabalarına cevap mahiyetinde tablolar ortaya konulmuştur.



Resim 14: Osman Hamdi Bey, Alim (The Scholar), 1878



Kaynak:[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:OSMAN\\_HAMDY\\_BEY\\_TURKISH\\_1842-1910\\_THE\\_SCHOLAR.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:OSMAN_HAMDY_BEY_TURKISH_1842-1910_THE_SCHOLAR.jpg).

Osman Hamdi Bey'in<sup>1</sup> (1842-1910) henüz on beş yaşındayken Paris'e eğitim için gitmiş olması, onun neoklasik ressamların tarzını etkili bir biçimde benimsemesine neden olmuştur. Gerome ve Boulanger önderliğindeki Fransız resmini öğrenen Osman Hamdi Bey, tarih resmi etkisi altındaki söz konusu ressamların Doğu ziyaretleri ve Doğu tasvirlerinden etkilenmiştir. 19. yüzyılın egzotizme yoğun ilgi duyulan atmosferinde aynı zamanda modernizmin ilk izlerini oluşturan empresyonizmin ayak sesleri duyulmaya başlamıştır. Ne var ki empresyonizmin yükselişi Osman Hamdi Bey'in döneminden sonra olmuştur.

Osman Hamdi Bey, resimde özgün bir yer edinmiştir. Oryantalist ressam Gerome'un etkisinde yetişmesine rağmen kendine has bir tarz yaratmaktan geri kalmamıştır. Osman Hamdi Bey'in Gerome ve Avrupa'da Doğu'yu resmeden ressamların etkisinde kaldığı kadar kendine has bir tarz yaratması dikkat çekicidir. Bu nedenle, Osmanlı Devleti'nde yetişmiş bir Türk sanatçı olarak eserleri önem arz etmektedir. Tezde, Türk figürleri

<sup>1</sup> Osman Hamdi Bey Türkiye sanat tarihinde önemli bir figürdür. Ayrıca arkeoloji gibi alanlarda çalışmalar yapmıştır. Daha fazla bilgi için bakınız: Cezar, M. (1995). Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi Bey. İstanbul: Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı

kadar Osmanlı'da azınlık figürlere yer verilmesi gibi, yabancı sanatçılar kadar Türk sanatçılara yer verilmektedir. Resim sanatında, Osman Hamdi Bey'in temsil ettiği bu konum, fotoğrafta da temsil edilmektedir. Osman Hamdi Bey oryantalist bir ressam olarak kabul edilmektedir. Fakat o klasik bir oryantalistten farklı konular benimsemiştir. Ayrıca Osmanlı toplumu içinden çıkararak onu konu edinen ilk ressamdır (Osma, 2022). Biçimsel benzerliklere rağmen konu ve detaylar olarak Osman Hamdi Bey, Doğu'yu konu edinen Avrupalı ressamlardan farklıdır.

Osman Hamdi'nin benimsediği konularda Osmanlı ve Türk figürlerini bulmak mümkündür. Bunları Gerome ve çağdaşlarına benzer bir şekilde zamansızlık ve masalsi derinlik eşliğinde, ilişkilerin bir özelliğini oluşturacak şekilde sunmuştur. Hem klasik ve akademik resim sanatı anlayışının ilkeleri hem de hatlardaki yataylığın fazlalığı ve değişken kompozisyon kullanımları ile Delacroix gibi ressamların getirdiği yenilikçi bakış açılarından etkilenmektedir. Osman Hamdi Bey resimlerinde, kadın figürlerine öncelikli yer veren ilk Türk ressam olması gibi özellikler taşımaktadır (Yetkin, 2009, s.35). Dahası, Osman Hamdi Bey fotoğraflardan aldığı figürleri tablolarında resmetmek gibi yenilikçi fikirleriyle (Cezar, 1995, s.310) konularına çeşitlilik ve derinlik katmak gibi biçimsel yeniliklerin arayışında olmuştur. Böylece, teknolojiyi takip ederek ve resim sanatının güncel inceliklerini takip ederek zamanının ruhunu yansıtmaktadır.

Kitap okuyan emiri gösteren tablosunda Osman Hamdi Bey, klasik bir Osmanlı ve Türk tasviri veriyor gibi görünse de figürün kitap okumasına ve etkileşim halinde olduğu ortama dikkat çekilmelidir. Bu tabloda, Gerome ve çağdaşlarının sıklıkla benimsediği zevk ve ihtişam temelli konular yerine ilmi bir derinlik ile özdeşleşen bir konu benimsenmektedir. Örneğin, çini süslemeler gibi bu tarz tablolarla bolca yer alan bir detay bulunmakla beraber ibrikler veya günlük araç gereçler gibi sadece bir hava yaratan nesnelere yerine konuyla bağlantılı bir gömülü kitaplık görmek mümkündür. Mekânda gösteriştense uzak nesnelere bulunması, yatay figür ve renklerdeki matlık, ruhsal derinliği desteklemektedir. Buradaki mistik hava ilim ve irfanın havasıdır. Bu durum, kendinden önce Osmanlı ve Türk figürlerini zevk ve ihtişam konuları ağırlıklı yansıtan yabancı ressamlardan ayrışmaktadır. Kitapların bir kısmı açıktır ve sürekli kullanımda olduğu anlaşılmaktadır. Figürün yatay pozisyonda dikkatli bir okuma yapması kayda



değer bir süredir kitabın okunmakta olduğu hissini yaratmaktadır. Yapaylıktan kaçınılması seyircinin konuyla daha kolay bütünleşmesini sağlamaktadır (Yerli, 2020, s.245). Bunun yanında, Osman Hamdi Bey tablolarında Doğu'nun şehveti yerine sade güzelliğini vermek isterken türbelerin, dini ve kamusal binaların güzelliğini sergilemek istemiştir (Cezar, 1995, s.309). Tablodaki doğal havaya eşlik eden basitliğin yansıması gibi olan çıplak ayaklar, divan ve rahat duruş Osman Hamdi Bey'e özgü bir tarzı çağrıştırmaktadır. Ruhsal derinliğin bu derece etkili yaratılması, sade bir zamansızlıktan fazlasıdır.

Osman Hamdi Bey zengin bir hayal dünyasına sahip olmasıyla dikkat çektiği kadar toplumsal sorunlara yaklaşımındaki duruşuyla da adından bahsettirmiştir. Osman Hamdi Bey bu tablosunda ise Gerome'un etkisinde kalarak hem Osmanlı'ya dair Avrupalı zihnindeki bakış açılarından izler sunarken hem de kendine has bir bakış açısı geliştirmiştir. Bilimle haşır neşir olan bir Müslüman'ın Avrupalıların zihnindeki imgeye zıtlığı öne çıkarken tablodaki detaylar Doğu'yu konu edinen resimlerdeki hâkim tarzı da yansıtmaktadır. Tabloda anın içerisinde bir duygu sunulmaktadır çünkü ruhsal huzurun öne çıktığı bir an verilmektedir. Bir an verilse de bir süredir kitap okunduğunu gösteren bir akış söz konusudur. Kitapların karıştırılmış olması ve kamusal bir alanı andıran dekor, adeta ibadet gibi bir ritüeli canlandıran ve sürekli yapıldığını anımsatan bir etki yaratmaktadır.

Tabloda, bu tarz tablolardan tanıdık detayları görmek mümkün olsa da küçük farklara başvurarak anlamda büyük değişiklikler bulunduğu dikkat çekmektedir. Bir erkek figürün bulunduğu tabloda, figür sarık giymektedir ancak önceki tablolardan farklı olarak sarık büyük ve abartılı bir imge gibi değil ortama uyumlu bir parça, abartısız ve doğal olarak sunulmuştur. Böylece, adeta bilimle buluşan bir unsura dönüşmektedir. Figür geleneksel, uzun bir entari giymiş, kemer takmıştır. Resmin fotoğraftan bakarak yapılması (Cezar, 1995, s.311) kıyafetlerin gerçek olduğunu düşündürmektedir. 19. yüzyılda toplumsal değişimle birlikte nesnelere de değişmektedir. Osman Hamdi Bey'in tablosunda figürün hemen yanında bir mum bulunmaktadır. Mum, mistik bir hava katmaktadır ve karanlıktansa aydınlık bir atmosfer oluşturmaktadır. Figürün Kuran okuması ve bilgiye dair sorgulaması, kitaplar ile düşünüldüğünde söz konusu havayı

desteklemektedir. Burada söz konusu olan, yalnızca din gibi kurumların kontrolünde olan okumanın temsil edilmesi değil modern bireyi temsil edecek şekilde yaşam biçimini temsil etmesidir. Genel doğu tanımındaki figürlerin aksine birey olmuş, kendi adına düşünen ve güçlü bir duruş sergileyen emir göze çarpmaktadır. Karakterinin güçlü olduğunu ve bireysel düşünme yetisinde olduğu görülmektedir. Hem egzotik hem de medeni ve bilimden yanadır.

Tanzimat ile gelen değişimlerin kaynağında vatandaşın özellikleri bulunmaktadır. Doğu temsillerinden farklı beden duruşları bulunmaktadır. Osman Hamdi Bey’de duruş şekli yatayıdır. Buna rağmen, duruşu zarafeti ve medeniyeti simgelemektedir. Osman Hamdi Bey tablosunda figürün başı dik bir durumdadır. El kol hareketleri zariftir. Duruşu zarafeti ve medeniyeti simgelemektedir. Figürün üzerine ışık vurmaktadır ve teninin rengi önceki resimlerin aksine öne çıkmamaktadır. Figürün bakışı, karşıya doğru diktir. Rasyonel düşüncenin resme yansıdığı ve geometrik şekiller geleneksel Türk resmi aksine sık yer bulmaktadır. Mekân olarak iç mekân verilmiş ve kamusal bir alan izlenimi yaratılmıştır. Büyük ihtimalle dini bir alandır. Mekânın özelliği, tozun ve eski detayların bulunması şeklinde ve detaylı bir sunum olmasındadır. Tabloda biçimsel olarak merkezi ve yatay hatların hâkimiyetinde bir yerleşim vardır. Perspektif dar bir alandır. Işık dağılmıştır. Renkler pasteldir. Osman Hamdi Bey Tablosu’nda genel duygu, ruhsal bir derinlik ve bilime duyulan saygı iken etki yansıtıcıdır.

Osman Hamdi Bey ile beraber Türk resminde öncü isimlerden bir diğeri Şeker Ahmet Paşa’dır. Şeker Ahmet Paşa’nın adından anlaşılacağı gibi asker kökenli olması Osmanlı toplumu ve Cumhuriyet’in ilanından sonra Türk toplumunda ordunun değişimdeki rolünü bir kez daha ortaya koymaktadır. Şeker Ahmet Paşa askerdir ve Osmanlı Devleti’nde 18. yüzyılda yaşanan değişimin içeriği ile ilgili fikir veren bir kimliği vardır. Resim sanatının da askeri okullardaki eğitim öncülüğünde gelişimi ve asker kökenli ressamın öncülük eden ressam olmaları (Cezar, 1995, s.354), değişimin merkezinde devlet kurumlarının varlığını ortaya koymaktadır. Şeker Ahmet Paşa’da Gerome ekolünden etkilenmiştir. Tanzimat’tan sonra toplumdaki değişimin merkezden çevreye, devletten vatandaşa, aydınlardan halka doğru bir yol izlediği dikkat çekmektedir (Mardin, 1992). Askerler devlet otoritesinin temsilcileri olarak değişimin

de taşıyıcıları olmuştur. Resim sanatı, askeri okullarda eğitimin yetkinliği sayesinde gelişerek ilerlemiştir. Askerler, pek çok platformda olduğu gibi değişime öncülük etmiştir. Batılı sanatın yaygınlaşmasında, yetenekli öğrencilerin yurtdışında eğitim alma imkânı elde etmesi de etkili olmuştur. Şeker Ahmet Paşa'nın portresinden de anlaşılacağı üzere, taşıdığı nazik ve medeni duruş, ordu kökenli olmanın dünyadaki örneklerin aksine Osmanlı toplumunda her zaman sert bir otoriteye tekabül etmediğini göstermektedir.

Osman Hamdi Bey, Türkiye'de modern Batı resim sanatının gelişiminde oynadığı rol nedeniyle Türk görsel kültüründe temel bir konum edinmiştir. Söz konusu konumun oluşmasında bir sanatçının kısmen de olsa emperyalist etkilere direnç gösterme girişimi öne çıkmaktadır. Kültürel melezleşme, modernleşme ve geleneğin etkisinde oluşan zıt kutuplar bir araya gelerek karşılaşmalar yaşadığında ortaya çıkmaktadır (Bhabha, 1994). Sanat, melezleşmenin yaşandığı diyalogun oluşumu için uygun bir zemin teşkil etmektedir. Bireylerde ortaya çıkan melezleşme topluma yansımaktadır. Osman Hamdi Bey'in ve Şeker Ahmet Paşa'nın imgeleri, melezleşmede edindikleri konum ile öncelik kazanmaktadır. Melezleşme, emperyalizmin ulusun kökenine dair yersiz iddialarına karşı koyabilecek alanların da oluşmasını sağlamaktadır (Bhabha, 1994, s.7). Ayrıca, bu tarz imgeler, modernleşme kavramına ışık tutmaktadır. Chakrabarty (2000, s.28), modernleşmenin Batı kökenli olarak gelişmiş olduğu argümanının eskide kaldığını ve Batı ile Doğu'nun modernleşmenin üretiminde beraber oynadığı rolün daha çok ortaya çıkmaya başladığını belirtmektedir. Dahası, bedenler, sanat gibi melezleşmenin ve modernleşmenin görüntülerinin sunulduğu yerdir. Osman Hamdi Bey'in melez bedeni, söz konusu anlamda Türk beden imgesinin gelişiminde yer almaktadır.

Resim 15: Şeker Ahmet Paşa, Otoportre, 19. yüzyıl ikinci yarısı



Kaynak:[https://tr.wikipedia.org/wiki/%C5%9Eeker\\_Ahmet\\_Pa%C5%9Fa#/media/Dosya:Ahmed-Selfportrait.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/%C5%9Eeker_Ahmet_Pa%C5%9Fa#/media/Dosya:Ahmed-Selfportrait.jpg)

Şeker Ahmet Paşa (1841-1907) peyzaj gibi alanlarda kayda değer katkılar vermiş, Batılı resmin Türkiye’de gelişiminde mihenk taşı olmuş bir ressamdır. Toplumsal değişimlere

eserlerinde sıklıkla yer vermeyen bir tarzı olsa da kendi portresini yapmış olması ona bu çalışmada yer verilmesini çalışmanın amacı bağlamında olanaklı kılmaktadır. Osmanlı toplumundaki değişimi bizzat onun beden temsilinde gözlemlemek mümkündür. Konunun, Osmanlı Devleti'nin son döneminde bir entelektüelin beden imgesi olması, resmi uluslaşma açısından ilgi çekici kılmaktadır.

Şeker Ahmet Paşa, Tanzimat Dönemi'nin özelliklerini gösteren bir görünüme sahiptir. Takım elbise giymiştir ve fes takmaktadır. Fes kullanımının başlangıcı ve yaygınlaşması, tezin uluslaşma ile ilgili bölümünde daha ayrıntılı olarak açıklanmaktadır. Osmanlı toplumunda 20. yüzyıla yaklaştıkça etkisini artıran fesin başlık olarak kullanımını tablolarda görmek mümkündür. Fes, yenileşme ve milliyetçilik hareketleri çerçevesinde kimlik arayışının (Mardin, 2002a) giyime ve dolayısıyla bedene yansıyan boyutudur. Tezde uluslaşma döneminde, fesin kullanımının yaygınlaşmasından bahsedilecektir. Buna rağmen, fes ilk dönemlerinde tepki görmüştür. Ancak kısıtlı, aydın bir kesimde çabuk kabul görmüştür ve Şeker Ahmet Paşa'da bunun yansımaları görmek mümkündür. Dahası, takım elbise, Avrupa'da ortaya çıkan, gruplara mensubiyettense vatandaş olmanın öne çıktığı bir duruşu göstermektedir. Orduda kıyafetlerin II. Mahmud Dönemi'nde modernleşme çerçevesinde yenilenmesi ile yaygınlaşmaya başlamıştır.

Tabloda bedenle alakalı ayrıntılarda değişimin izleri görülmektedir. Paşanın ressam kimliğini ortaya koyan fırça ve paleti ile şık ve ciddi duruşu, asker kimliğiyle birleşerek değişimi ortaya koymaktadır. Modern Osmanlı figürü temsil edilmektedir. Lider ve otoritesinden bireyin ve vatandaşın öne çıkmaya başladığı dönemin sanat eserlerinde etkili olan portre türünde eser vermesinden anlaşılacağı gibi figürler birey olarak yer almaktadır. Birey olmanın vatandaş olma ile bağlantısı vardır çünkü imgelerde bireyler olarak yer alma ile uluslaşma aynı dönemde gelişmiştir. Bireyselleşme çağdaş bir görünüm çizmektedir. Gerçekten de portre türünün yaygınlaşması ile Fransız Devrimi'nin ve bireyin artan öneminin bir bağlantısı bulunmaktadır (Freund, 2005, s.25). 19. yüzyıl burjuvaya hitap eden sanatta yükselişe şahitlik etmiştir. Sosyal ve kültürel gelişmeler bu değişimde etkili olmuştur. Orta sınıfın yükselişi zevkler ve sanatın üretiminde belirleyici roller oynamıştır. Aynı zamanda bu yeni orta sınıfın

zevklerini yönlendiren eğitici bir boyut sanat eserlerinde etkili olmuştur. Sanatın toplumda işlevi bu gibi yönler ortaya koysa da 19. yüzyılda oldukça kendi içerisinde ilerleyen ve kendi amacı ötesinde işlevlere kısıtlı olarak hizmet eden bir hal almıştır. Sanattan alınan haz birinci öncelik olarak yerini almıştır (Woods, Barker ve Edwards, t.y.). O döneme kadar padişahlar gibi önemli şahsiyetler portrelerini yaptırabilirken sanatın ve uluslaşma kısmında açıklanacağı gibi fotoğraf tarzında teknolojilerin yaygınlaşması yeni imkânlar doğurmuştur. Fes gibi ayrıntılar, Osmanlılar için yeni olduğundan resmin izleyicisine farklılıkları gösteren bir boyut kattığı gibi, Batılı resmin ve sanat anlayışının kabulünü sergilemektedir.

Şimdiye kadar ele aldığımız Osmanlı ve Türk figürleri arasında sıklıkla var olan eğik, içe dönük, yatay duruşların aksine modernleşme ile beden postürünün düzeltilmesi, bedenın sağlıklı kılınmasını (Vigarello, 2007) temsil edecek şekilde sağlıklı, dik ve canlı bir duruş sergilenmektedir. Ayrıca zarif bir duruş olduğunu söylemek mümkündür. Açık tenli bir figür olmasa da figürün ışık alması nedeniyle koyu, karanlık bir görünüme sahip değildir. Açık tenli olmak, dönemin estetik anlayışında daha iyi bir konumda olmayı ifade etmektedir. Bakışları dolaylı değil, izleyiciye doğru direkttir. Figürün birey olarak seyirciyle kurduğu iletişimi artırmaktadır. Paşa tablosunda, merkezi bir portre yerleşimi vardır. Işık dağılmıştır. Perspektif dar bir alanı almaktadır ve böylece figürü öne çıkarmaktadır. Sanatçının ve sanatın resimdeki imgeleri oluşturması dahi toplumdaki değişimi sergilemektedir. Savaş gibi kaba veya kendi kültürüne özgü aktivitelerde sıklıkla gösterilen Osmanlı ve Türk figürü, Batılı resim sanatına olan ilgiyle ve ustalıkla yer bulmaktadır. Bu durum incelik ve saygı gibi duyguları uyandırırken, toplumu yansıtan bir etki öne çıkmaktadır.

Şeker Ahmet Paşa'nın asker kimliği ile sanatta edindiği öncü rol dikkate değerdir. Toplumsal değişimde rol oynayan kesimin askerleri içermesi, Osmanlı toplumuna özgü bir yapıyı açığa çıkarmaktadır. Mardin (1973, s.169-170) Osmanlı toplumsal yapısını anlamak için merkez-çevre modelini önermektedir. Buna göre, Osmanlı Devleti'nin yönetici kesimi olan saray çevresi merkezi oluşturmaktadır. Onun karşısında ise çevreyi oluşturan halk bulunmaktadır. Modelde, söz konusu gruplar arasındaki kopukluk vurgulanmaktadır. Söz konusu iki grup arasında yer alan bir grup olmaması Avrupa'nın

aksine bir kopukluğa neden olmaktadır. Göçebe geçmişe sahip bir toplum olan Osmanlı toplumunun parçalara ayrılmış yapıda olması, merkezi çevreyi kontrol etmek için çeşitli araçlar bulmaya ve sıkı olmayan bağlarla, şartlara göre ilişkiler kurmaya itmiştir. Merkez, ekonomik aktiviteyi kontrol edip vergi almasıyla üstünlük kurarken kültürel anlamda doktriner, düzenli yapısıyla çevreye karşı üstünlük iddiasında olmuştur. Kültürel alanda araçları elinde bulunduran merkeze karşı çevre, din gibi alanlarda varlığını göstermeye çalışarak mücadele vermiştir (Mardin, 1973, s.173-174). Askerler, uluslaşma dönemindeki toplumsal değişme dinamiklerinin pek çok boyutu gibi kültürel boyutunda, merkezi temsil eden bürokratik seçkin grupta roller almışlardır. Osmanlı Devleti'nin merkezîyetçi yapısı, uluslaşma ve modernleşme kavramlarında etkindir ve her dönem saraya yakın olan ordu seçkinleri, devlet sınırları içinde savaşların ve toprak kayıplarının artması, Avrupa'da savaş ikliminin milliyetçilik hareketleri nedeniyle güçlenmesiyle yerini sağlamlaştırmıştır. Askerlerin beden imgelerinden, ellerinde bulundurdukları kültürel ve simgesel sermayenin habitusta (Bourdieu, 1992, s.53) karşılığını bulduğunu anlamak mümkündür. Askerler, görüntüleriyle de halktan ayırışan, Batılı, güçlü, medeni ve bunun gibi değerleri yansıtmaktadır. Söz konusu değerler, öteki ile farkı yaratan unsurdur. Uluslaşma öncesi dönemde, merkezin üstün konumu ile yarattığı baskıya karşı, çevrenin ekonomik ve kültürel sermayeye sahip olmaması veya bunların habitus boyutunda yetersizliği, merkezin işini kolaylaştırmıştır. Ne var ki, Bourdieu'nun vurguladığı gibi habitusun değişimi yaratma potansiyeli vardır ve uluslaşma döneminden sonra merkeze yaklaşabilen çevre unsurlarının zaman içinde değişimi yaratarak kendine yer edinebilmesinde rol oynamıştır. Merkez ve çevreye ait olanlar arasındaki çekişme ise Osmanlı toplumu ve onun cumhuriyete sirayet eden özgün boyutları nedeniyle Avrupalı değerlere sahip olmak ve geleneksel olmak arasında şekillenmektedir. Bahsi geçen durum, uluslaşma sonrası dönemde değerlendirilmektedir.

Türk figürünün modernleşme ile sunulması son dönem modernleşme çalışmalarında ortaya çıkan yeni eğilimlerle daha anlamlı kılınmaktadır. Chakrabarty (2000, s.31), modernleşmenin yalnızca Avrupa'ya ait bir kavram olarak ele alınmaması gerektiğini ve bu yöndeki egemen görüşün yıkılmasının gerektiğini belirtmektedir. Avrupa dışındaki uluslarda öncüler Avrupalılar ile beraber çalışarak veya oradaki fikir dünyasından

etkilenecek hareket etse de Avrupa dışındaki ulusların katılımıyla modernleşme gerçekleşmiştir. Uluslaşma döneminde bu birliktelik ve geniş bakış açısı daha çok ortaya çıkmaktadır.

#### **4.2. ULUSLAŞMA DÖNEMİ (19. YÜZYIL SONU-20. YÜZYIL BAŞI)**

Uluslaşma döneminde beden imgelerinin yer bulduğu sanatsal türlerde değişim olmuştur. Fotoğrafın icadı ile resim ve heykel gibi sanatlar ağırlığını korusa bile ifade ettikleri değişmiştir. Fotoğrafın insan emeğinden çok daha hızlı biçimde görüntüyü olduğu gibi aktarma özelliği, insanlığın görüntüleri algılama ve aktarma biçimlerinde kalıcı değişiklikler yaparak gelişmiştir. Fotoğrafın gelişimi Osmanlı ve Türk beden imgelerinin temsil edilme biçimini değiştirmiştir.

Fotoğrafın icadından hemen sonra dahi Doğu'yu yansıtma ve dönüştürmeye dair ortaya koyabileceği avantajlar tartışılmıştır. Daha önceleri resim gibi insan eliyle yapılan yeni yerlerle ilgili bilgileri görüntülere aktarma işini fotoğrafın devralmasının devrim olacağına hızlıca farkına varılmıştır. İlk hedef alınan noktalar, Osmanlı ve Türk toprakları olmuştur. Oryentalistler ise yansıtma görevi yanında sanatçının manipülasyonunun etkinliğinin bilincinde olarak kendilerine değerli malzemeler sunulabileceğini fark etmişlerdir. Böylece, fotoğraf ulusal ikonolojik mirasların yaratılması sürecine hızlı bir giriş yapmıştır.

Fotoğrafi oryantalizm odağından çıkararak incelemek son dönemde görsel sanat incelemelerinin odaklarından biridir. Oryantalizm egemen anlatı olmasına ve pek çok değişik görsel malzemenin incelenmesinde belirleyici olma iddiasını taşısa da çeşitli disiplinlerden araştırmacılar fotoğrafların Osmanlı Devleti ve Türk ulusu ile ilgili çeşitli boyutlarda bilgiler verdiğini belirtmektedir. En önemli boyutlardan olan kültürel yönler ve sosyal yaşamın anlaşılması, oryantalizm odağında silikleşme riski taşımaktadır. Bu nedenle, fotoğrafların incelenmesinde belgesel niteliğine önem vermek gerekmektedir (Micklewright, 2013, s.76). Fotoğraflarda yansıtılanlara dair merak öne çıksa da



Doğu'yu yansıtmak söz konusu olduğunda bilinen Doğu imgelerine benzer imgelerin çok sayıda bulunduğu dikkat çekmektedir.

Fotoğraf, icadına kadar Avrupa'da sanatta ve bilim çevrelerinde Doğu'yu yansıtmaya biçimlerini devam ettiren bir nitelik kazanmıştır. Fotoğrafın Batılı olmayan toplumları yansıtmaya biçimine dair inceleme yapanlar, söz konusu devamlılık üzerinde durmuştur. Buna rağmen, Doğu'da yer alan toplumlarda da fotoğraf sanatına ve fotoğrafın teknik gelişimine katkı verenler bulunmaktadır ve bahsi geçen sanatçıların daha çok araştırılması gerekmektedir. Fotoğrafın önemli bir gelişim sahası, Batılıların Doğu'ya giderek gezilerinin sonucunda görüntüler elde etmesi olmuştur. Ne var ki yerel fotoğrafçılar giderek artan biçimde ilgi çekmektedir ve genel sunum biçimlerine zıt imgeler üretenler bulunmaktadır (Behdad ve Galant, 2013, s.2-3). Fotoğraflar gezginler tarafından, Avrupalı izleyiciler için sıklıkla üretilmiş olsa da aynı zamanda, çeşitli devletlerin yöneticilerinin fonlarıyla veya yerel sanatçıların çabalarıyla da üretilmiştir.

Osmanlı Devleti'nde erken dönem fotoğrafta beden temsillerini yansıtanlar, Avrupalı yabancı seyyahlar, Osmanlı Devleti'nde fotoğrafı öğrenenler ve II. Abdülhamit (1842-1918) gibi fotoğrafa ilgi duyan liderlerin desteğini alan sanatçılar olmuştur (Mickelwright, 2010, s.1). Osmanlı Devleti, fotoğrafın keşfinden hemen sonra ilgi gören bir coğrafya olarak fotoğraflarda bolca yer bulmuştur. Osmanlı Devleti'nde fotoğrafın eğitim sayesinde gelişimi, pek çok yeniliğin geliştiği askeri okullarda vuku bulmuştur. Fotoğrafın teknik boyutları olduğu düşünüldüğünde, askeri amaçlarla kullanımı için eğitimin desteklenmesi doğaldır fakat Osmanlı Devleti'nde fotoğraf alanında da değişime öncülük eden bir kurum, askeri okullar olmuştur (Mickelwright, 2010, s.7). Osmanlı Devleti'ni ziyaret eden yabancıların fotoğrafları ve Osmanlı Devleti mensubu olarak fotoğrafı öğrenen sanatçıların dışında fotoğrafa destek veren padişah ve yöneticilerin çabaları etkili olmuştur. II. Abdülhamit'in finanse ettirerek çektiği ve kendisine hediye edilmiş olan büyük albümlerden bazıları, yurtdışındaki hükümetlere hediye edilmiştir. British Museum'un koleksiyonunda yer alan albümler öne çıkmaktadır (Mickelwright, 2010, s.5). Fotoğraflar Osmanlı Devleti'ni modernliği kucaklayan, gelişmiş bir kurum olarak yansıtmaktadır. Devlet erkani ve Abdülhamit'in resmi ziyaretleri ve görevlerinin fotoğraflarını da içermektedir. Bunun yanında, Yıldız

Koleksiyonu, çoğunluğu padişaha hediye edilmiş ve imparatorluğun dört bir tarafından gelen, etkileyici olmaktan çok çeşitli manzaraları ve insan tiplerini göstermek için çekilmiş fotoğraflardan oluşmaktadır. Abdülhamit dönemindeki devlet işlerini gösteren fotoğraflar bu iki grup albümler arasında daha küçük bir grubu oluşturmaktadır (Mickelwright, 2010, s.5-6). Fotoğrafın ilk dönemlerinde yaygın olmaması, sıradan insanın fotoğraflarda yer bulmasını kısıtlamıştır. Ancak, yöneticilerin çabalarıyla oluşturulan albümler bile halkı ve çeşitliliği sunacak ayrıntılar içermektedir. Uluslaşma döneminde ise ulusun varlığını ortaya koyan fotoğraflar yer almıştır.

Fotoğraflar, 19. yüzyılın ikinci yarından itibaren imparatorluklar ve devletlerin, ülkelerini tanıtmak, uluslararası ticareti teşvik etmek ve gösteriş yapmak için kullandıkları sergilerde kullanılmıştır. Osmanlı Devleti, bu tarz fuar sergilerine katılmış ve devletin bozulan prestijini düzeltme çabasında olmuştur. Örneğin, 1867 Paris sergisine önem veren Osmanlı Devleti, ekonomik güçlükler nedeniyle yeterince sükses yapamasa dahi etkili bir sunum yapmaya çalışmıştır. Mankenler üzerinde, Osmanlı kıyafetleri sergilenmiş ve ilgi görmüştür (Ersoy,2003, s.188). Ayrıca, bilimsel yetkinlik olarak Avrupa'daki örneklerini aratmayan "Elbise" isimli Osman Hamdi Bey ve Marie De Launay eserleri, dikkat çekmiştir. Söz konusu eserler, Osmanlı Devleti'ndeki milletlerin giyim kuşamlarını gösteren fotoğraflar ve açıklamalar içermektedir. Bahsi geçen tarzda eserlerin ortaya çıkarılması, devletin içinde ve entelektüeller arasındaki kendine has kültürel unsurları keşfetme ve sunma hevesini ortaya koymaktadır. Osmanlı Devleti'nde Avrupa'ya ait ürünlerin ve kültürel unsurların ilgi görmeye başlaması, söz konusu hevesin güçlenmesini sağlamıştır. Kendi kültürünün hakkını vererek keşfetme çabasını, Osmanlı Devleti'ni ulus bazında tanımlama çabası ve ulusal bir kültür oluşturma çabası olarak görmek mümkündür. Batı'daki uluslar için söz konusu olan biz ve öteki tanımları çerçevesinde kendini tanımlama çabaları, Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde çeşitli uluslaşma biçimlerinin tartışılmasında öne çıkmıştır.

Fotoğrafların nasıl yorumlanacağı, egemen söylemin sınırları dâhilinde belirlenmektedir fakat değişik seçeneklerin değerlendirilmesi gerekmektedir. Osmanlı fotoğrafları ile ilgili egemen bakış açısı, oryantalizme başvurarak inceleme yapmaktır. Ne var ki, fotoğraflar Osmanlı toplumsal yaşamının değişimi, dönemin yaşam biçiminin çeşitli

boyutları, fotoğraf sanatının evrimi, mesleki konumu ve teknik gelişmeler ile ilgili fikir edinmeyi sağlayacak önemli bir malzeme sunmaktadır (Micklewright, 2013, s.76). Fotoğrafların farklı anlamları ile değerlendirilmesi, kayda değer bir gelişme sağlayacaktır.

Fotoğrafın sanat olarak konumu tartışmalara konu olmuştur fakat bir sanat dalı olarak kabul edilebileceği üzerine mutabakat bulunmaktadır. Fotoğrafın ilk türleri, resim yapmadaki insan emeği ve zaman faktörünü kısıtlamak için verilmiş çabaları içermektedir. Dahası, fotoğrafın gelişiminde ilk denemeler gerçeklikten çok fotoğrafçının aktarmak istediği bir durumu daha kolay iletmesi için geliştirilmiştir. Buna rağmen, fotoğrafın imgeleri olduğu gibi aktarmadaki gücü dikkat çekmiş ve tamamen nesnel bir anlatımı mümkün kıldığı inancı oluşmuştur. Oysa fotoğraf pek çok açıdan fotoğrafçının tercihlerini içermektedir (Schiller, 1977, s.86-87). Fotoğrafın realist bir medya olarak gerçekliği aktarmadaki konumu, zamanla tartışmaya açılmıştır. Bununla birlikte, bir sanat akımı olarak realizmin çerçevesinde aldığı konum tartışılmıştır. Resim ve edebiyat sanatında 19. yüzyılın son yarısında kendini gösteren realizm akımı, imgelerde gerçeğe yakınlık ile kendini göstermiştir. Bu durum, fotoğrafın realizm akımı içerisinde doğrudan yer alıp alamayacağı üzerine düşündürmektedir. Aslında, sanatın bir türü olarak realizm, pek çok kendine has yön barındırdığı için fotoğrafların bu türün içerisinde kabul edildiği durumlar kısıtlıdır. Fotoğraf, 19. yüzyılın ilk çeyreğinden beri var olsa da sanat akımı olan realizmin içerisinde kabul gören fotoğraflar 20. yüzyılın ilk çeyreğinde Rusya’da ve Almanya’da çekilmiştir. Söz konusu fotoğraflar, toplumsal gerçekliği (realizm) yansıtmaya potansiyeli ile ele alınmıştır. Rusya’da devrimde rol oynayan fotoğraflar, Almanya’da teknolojik gelişim ile anılmıştır. Amerika Birleşik Devletleri’nde ise Birinci Dünya Savaşı sonrası toplumsal realizmi temsil eden imgelerin büyük kısmı fotoğraflardan gelmiştir (Roberts, 1998, s.10; s.14; s.40; s114). Böylece, fotoğraflar, bu başlık altında, sanat akımı olarak realizm ve modernizm akımı içerisine, ancak toplumsal realizme dâhil olması bakımından alınmıştır. Fotoğrafların ağırlıklı özelliğinin belgesel niteliği olması nedeniyle, herhangi bir sanat akımı altında yer almamışlardır. Türkiye’de fotoğrafların kullanımı, Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren hem okuma yazma oranı yeni artan bir ulusta, vatandaşlara ulusal eğilimlerin

gerektirdiği mesajları daha kolay aktarma amacını hem de propaganda amacını gütümüştür (Acun, 2011).

19. yüzyıldan itibaren sanatı içeren kültürel üretim alanı, sermaye ile ilişki içinde olmuştur. 20. yüzyılda, söz konusu ilişki, kültür endüstrisi olarak kavramsallaştırılmıştır. Kapitalizmin etkisini artırmasıyla sermayenin sanatla ilişkisi artmıştır ama göz önünde olmamıştır. Adorno ve Horkheimer (2002, s.95)'e göre sanat modern çağda metaya dönüşmüştür. Sanatın, fotoğraf gibi kitlelere yayılmaya başlayan türleri, onlara göre yüksek sanattan daha tehlikeli bir hal alabilmektedir. Sanat, kitlelerin ilgisini yönlendirmede, boş zamanı düzenlemede ve ihtiyaçları belirlemede işlevselliği ile öne çıkmıştır. Fotoğrafın müşterisi vardır ve taraflıdır. Bu yönüyle fotoğrafın belgesel olarak sadece olanı yansıttığını düşünmek güçtür. Fotoğraf, belirli bakış açılarına hitap eden bir araçtır. Buna rağmen, resim gibi sanat türlerine göre yaşamı yansıtmada daha gerçekçi bir görünüm verdiği ile ilgili inanç, toplumsal gerçeklere dikkat çekmek isteyen sanatçıları, 20. yüzyılın başında fotoğrafa yönlendirmiştir. Böylelikle, fotoğrafın her şeye rağmen farkı, temsil boyutunda dahi olsa önceki döneme göre farklılıkları bulunmaktadır.

#### **4.2.1. Türk ve Avrupalı Bedenleri**

Uluslaşma döneminde fotoğrafın da iletim aracı olarak devreye girmesi sayesinde Türkiye'nin modernleşme sürecinde kendine çizdiği yönün Batı doğrultusunda olduğu daha net biçimde ortaya çıkmıştır. Tablolarda öteki olarak Avrupalılardan farklarıyla yer alan Türk beden imgeleri, uluslaşma dönemindeki Türk imgesinin gerçekçi tasvirinin yapılması gayretleri sonucu, ulus olarak ortaya çıkmaya başlayan Türk kimliğini oluşturma sürecine girmiş ve Avrupalı tarzda imgeleri ortaya koymuştur. Türk bedenleri ve Avrupalı bedenleri kategorisinin alt kategorileri aşağıdaki gibidir:

Fotoğraf stüdyoları hem Avrupa'da hem de dünyanın çeşitli noktalarında fotoğrafçılığın icra edildiği yerler olmuştur. Fotoğrafın resim sanatını taklit eden havası, Avrupa'da

devam etmiş, yerel olarak Osmanlı ve Türk stüdyolarında ise çeşitli tutumlar sergilenmiştir. Bu tutumlardan aşağıda bahsedilecektir. Resim sanatında, Avrupa'nın öteki tanımında yer alanlarla ilgili kalıp yargılar üzerinden imaj tasarlanmaya devam edilmiştir ve fotoğraflarda küçük istisnalar ile söz konusu eğilime devam edilmiştir. İncil'de yer alan ya da antik kentleri içeren coğrafyaları yansıtmaya veya şehvetin ve gücün üzerinde durma gibi tavırlar, fotoğraf sanatının da temelinde yer almıştır. Stüdyolar portreciliğin gelişimine tanıklık etmiştir (Özendes, 2013, Woodward, t.y.). Buna rağmen, fotoğraf II. Abdülhamit Dönemi'nde olduğu gibi, propaganda çalışmalarında kullanılmıştır (Woodward, t.y.).

Osmanlı Devleti'nde gayri Müslim azınlıklar fotoğrafçılık konusunda öncülük etmiştir. Fotoğrafçılığın yerel coğrafyalarda yayıldığı yerlerin çoğu, Osmanlı Devleti topraklarında yer almıştır. İstanbul ve Kahire'de Sebah Stüdyosu, Abdullah Freres ve Vasilaki Kargopoulo<sup>2</sup> İstanbul'da stüdyolarına faaliyete geçirmiştir. Ayrıca, Kudüs, Beyrut, Mısır'ın çeşitli kentleri ve Tunus'ta stüdyolar faaliyet göstermiştir. Böylelikle fotoğraf sanatının gelişmesi ile Osmanlı Devleti'nin Avrupa ile ilişkileri arasında bağlantılar oluşmuştur. Kapitülasyonlar ve Osmanlı Devleti aleyhinde ticari anlaşmalar, fotoğrafçılığın icrasında etkili olmuştur. Osmanlı Devleti'nin Avrupa devletlerinin gözünde geride yer alan konumunu değiştirmek için fotoğrafın potansiyelinin farkına varılmıştır. Fotoğrafların yayınlanması ile başarı ve heyecanın Avrupa'da ve dünyada hedef kitesine ulaştığı şüphelidir. Bonfils Stüdyosu (Felix Bonfils, 1831-1885) fotoğraflarında modernizmin değişimi karşısında değişmeyen, masalsi Doğu imgeleri yaratmaya çalışmıştır. II. Abdülhamit albümündeki fotoğrafları da üreten Sebah (Pascal Sebah, 1823-1886) ise belgesel nitelikte fotoğraflar çekmiş ve modernleşme çabalarını yansıtmıştır. Sebah Stüdyosu tarafından çekilen fotoğraflar bazı oryantalist öğeleri andırması nedeniyle oryantalist olarak anılmasına rağmen fotoğrafların farklı karakterde olduğu dikkat çekmektedir. Sebah Stüdyosu fotoğraflarında toplumu düzen içinde ve beraber hareket ederek gelişen, düzenli bir toplum gibi göstermesi yanında Osmanlı Devleti'ndeki gelişmiş yapıları gösteren binalar ve değişimin sembolü sekansları

---

<sup>2</sup> Bu dönemde Freres kardeşler ve Kargopoulos önemli çalışmalara imza atmıştır. Onların çalışmaları hakkında daha fazla bilgi için bakınız: Özendes, E. (2013). Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık 1839-1923. Yem Yayıncılık: İstanbul

göstermiştir. Bonfils Stüdyosu'nun gelişmeye muhtaç, dağınık toplum tasviri, zevk ve şehvet düşkünlüğü vurguları karşısında Sebah Stüdyosu farklı bir duruş sergilemiştir (Woodward, t.y.).

Resim 16: Sebah Studio, Kapalı Çarşı (Interior Of The Grand Bazaar In Istanbul), 1890



Kaynak: <http://www.photorientalist.org/about/orientalist-photography/>

Sebah Stüdyosu sokakta ve kamusal mekânlarda belgesel nitelikli eserler üretmiştir. Fotoğraflarda yer alan figürler Bonfils Stüdyosu'nun aksine modeller değildir ve fotoğrafın çekildiği alandaki gerçek kişiler gibi görünmektedir. Bunu abartılı pozlar vermemeleri veya kimliklerini abartılı şekilde vurgulayan kıyafetler giymemelerinden anlamak mümkündür. Bu dönemde fotoğraf tekniğinin özelliği nedeniyle uzun süre pozun yakalanması işleminin yapılması ve ekipmanla uzun süren işlemler yapılması gerekmektedir bu nedenle figürler uzun süre duracak şekilde yönlendirilmekteydi. Sebah Stüdyosu ise zor olan yolu seçerek stüdyo ortamının dışında, hayatı yakalayacak şekilde küçük ayarlamalarla çekimler yapmıştır. Fotoğraflardaki bireyler, modern

dünyanın üyeleri olmaları ve kendinden emin bakış ve duruşlarıyla yer almaktadır. İstanbul'da Kapalı Çarşı'da çekilen fotoğraflar dönemin fotoğraflarından farklı mahiyettedir. Konu olarak Kapalı Çarşı olması, dinamik ve ticaretin sürdüğü bir yeri aktarması ile değişik bir yaklaşımdır. Ayrıca figürlerin özellikleri farklar yaratmaktadır (Woodward, t.y.). Figürler sosyal birliği ve sanayileşmeye bağlı olarak benzer ve türdeş, çalışan bireylerden oluşan bir topluluğu temsil etmektedir.

II. Abdülhamit Dönemi'nde (1876-1909), semboller devlet gücünü yansıtmada sıkça kullanılan bir mahiyet kazanmıştır. Fotoğraflarda bu etkiyi görmek mümkündür. Deringil (2014, s.31-32)'e göre, söz konusu dönemde Osmanlı Devleti gücünü göstermek için Sultan imgesi ve onun otoritesi etrafında gelişen bir sembolizme başvurmuştur. Ayrıca, Osmanlı kimliğinin ve ümmet olmanın vurgulanmasında Halife olarak Sultan'ın varlığı öne çıkarılmıştır. Osmanlı Devleti'nin tarihine gönderme yapan heykeller, madalyalar ve etkinlikler gibi yollarla sembolleri yaygınlaştırılmış, Sultan'ın resmi dairelerdeki resimlerinde sloganlar yer almıştır. Şehirlerdeki anıtlar Sultan'ın gücünü öne çıkaracak şekilde düzenlenmiştir. Osmanlı Devleti'nin önceden beri gelen, adeta doğal bir güç olduğu vurgulanmıştır. Devlet içinde yükselen milliyetçilik akımlarına karşı egemenlik algısının kurulmaya çalışılmasında sembollere önem verilmiştir. Fotoğrafları bu çerçevede düşünmek işten bile değildir. Saray için çalışan stüdyolara, bahsi geçen misyonun sirayet etmesi doğaldır.

Sebah Stüdyosu'nun esnafı dükkânlarının önünde olacak şekilde düzenlemesi, diğer stüdyoların fotoğraflarında olmayan bir sosyal bağlamında yaşamı sunma girişimidir. Ayrıca kameranın açısı, düzeni ve faaliyeti gösterecek şekilde düzenlenmiştir (Woodward, t.y.). Faaliyetin vurgulanması, bireylerin türdeş özellikler sergilemesi ve birlik duygusunu uyandıran kompozisyon, sanayileşme odağında bir araya gelmektedir. Gellner (2006, s.40; s.42; s.46) uluslaşmanın temelinde sanayileşmenin yarattığı itkinin yer aldığını vurgulamaktadır. Uluslaşmanın hemen öncesinde çekilen fotoğrafta, konu, içerik ve figürlerin özellikleri sanayileşmenin ve uluslaşmaya giden sürecin izlerini taşımaktadır. Konu olarak İstanbul'daki yaşamın değişimi, sosyal yaşamın içinden anların akışını vurgulayacak şekilde aktarılmaktadır. Kapalı Çarşı'yı gösteren fotoğrafta içerik, fotoğraf için keşif turunda tespit edilen bir anı canlandıran bir görüntüdür.

Kıyafetlerde geleneksel detaylar bulunsa bile modernleşme etkisi ile gelen unsurlar bulunmaktadır. Buna fes ve Avrupalı tarzda ceket örnek gösterilebilmektedir. Kıyafetlerde şıklığın hâkim olduğunu söylemek mümkündür. Gellner, uluslardan önce devletler olmasına rağmen ulus söz konusu olduğunda tarım toplumundan farklı olarak sınıflar arasında farklarsa türdeşliğin öne çıkarıldığını açıklamaktadır. Sanayileşme için çalışacak kitleler yaratılmasında türdeşlik rol oynamıştır. Fotoğrafta kıyafetler ve sosyal organizasyonun sergileniş tarzında benzerliğin öne çıktığı görülmektedir. Böylece, uluslaşma öncesi dönemdeki beden imgelerinden farklı bir görünüm kazanmaktadır. Fesin büyük bir kesim tarafından kullanılması, kıyafetlerde ceket ve pantolonların kullanımının yaygın olması türdeş bireylerin vatandaşlık çatısı altında birleşecek nüveye ulaşmaya başladığını ortaya koymaktadır.

Giyilen başlıklar beden imgelerindeki simgesel farkların tespitinde öne çıkmaktadır. Osmanlı Dönemi'nde şapka için başlık anlamına gelen serpuş terimi kullanılmıştır. Atatürk Şapka Devrimi'nde şapkayı tanıtırken serpuş terimini kullanmıştır (Kılıç, 1995). Ser, Farsça baş anlamındadır (Türk Dil Kurumu Sözlüğü). Başlıklar uluslaşma öncesi ve uluslaşma döneminde öne çıkan aksesuarlardır. Osmanlı Devleti'nde milliyetçiliğin yükseldiği (Mardin, 2002a) II. Abdülhamit Devri'nde, fesin yaygınlaşması, milliyetçilik hareketleri karşısında çözüm arayışında, İslam birliği veya Türklük gibi kimlikleri sorgulayan devletin, bir emel uğrunda birleşerek birlik olabileceği ortak görünümü kamusal alanda artıracak arayışlar sırasında gerçekleşmiştir. Osmanlı Devleti'nde 20. yüzyıla doğru yaygınlaşan fesin kullanımının teşvikini bu çerçevede düşünmek mümkündür. Fes, II. Mahmud Devri'nde (1808-1839), Yeniçeri Ocağı'nın kapatılıp Asakir-i Mansure-i Muhammediyye adlı yeni ordu düzeni oluşturulunca onlara giydirilecek başlık olarak seçilmiştir. Avrupalı kıyafetlerini benimseme hevesindeki kesimler tarafından benimsenmiş ve yaygınlaşmıştır çünkü siperi olan şapkanın aksine ibadet gibi durumlarda kolaylık sağladığı düşünülmüştür. Osmanlı Devleti'ne aslında Avrupa üzerinden gelmiştir (Tezcan, 1995, s.415-416). Avrupa tarzının benimsenmesinde ordunun öncülük ettiği sembolik olarak öne çıkan nesnelere biridir. Fesin, Osmanlı Devleti'nde Fas'tan Avrupa'daki sancaklara kadar (Tezcan, 1995, s.415-416) kullanımı ve ithalatı olsa da ancak Şapka Devrimi ile gerçek anlamda yaygın bir ortak başlık kullanımı sağlanmıştır. Buna rağmen fes, Türk imgesini



canlandırırken Batılılar tarafından bugün bile sıklıkla imgelerde yer bulan bir şekle sahiptir. Fesin sıradan yaşamı gösteren fotoğraflarda sıklıkla görülmeye başlamasının bir diğer ortaya koyduğu boyut, toplumda değişimin mahiyeti ile ilgilidir. Gellner (2006, s.42-43), Batı’da yer alan uluslarda ve Batı dışında kalan uluslarda, toplumun ileri gelenleri ve onlara bağlı olarak halkla iletişim halinde olan vatandaşlar aracılığıyla uluslaşmanın dinamiklerini sağlamaya yönelik değişimin gerçekleştiğini belirtmektedir. Fesin toplumsal değişimde öncü rolü üstlenen aydınlar ve ordu mensupları tarafından kullanılmasında bu husus önemlidir.

Fotoğraftaki çeşitli detaylar sanayileşme ve uluslaşma ilişkisini (Gellner, 2006, s.40; s.44) ortaya koymaktadır. Kapalı Çarşı fotoğrafında bedenle ilişkili iş araç gereçleri bulunmaktadır. Modernleşmeye uygun biçimde düzenli ve dinamik biçimde, Osmanlı Devleti’nin tüccarları ve halk sunulmaktadır. Vatandaş statüsüne erişmiş, modernleşmenin getirdiği düzenliliğe uyum sağlayanlar görülmektedir. Fotoğraftaki mesaj, uluslaşma sürecindeki ve sosyal olarak iyi organize olmuş bir toplumun üyesi olmaktır. Kapalı Çarşı fotoğrafında biçimsel olarak çok derin bir perspektif kullanılması ile düzen ve zenginlik, aktivite görünümü artırılmaktadır. Figürler, merkezi olarak perspektifte ilerleyecek şekilde ve hatları geriye doğru öne çıkaracak şekilde yerleştirilmiştir. Işık resme dağılmıştır. Bedenlerin duruş şekillerinde hem yatay ve eğik duranlar hem rahat konumda olanlar hem de dik olanlar vardır ve dinamik görüntüyü desteklemektedir. El ve kol hareketleri çalışanlara özgü şekilde doğru ve stabildir. Figürlerde duruşun simgelediği canlılık ve harekettir. Ayrıca uyum ve birlik dikkat çekmektedir. Kapalı Çarşı fotoğrafında, figürlerin yüzleri dönemin artan hijyen koşullarını yansıtacak biçimde bakımlıdır. Sakallı, bıyıklı olan figürler vardır. Fotoğrafa yabancılık ve poz vermedeki acemiliğe rağmen görünüme özen gösterilmektedir. Günlük yaşamdan kesit sunan fotoğrafta, izleyici ile iletişim kuracak şekilde bakışlar direk ve gözün içindedir. Bu önceki dönemde pasif ve aşağı doğru bakışlara sahip figürlerle zıtlık içermektedir.

Kapalı Çarşı fotoğrafında, mekân olarak iç mekân ve çarşı seçilmiştir. Kapalı Çarşı’nın İpek Yolu’nun Avrupa’nın coğrafi keşifler ve yeni kaynaklar bulmasıyla azalan önemine rağmen canlı bir alışveriş yeri olması dikkat çekmektedir. Kapalı Çarşı, İpek

Yolu ile olan ilişkisi ve İstanbul'un kıtalar arası konumu nedeniyle önde gelen bir ticaret alanı olmuştur (Ercan, 2022, s.154). Sanayileşme ve ulaşım imkânlarındaki gelişmeler ile cazibesini kaybeden İpek Yolu'nun zenginliğinin yitimini yaşayan Osmanlı Devleti'nde, sanayi odaklı gelişmeye açık olmak önem kazanmakta ve her şeye rağmen Kapalı Çarşı'da bir ticari zenginlik ortaya konulmaktadır. Kapalı Çarşı fotoğrafında, Osmanlı ve Türk toplumunun değişimini sosyal düzen boyutunda yansıtan duruşlar bulunmaktadır ve fotoğrafta değişime dair olumlu hava öne çıkmaktadır.

Üçüncü dünya olarak değerlendirilen coğrafyada modernleşmenin sosyal, ekonomik, kültürel gibi boyutlarında, Avrupa'yı örnek alan gelişmeler yaşandığını hesaba katan araştırmalar artmaktadır (Chakrabarty, 2000, s.28). Üçüncü Dünya, Avrupa'da gelişim ile modernleşmenin biçimlenmesinde rol oynamıştır. Avrupa dışındaki modernleşmeler, dikkate değer ayrıntılar barındırmaktadır. Osmanlı ve Türk modernleşmesi, Avrupa ile yoğun etkileşim içinde kendine has bir karakter kazanmıştır. Avrupa'da ve Türkiye'de akademi, tüm bu boyutların yansımalarını değerlendirmelidir. Örneğin, koloni geçmişine sahip veya emperyalizmin etkisine maruz kalmış ülkelerden gelenlerin Batı'daki uluslarda yer alması çok kültürlülük olarak değerlendirilmektedir oysa kültürel fark çerçevesinde incelenmesi, her kültürün karakterini ortaya çıkarmada etkili olmaktadır (Chakrabarty, 2000, s.31). Tarih yaklaşımı içerisinde beden imgeleri fotoğraf türünün ortaya çıkışından sonra incelendiğinde, kültürel farkların ve modernleşmenin etkisindeki Türk uluslaşmasının, uluslaşma öncesi ile devamlılıklar ve ayrışmalar yaşadığı anlaşılmaktadır.

Resim 17: F. Türkkan, Tünel, 1891



Kaynak: Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık 1839-1923. (ed. Engin Özendes). İstanbul: YFM Yayıncılık.

Bu fotoğrafın seçilmesinin nedeni ulusal kalkınma fikri ile bütünleşen teknolojik ve ekonomik gelişimi yansıtmasıdır. Fahreddin Türkkan (1868-1948), Osmanlı Devleti'nde değişimde rol oynayan orduya mensup bir fotoğrafçıdır. Türkkan, fotoğrafçı kimliğiyle dikkat çeken fotoğraflar çekmiştir. Osmanlı Devleti'nin kozmopolit yapısını gösterecek biçimde Rusçuk doğumlu olarak İstanbul'a göç eden bir ailenin mensubudur ve askerde görevi, Medine müdafaası olmuştur. Türkkan'ın eşi, Ayşe Sıdika Hanım, Avrupalı giyim tarzını büyük oranda benimsemiş, modern bir kadındır. Babası da Posta ve Telgraf Teşkilatı'nda memur olan Türkkan, bu sayede Fransızlardan fotoğraf dersleri almıştır. Daha sonra, Febüs stüdyosunda özel dersler almıştır. Türkkan, asker olarak da fotoğraflar çekmiştir. Burada yer verilen fotoğrafına benzer şekilde, pek çok asker ve teknolojik modernleşme sekansları içeren fotoğrafları vardır. (Özendes, 2013). Osmanlı Devleti'nin son dönemde değişiminin en önemli projelerinden olan Hicaz Demiryolu inşaatından bir an verilmektedir. İnşaatta çalışan işçilerin arasında ayırt edilen Harp Okulu öğrencilerini gösteren bir fotoğraftır.

Fotoğraf, 19. yüzyıl sonunda, sanayileşmenin izlerini gözler önüne sermektedir. Sanayileşmenin uluslaşmadaki etkisinden bahseden Gellner (2006, s.20; s.39), ulaşım özel bir yer ayırarak değinmektedir. Tarım toplumunda yerini neredeyse hiç

değiştirmeyen vatandaşların aksine sanayileşmenin gerektirdiği hareketliliği yalnızca en üst kesimdekiler değil, sıradan vatandaşlar için mümkün kılmak gerekmiştir. Sınırları ise ulus devlet ile denetlemek mümkün olmuştur. Osmanlı Devleti'nin muazzam büyük bir coğrafyaya hükmettiği düşünüldüğünde, ulaşımın önemi anlaşılmaktadır. Buna rağmen, Osmanlı Devleti'nin yerel unsurlarla anlaşarak yürüttüğü kendine has yönetim tarzı uzun süre etkili olmuştur. Milliyetçilik akımlarının yükselmeye başlamasından sonra ise elzem olan tren yolunun yapımına girişilmiştir. Tren yolunun inşasında askeri güçler rol oynamıştır. Türkkan'ın fotoğrafındaki içerik, askeri görsel kayıt oluşturma esnasında ortaya çıkan görüntüdür. Modernleşmenin etkisi altında, Osmanlı figürünün teknolojiyle bir arada gösterildiği bir imgedir. Tünel fotoğrafında, figürlerin duruşlarında askeri disiplinin ve beden anlayışının etkisi dikkat çekmektedir. Kırsala doğru uzanan demiryolu, aynı zamanda merkezden çevreye doğru bir sosyal ve kültürel bağın da kurulmasını sağlamaktadır. Fotoğrafta kıyafetler, asker üniformalarıdır. Askerler kalpaklı ve şapkalıdır. Kıyafetler ve aksesuarlar ordunun teknolojik gelişiminde rolünü vurgulayan biçimde trenin ve tünelin görüntüsüyle iç içe geçmektedir. Fotoğrafta, karakterler açısından topluluk içinde bir çalışma söz konusu olsa da kendini fotoğrafta ifade etmenin, kişisel olarak o anda fotoğrafta bireysel olarak yer aldıklarının bilincinde oldukları göze çarpmaktadır. Böylece, fotoğrafa aşına olan bireylerin olduğu anlaşılmaktadır. Askerlerin bazıları eldiven giymektedir ve kılıçları vardır. Askerlerle kırsal arasındaki etkileşim ortaya çıkmaktadır.

Tren yolları kapitalizmin gelişiminde önemli rol oynamıştır. Kapitalizmin uluslaşma ile olan bağı düşünüldüğünde, ulusların tren yollarına ve ulaşımına önem verdikleri ortaya çıkmaktadır. Hobsbawm (1995, s.24-25), ulusların oluşumunda kapitalizmin önemine dikkat çekmektedir. Ona göre, kapitalizmin gelişmesine uygun olan uluslar, kültür ve toplumsal gelişmeler gibi faktörleri birleştirmiştir. Böylece, ulusların oluşumu için uygun zemin oluşmuştur. Osmanlı Devleti, tren yollarının yapımında kapitalizmin gelişiminin önemini farkındadır. Kaynaklara ulaşmak, kırsalı iş gücü ve organizasyon gibi alanlarda dönüştürmek ve ürünleri her yere ulaştırmak gibi açılardan tren yolları kapitalizmle kol kola ilerlemiştir. II. Abdülhamit'in İslam dünyasında etkisini artırmak ve hac yolculuğunu kolaylaştırmak gibi farklı amaçları da olsa da demiryolunun modernleşmeyi sağlaması, ticaretle ilgili faaliyetleri geliştirmesi ve kaynakların

merkezden daha etkili kullanımının sağlanması amaçlanmıştır (Gülsoy ve Ochsenwald, 1998, s.441-442). Hac yolculuğunun ön planda tutulmasına rağmen, Osmanlı Devleti'nin bir arada kalması için tren yolunun önemli olduğunu Deringil (2014, s.32)'in tespitinden anlamak mümkündür. Ona göre, İslam birliği arayışları ilk milliyetçi hareketler olarak yer almaktadır fakat Sultan'ın Halife kimliğini korumanın öne çıkmasına bağlı olarak gelişmiştir. Bunun nedeni Osmanlı Devleti içindeki Müslüman gruplardan birinin halifelik adına Avrupalı devletlerce kışkırtılmasının önüne geçmektir lakin egemenliğini tek koruyabilen Müslüman devlet, Osmanlı Devleti'dir. Aslında söz konusu olan, Sultanı temel alan bir Osmanlı birliği oluşturmaktır. Bu fotoğraf gibi fotoğrafların, kalkınma ve birlik mesajını bir arada vermesi gerekmiştir. Alman uzmanlardan yardım alınmak durumunda kalınsa dahi tren yolu Osmanlı birliğini öne çıkaran bir Osmanlı projesidir.

Fotoğrafta mesaj, Osmanlı toplumunun modernleşme yolunda gelişme kaydettiğinin ortaya konmasıdır. Bu dönemde, fotoğrafa dair bir algı oluşması ile bireylerin daha çok kişi tarafından görülmeye uygun biçimde davrandıkları dikkat çekmektedir ve bu nedenle el ve kol hareketleri düzenli ve stabildir. Yüzler bakımlıdır ve çoğunda bıyık vardır. Bakışlar direk ve gözün içindedir. Bu durum tarım toplumundan farklı olarak sanayi toplumunda birey olmakla ilgili bir bilinç oluştuğunu göstermektedir. Dahası, toplu halde verilen görüntü ile ilgili bir bilinç olduğunu ve rasyonelitenin etkisini hissettirdiğini görmek mümkündür. Figürlerin rasyonel hareket etme konusunda teknik ve bilimsel uzmanlığa başvurduğu anlaşılmaktadır. Teknolojik gelişim alanı, mekân olarak seçilmiştir. Mekânın özelliği, teknik detaylarla dolu olmasıdır. Fotoğrafta kullanılan biçimsel özellikler detayların sunumunu öne çıkarmaktadır. Biçim, dağınık düzende, geniş perspektiflidir. Işık doğaldır. Devletin hedefleri çerçevesinde, çalışan insanların yansıttığı bir tür gurur duygusu bulunmaktadır. Fotoğraftaki etki, modernleşmeyi öne çıkaran bir izlenimdir.

Gellner (2006, s.46)'in de uluslaşma ile yükseldiğini açıkladığı vatandaşlık bilinci ve bireysel bilinç, resim sanatında önceden etkisini hissettirmeye başlayan bir türün, fotoğrafta iyice belirginleşmesini sağlamıştır. Portre türü, uluslaşmanın hızını artırdığı dönemde yükselişe geçmiştir. Aslında, Osmanlı toplumunun saray sanatında yerini

önceden beri bulmuştur. Minyatürlerde portrelere rastlamak mümkündür. Kadınlar ise portrelerde ancak Osmanlı'nın son dönemlerinde, kısıtlı yer bulmuştur. Ancak, fotoğraftaki portreler bireyleri öne çıkaracak şekilde kendine hastır. Fotoğrafa aktarılan yeni, kendine has portre kültüründe, kadınlar ana karakterler olarak daha çok yer bulabilmiştir. Avrupa'da resim sanatında portrenin yapılmasının güçlüğünden dolayı kısıtlı bir kesimin yaptırdığı portreler, fotoğrafın icadı ile giderek yaygınlaşmış ve 19. yüzyıl sonunda pek çok evde yer bulmuştur. Osmanlı Devleti'nde ise bahsi geçen şekilde gelişmemiştir. Sıradan insanlara II. Abdülhamit'in emriyle çekilen resimler gibi imgelerde rastlanmaktadır. Söz konusu fotoğraflarda, kadınlara nadiren yer verilmiştir fakat okulda öğrenim gören kızlar gibi sıradan vatandaşlar yer bulabilmiştir. Osmanlı Devleti'nde portrelerin sayısı kısıtlı kalmıştır ve bu nedenle Osmanlı yaşamını anlamak için değerli materyallerdir (Micklewright, 2000, s.417; s.432).

Resim 18: Anonim, "Osmanlı görevlisi telefonda", 1881-1910



Kaynak: Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık 1839-1923. (ed. Engin Özendes).

YFM Yayıncılık: İstanbul

Portrelere Gigord Koleksiyonu'nda rastlamak mümkündür. Gigord ve Jakobson aynı dönemde Osmanlı fotoğraflarını toplamış ve kişisel koleksiyon oluşturmuştur. Her ikisi de Doğu'nun yansıtılması açısından dikkat çekici fotoğrafları seçmeye çalışmıştır. Gigord, Osmanlı Devleti'ndeki kaynaklara başvururken, Jakobson Avrupa'da dikkatini çeken Osmanlı fotoğraflarına yönelmiştir. Gigord Koleksiyonu çeşitlilik açısından farklı tarzda imgeleri daha çok barındırmaktadır (Micklewright, 2013, s.76). Gigord'un Koleksiyonu'ndaki bir portre, portre türünün öne çıktığı yıllarda yalnızca geleneksel öğelerle bezenmiş Osmanlı toplum görünümü sunulmadığını göstermektedir. Sebah Stüdyosu fotoğraflarında olduğu gibi, bu fotoğrafta bir önceki fotoğrafla aynı konuyu işleyen bir fotoğrafın çok farklı bir konum edindiği dikkat çekmektedir.

Osmanlı Devleti'nde çalışanlar pek çok fotoğrafta yer bulmuş olsa dahi, Sebah Stüdyosu'nda yer alanlar gibi sanatçıların eserleri dışında sıklıkla geleneksel şekilde sunulmuştur. Yukarıda yer alan fotoğraflardaki Osmanlı imgesi, iş yaşamı ve portre temasını devam ettirmektedir. Bazı fotoğraflar arasında farklar olduğu gibi bu fotoğrafta kendine has yönler vardır. Bu fotoğrafta bir Osmanlı memuru diğer fotoğraflardan çok farklı biçimde gösterilmektedir. Fotoğraf boyut olarak büyüktür. Teknik olarak tonlar, baskı gibi yönlerden gelişmiş bir çalışmadır. Fotoğraftaki memur, giyim kuşam tarzından etrafındaki nesnelere ve telefonla konuşması gibi detaylara kadar modern bir şekilde resmedilmektedir. Fotoğrafın portredeki kişinin kendisi tarafından işte yükseliş gibi bir olayı kutlamak için veya herhangi bir sebeple portre olarak çektirilmiş olması muhtemeldir (Micklewright, 2013, s.84). Fotoğrafın konusu, kentte profesyonel yaşamın değişimidir. Kentte olması kırsala değişimin daha geç ulaşacağını göstermektedir. Nitekim Osmanlı Devleti'nde ve Türkiye'de kırsalın uluslaşma sürecini yaşaması ve ulusal bilincin oluşumuna dair çalışmalar yapılması kentten sonra olmuştur. Anadolu ile özdeşleşen kırsal, değişimin öncüsü aydınlar tarafından sonradan keşfedilen ve incelemeye tabi tutulan bir yer olmuştur. Kentte ise değişimin emareleri önceden hissedilmiştir. Söz konusu değişimin önemli bir kısmı iş yaşamında cereyan etmiştir.

Osmanlı Devleti'nde telefonda görüşmesi yapan bir memuru gösteren fotoğraftaki içerik, sosyal yaşamdaki bireyin sunulmasıdır. Toplumun modernleşme içerisinde

değişimi, figürün kıyafeti gibi detaylardan anlaşılmaktadır. Fotoğrafta figür, kravat takmıştır. Başında fes ve gözlüğü vardır. Kravat, Hırvatlar tarafından geleneksel olarak kullanılan bir aksesuar iken 17. yüzyılda Türk akınları yüzünden uç beylikler kuran Hırvat askerlerini görerek etkilenen Fransızlar kravatı benimsemiş ve Louis XIV'ün kravatı kullanmasıyla aristokrasi arasında yaygınlaşmıştır (Academia Cravatica, 2012). Avrupa'da yaygınlaşmasından sonra Türkler tarafından benimsenmeye başlamıştır.

Modernleşmenin ve uluslaşmanın bir boyutunu rasyonelleşme oluşturmaktadır. Fotoğraf, rasyonelleşmenin ve bürokrasinin yükselişe geçtiği modern toplumun özelliklerini yansıtmaktadır. Dahası, bedenle ilişkili bir nesne olarak telefon dikkat çekicidir. Figürün önünde defterler, ofis malzemeleri ve teknik araç gereçler bulunmaktadır. O, bir profesyoneldir. Profesyonelleşme, rasyonelleşmenin bir sonucudur. Max Weber, rasyonelleşmeyi Batı merkezli olarak açıklamaktadır (Ritzer, 1975, s.628). Oysa Osmanlı toplumunda rasyonelleşmenin izlerini görmek mümkündür. Weber, rasyonelleşmenin profesyonelleşme ile iç içe ilerlediğini belirtmektedir. Modern eğitim şartlarında eğitim almış meslek sahipleri, rasyonelleşme için önem arz etmektedir (Ritzer, 1975, s.630). Profesyoneller rasyonel olarak hareket etmektedir. Osmanlı memuru benzer şekilde modern teknolojik aygıtlarla çalışan bir Osmanlıdır. Kendi başına etkili hareket edebilen, kurumsal teamülü ve uzmanlığa dayalı bilgisinden gelen eylemleri uygulayabilen olgun birisi olduğu anlaşılmaktadır.

Fotoğrafta mesaj olarak bireyin modernleşmenin nesnesi olduğu çeşitli haller verilmektedir. Duruş dikkat çekicidir. Figürün duruş şekli diktir. Hareketleri yukarı yönlüdür. El ve kol hareketleri, bir profesyonele uygun biçimde düz ve iradelidir. Duruşu, inceliği ve medeniyeti simgelemektedir. Figürün düzgün ve bakımlı yüzünde sakal ve bıyık bulunmaktadır. Bakımlı bir yüze sahip iken eskiden gelen sakal ve bıyık gibi geleneksel beden özelliklerinin korunduğu, yeni hijyen ve şıklık anlayışıyla buluşturulduğu görülmektedir. Söz konusu durum Batılılaşmayı göstermektedir. Mekân bir bürodur. Mekânın modern detayları öne çıkmaktadır. Fotoğrafta yansıtılan kişi resmin merkezindedir. Perspektif dar olsa da arkasındaki mekânın derinliği figürü öne çıkarmaktadır. Işık figür üzerinde ve öne çıkan nesnelere üzerindedir. Osmanlı ve Türk



toplumunun değişime açık, heyecan ve yenilik duygusunu yansıtmaktadır. Bu anlamda dönemin toplumundan izlenimleri yansıtan bir fotoğraftır.

Eğitimin öneminin vurgulandığı dikkat çeken bir başka fotoğraf ise Harf Devrimi'ne dair fotoğraftır.

Resim 19: Anonim, Alfabe Eğitimi, 1930



Kaynak:[https://tr.wikipedia.org/wiki/Harf\\_Devrimi#/media/Dosya:Turken\\_maken\\_kenn\\_is\\_met\\_Latijnse\\_alfabet\\_\\_Introduction\\_of\\_the\\_Latin\\_alphabet\\_in\\_Turkey\\_\(6941437163\).jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Harf_Devrimi#/media/Dosya:Turken_maken_kenn_is_met_Latijnse_alfabet__Introduction_of_the_Latin_alphabet_in_Turkey_(6941437163).jpg)

Fotoğrafta Harf Devrimi sonrası yeni alfabenin öğretilmesi için afişler hazırlandığı ve çocukların onlara ilgi gösterdiği görülmektedir. Fotoğrafta dikkat çekici diğer detay, Kıyafet Devrimi'nin etkisiyle halkın şapka taktığı ve Avrupalı tarzda giyindiğidir. Bu durum, devrimlerin birbiri ile iç içe geçtiğini ve beraber anlamlı olduklarını göstermektedir. Okuma yazmanın yaygınlaşması ile nüfusun verimli kullanımı ve sağlıklı nesiller yaratmak arasında bağlantı bulunmaktadır. Harf Devrimi'nin, fiziksel

gelişimde hedeflenen zihinsel ve ahlaki gelişimin temin edilmesinde yadsınamaz yeri vardır. Uluslaşma ve ulusun gelişimi için modern bir sanayi toplumunun tesisinde okuma yazmanın sağlanması ve eğitim kilit rol oynamaktadır.

Anderson (1991), yazılı basının uluslaşma için önemine dikkat çekmektedir. Hegel'e atıf yaparak sabah duasının yerini alan sabah gazetesi okuma alışkanlığı gibi okuma etkinliğinin artması sayesinde, toplumun aynı mekânı paylaşmasa dahi aynı gündemi zihninde taşıyan bireylere dönüştüğünü ortaya koymaktadır. Orta çağda kutsalın ve dinin ağırlığında gelişen okuma yazma ve kitaplara ilgi, bunların etkisinin azalmasıyla yaygınlaşan okuma yazma ve basılı materyale ulaşarak bilgilenmenin önünü açmıştır. Bu durum, imparatorlukların gücünü dayandırdığı kutsal ve dini değerleri sorguya açmıştır. İmparatorlukların yıkılışı gerçekleşirken basılı materyalde yer alan gündemi paylaşan toplum, benzer değerler etrafında tekrar bir araya gelmiştir ve ulus fikri oluşmuştur. Krala olan bağlılık, millet kavramına yönelmiştir. Avrupa'da 1500'lü yıllarda yirmi milyon kadar kitap basılırken 1600'lerde iki yüz milyonu bulmuştur. Anadilde basılan kitaplar din ve Kilise ile ilgili sorgulamaları artırmıştır. Dindeki bölünme, milliyetçilik fikirleri ile birleşmiştir. Eski ve kadim olanı simgeleyen Latince gibi kısıtlı kesime hitap eden bir dil yerine İngilizce ve Almanca etkisini artırmıştır. Ana dillere yapılan çeviriler ve anadilde okuma alışkanlığı, dillere olan ilgiyi artırmıştır ve uluslaşma için önem arz eden şekilde, dil etrafında bir araya gelmeyi sağlamıştır.

Türkiye'nin uluslaşma sürecinde dilin ve alfabenin konumunu, Anderson (1991, s.33-34)'in ortaya koyduğu uluslaşma modelinden anlamak mümkündür. Böylece fotoğraf, oldukça önemli bir yönü yansıtmaktadır. Hobsbawm (1995, s.112) ana dilin uluslaşmadaki önemine dikkat çeken bir diğer sosyal bilimcidir. Ona göre, milliyetçilik akımlarının doğmasında dil temel taşlardan biri olmuştur. Türkçenin resmi dil olarak kabulü, Türk uluslaşmasında da dilin öne çıktığını göstermektedir. Dil üzerine, Cumhuriyet'in ilanından sonra da pek çok araştırma yapılmıştır. Dile uluslaşma açısından verilen öneme değinilmesinin nedeni, dilin zihinsel olduğu kadar bedensel bir edim olmasıdır. Ulusların temelini dayandığı, geçmişten gelen köklü yönlerden biri olan dil, bedenle gerçekleştirilen edimlerin köklere ve değişmez doğaya gönderme yapan yönlerle ne denli bağlı olduğunu göstermektedir. Dil, kültürün ve insanın alanında

var olduğu düşünölen bir kavram olsa da doğal nüvemiz ve köklerimizle ilgili de beden ile ilişkisi üzerinden öne çıkmaktadır.

Anderson (1991, s.44) dil ile bağlantılı olarak basının önemine değinmektedir. Yazılı basın, uluslaşma için gerekli olan kamusal alanda bir araya gelmeyi sağlamıştır. Eğitim, okuryazarlık, kitap basımındaki gelişmelerden ayrı düşünölemeyecek olan yazılı basın kanallarının yaygınlaşması ile kitleleri aynı değerler etrafında buluşturacak ve vatandaş olarak tanımlamayı sağlayacak ortamın önü açılmıştır. Modernleşme yolunda, Batı dışında kalan coğrafyalarda uluslaşma hareketlerine girişen ölkelerde değışim, kendini gençlikle özdeşleştiren dernekler gibi yapılarda öncelikli olarak başlamıştır. Gençlikle kurulan bağı eğitimde aramak gerekmektedir. Yaygın eğitim için ise basılı materyallerin dağıtımı ve okuryazar bir nüfusun varlığı öne çıkmaktadır. Uluslaşmayı sanayileşme temelinde açıklayan Gellner (2006, s.89), sanayileşme için okuryazarlığın önemini vurgulamaktadır. Teknik bir bilgiyle ilerleyen sanayileşme, için, bilgiye erişim ve organizasyon adına eğitim ve okuryazarlık öne çıkmaktadır. Ulusun beden odaklı gelişme ve ilerleme ideallerini sağlamasında dil, böylece yerini almaktadır.

Fotoğrafta hem dildeki değışim sergilenmekte hem de kamusal alandaki etkileşim ortaya konmaktadır. Eğitim sayesinde türdeş vatandaşlar yaratılmasının önü açılmış ve eski hiyerarşik yapılar yıkılmaya başlamıştır. Türdeş vatandaşlar, kalkınmayı sağlayacak çalışan kitesinin yaratılması, vatandaşlık bilincinin oluşması gibi açılardan önem arz etmektedir. Türdeşliği bu fotoğrafta, kıyafetlerdeki benzerlikten anlamak mümkündür. Dahası, kamusal alanda beden imgesini göstermektedir. Kamusal alandaki paylaşımın uluslaşmaya giden süreçte oynadığı rolü ortaya koymaktadır. Böylece ulusun hedefleri doğrultusunda dil biçimlenmektedir. Bu dönemde çekilmiş fotoğraflarda Cumhuriyet yeni kurulmuş olduğu için yeni bir heyecan ve devrimlerin uygulanması çabası fotoğraflarda göze çarpmaktadır. Kıyafetlerde takım elbiseler, pantolon ve gömlek kullanımı dikkat çekmektedir. Pantolon ve gömleğin yaygınlaştığı anlaşılmaktadır. Fötr şapkalar fotoğrafta dikkat çekmektedir. Cumhuriyetin modernleşme sürecinde önemi artan boyutu, bireyi öne çıkartan beden imgesidir. Birey olarak kendini tanımak, vatandaşlık için de vazgeçilmezdir ve bu eğitimle sağlanmaktadır. Modernleşme hedefindeki Türk halkının vatandaş ve birey olma

yolundaki halleri gösterilmektedir. Yeni değerler etrafında birleşmiş toplum sunulmaktadır. Uyumlu ve birlik olma görüntüsü öne çıkmaktadır. Fotoğraf, yeni düzenin tesisi, sosyal düzenlemeler ve reformları ortaya koymaktadır. Meraklı ve ilgili üst beden hareketleri, uluslaşma yolundaki siyaseti desteklemektedir. Dönemin hijyen normlarının toplumda benimsendiği, tıraş olma gibi modernleşme ile özdeşleşen alışkanlıkların kıyafetlerdeki yeniliklere eşlik ettiği dikkat çekmektedir. Buna rağmen, eski normların tamamen kaybolmadığı, figürler arasında bıyıklı olanların varlığından anlaşılmaktadır. Mekânda yeni Harf Devrimi ile simgeler olarak yeni harflerin tanıtılması değişimi göstermektedir. Değişimi öne çıkaracak biçimde, Harf Devrimi fotoğrafında geniş perspektifte, merkezde harf kartları yer alacak şekilde dağınık bir düzen seçilmiştir. Fotoğrafta yenilikler açısından bir heyecan duygusunun varlığı görülmektedir. Fotoğraf izlenimleri yansıtan, değişimi gösteren bir etki bırakmaktadır.

Cumhuriyet'in kuruluşunu içeren yıllardan izlenimleri yansıtan bir diğer fotoğraf ulusal bir kutlamayı gözler önüne sermektedir.

Resim 20: Othmar Pferchy, Ulusal Kutlama, 1936



Kaynak: [https://www.instagram.com/p/Cdu-P5-KuTN/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/Cdu-P5-KuTN/?img_index=1)

Othmar Pferchy (1898-1984), Türkiye’de Cumhuriyet’in kuruluşu sırasında ulusal öğeleri içeren fotoğraflara imza atan Jean Weinberg’in (1887-1942) yanında fotoğrafçılık bilgisini geliştirmiştir. Genç cumhuriyetin pek çok fotoğrafını çekmiştir. Bu fotoğrafta cumhuriyetin geleceğe dönük yüzü olan gençlerin kutlamalarda ulusun beden ideallerini sergilemesi ilgiyle izlenmektedir. Devletin beden idealleri üzerindeki amaçlarını sergileyen bu tarz kutlamaların 90’lı yıllara gelindiğinde ancak devletin ön planda olduğu komünist ve sosyalist rejimlerde vurgulanarak yapıldığı bilinmektedir. Türkiye’de rejimin Batı’yı örnek aldığı uzun yıllar boyunca dahi bu tarz kutlamalar ilgi görmüş ve ulusal bayramlarda beden pratiklerinin sergilenmesine önem verilmiştir. Devletin beden projesinin sergilenmesine yönelik verilen önemi gösteren bu tutum, ulusal kutlamaların değişimin devletten halka doğru yönünü koruduğunu da ortaya koymaktadır. Fotoğrafta sporcular geçiş yapmaktadır.

Spor uluslaşma aşamasında uluslar için pek çok açıdan ilgi gören bir alan olmuştur. En önde gelen hedefler kuşkusuz bedene dairdir ve bedenle bağlantılı olarak ekonomik, sosyal, kültürel ve siyasal unsurlara uzantıları bulunmaktadır. Spor uluslaşma ile paralel biçimde, modernleşme ile (Guttman, 1994, Elias ve Dunning, 1986, Vigarello, 2007c) ortaya çıkmıştır. Bedensel aktiviteler çalışmak dışında da her zaman yaşamın parçası olarak yerini almıştır fakat modernleşme öncesi spordan değil, ancak sporu andıran oyunlardan bahsedilebilmektedir. Zamanın hesaplanmasında yaşanan gelişmeler, hızın ölçümüne dair ilerlemeler, rekabete dair bakış açısının değişmesi ve centilmenlik gibi değerlerin doğması sporun gelişimini tetiklemiştir (Eichberg, 2009 s.61). Aristokrasinin lüksü olan bedeni serbestçe kullanma özgürlüğü, yeni gelişen orta sınıflara yayılmıştır. Sağlıklı toplumlar yaratmak ve sanayileşen dünyaya özgü bedenlere sahip olmak modernleşen toplumların hedefleri arasında yerini almıştır (Vigarello, 2013, s134-135). Modernleşme öncesi oyunlar kabadır ve serttir. Hileyi ve bahsi içermektedir. Bilimsel gelişmelerle beraber bedenin gelişmişliğine dair ölçüm araçlarının artması sayesinde sporun bedeni geliştirmesine dair bir ilgi oluşmuştur (Vigarello ve Holt, 2011, s.249). Aynı zamanda, ulusun vatandaşlarını yetiştirmek için, ahlaki ve zihinsel gelişim için spora başvurulmuştur (Watson, 2018, [1864], s.3). 20. yüzyıla doğru jimnastik, spor

dalları arasında egemen olmuş ve ulusal spor hareketlerinin merkezinde yer almıştır (Pfister, 2009, s.2053). Futbol, kriket gibi sporlar ise İngiltere’de gelişerek adil bir yarışma kültürü, güçlü bir beden ve spor etrafında sosyal birlikler geliştirmenin önünü açmıştır (Vigarello ve Holt, 2011, s.148-149). Ulusların arasında spor alanında yaşanan rekabet, savaşa alternatif şekilde ulusal gururun sergilendiği ve kültürel etkileşimin arttığı bir ortamı sağlamıştır. Dahası, Batı’daki uluslar, beden pratiklerindeki gelişmişliklerini ortaya koymak için spora başvurmuşlardır. Batı’da yer alan ulusların dışında kalan uluslar, gerek Batı’dan gelen üstünlük söylemine cevap vermek gerekse kendi gücünü ortaya koymak için spor alanında ilerleme katetmeye çalışmıştır (Guttman, 1994). Bedenin duruş şeklini belirlemek ve güçlü bir imaj çizmek için uluslar, spora başvurmuşlardır. Sporcu imgesinde yaşatılan güçlü ve üretken ulus imgesi, özellikle yüzyılın başındaki faşist ve sosyalist rejimlerin odağında olmuştur (Hoberman, 1984). Spor, sanayi için gerekli iş gücünün yaratılması ve sağlam kalmasında işe yaradığı kadar toplumda gruplar arasındaki farkları gizleyerek eşit vatandaşlar algısına hizmet ederek hayali bir cemaat olarak ulusa katkıda bulunmuştur (Roubal, 2003, s.3). İşçilerin sporu zamanla işçi sporu hareketleri ve kendi oyunlarını yaratacak kadar gelişmiş ve işçiler arasında spor alanında ulusal yarışmalara tanık olunmuştur (Reicher, 2020, s.216).

Türkiye’de spor ve ulus ilişkisi ele alındığında beden terbiyesi öne çıkmaktadır (Akın, 2004). Cumhuriyet öncesinde, jimnastik faaliyetleri Avrupa’da olan ilginin karşılığını, Osmanlı Devleti’nde bulmuştur. Ne var ki spor, orduya bağlı eğitim kurumları ve ordu içerisinde yaygınlaşmıştır ve halk arasında yaygınlaşması zaman almıştır. Aynı durum, kentten kırsala, devletten vatandaşa doğru bir yön izlemesinde görülmektedir. Selim Sırrı Tarcan, cumhuriyet öncesi ve sonrasında, sporun gelişmesinde Maarif Bakanlığı’nda aldığı görev gibi eğitim ve spor kurumları aracılığıyla öncülük etmiştir (Günay, 2013, s.76-77). Sporun yaygınlaştırma eğilimi, ulusal lider olarak bedenin önemine dikkat çeken ve beden siyasetine önem veren Atatürk’ün sözleri ve eylemlerinde öne çıkmaktadır. Atatürk tarafından da desteklenen Tarcan, yurtdışında spor eğitimi almış, geniş kitleleri ve kadınları spora teşvik edecek politikalar yürütmüştür. Dahası, çocuklar ve gençlerin, kendine inancını yetirmiş bir ulusta, güçlü ve sağlıklı gençler olarak yetişerek yeni ulusu geliştiren ve kalkındıran güç olması için

çalışmıştır (Lüküslü ve Dinçşahin, 2013, s.199-200; s.202-203). Yeni kuşakların yetilmesinin temini, askeri olarak yetkinlik ve ulusun hareketli ve sağlıklı olmasının sağlanması, Tarcan'ın hedefleri arasında yer almıştır. Erken dönem cumhuriyette beden siyaseti, heves ve disiplin ile yürütülmeye çalışılmıştır. Bahsi geçen durum nedeniyle spor adeta askeri bir nizam içinde gelişmiştir (Akın, 2004). Bu fotoğrafta ve günümüzün ulusal spor faaliyetlerinde dahi söz konusu eğilimi görmek mümkündür.

Kıyafet ve aksesuarlar, yenilikleri yansıtmaktadır. Fotoğrafta spor aksesuarları ve spor kıyafetleri bulunmaktadır. Erkekler önceki dönemden alışık olunmayan şekilde şort giymektedir. Kadınlar ise rahat ve modern kumaşlardan üretilmiş kıyafetler içerisindedir. Aksesuarlar ve kıyafetler Batılılaşmayı ortaya koymaktadır. Spor kıyafetlerinin Avrupa ile aynı dönemde Türkiye'de fotoğraftaki beden imgelerinde yer aldığı anlaşılmaktadır. Spor kıyafetleri, Birinci Dünya Savaşı öncesinde Avrupa'da yaygın olarak kullanılmamıştır. Avrupa'da çoğunluğunu burjuvanın oluşturduğu sporcu vatandaşlar, genel geçer giyim kurallarına sadık kalmıştır. Spor esnasında görünüme önem verilmiştir. Oysa Birinci Dünya Savaşı sonrası dönemde, normlara bağlı kalınmayarak, özellikle kadın modasında bir değişim yaşanmıştır. Saçların kısalabileceği, kıyafetlerin rahat olabileceği ve pantolon tarzı erkek kıyafeti olarak algılanan kıyafetlerin kadınlar tarafından da giyilebileceği savunulmaya başlamıştır. Spor için ise, spor yapmaya uygun, rahat ve amaca yönelik giyim ilgi görmüştür. Spor kıyafetleri için uygun malzemelerin bulunması da hijyen ve teknoloji ile bağlantılı olarak ilerlemiştir. Yünün hâkim olduğu yıllardan sonra keten, pamuklu ve ipek kumaşların spora ve hijyene daha uygun olduğu savunulmuştur. Üretimde kaydedilen gelişmelerle yeni kumaşlar yaygınlaşmıştır (Jamain-Samson, 2011, s.1944). Bütün bir estetik algıda da değişime işaret eden bu gelişmeler ışığında, 18. yüzyıldan itibaren kadın bedenini biçimlendiren korse ve erkekler için frak gibi şıklık unsurlarının yerini bedeni farklı biçimde düzenlemeye uygun kıyafetler almaya başlamıştır. Fotoğraf, Avrupa'da etkili olan spor modasının, Türkiye'de benimsenmeye başladığını göstermektedir.

Bu dönemde çekilmiş fotoğraflarda, cumhuriyetin hedeflerine ulaşmak için duyulan heyecan fotoğraflarda göze çarpmaktadır. Bedenle alakalı nesnelere bayrak dikkat

çekmektedir. Genç Türkiye Cumhuriyeti, yeni bayrağını benimsenmiştir. Smith (2009, s.14-15)'in ifade ettiği gibi ulusları birleştiren sembolik imgeler önem arz etmektedir. Ulusal kutlama havasına eşlik eden bayrak gibi simgeler, ulusal başarı ve gelişim vurgusunu tamamlamaktadır. Cumhuriyetin modernleşme sürecinde önemi artan, vatandaşlık bağı ile bir araya gelmiş bireylerdir. Fotoğrafta modernleşme hedefindeki Türk halkının vatandaş ve birey olma yolundaki halleri bulunmaktadır. Spor, bedeni terbiye aracı olduğu kadar, toplumda bireylerin bedeni ile ilgili bir bilince ulaşarak eğitim ve okuryazarlık gibi yönlerden arttırdığı zihinsel bireysel bilinci, beden boyutunda da artırmasını beraberinde getirmiştir. Beden, feodal bir yapıda efendinin veya başka bağlamlarda imparatorun emrindeki bir toplumun parçasıyken modernleşme neticesinde bireyin kendi bedenine dair artan bilincine tanıklık edilmiştir. Söz konusu bilinç, tüm kurucu sosyologların ortaya koyduğu gibi ulus veya sınıf gibi sosyal grupların parçası olma noktasında birliklerde oluşturmaya ön ayak olmaktadır. Dahası, fotoğrafta yeni değerler etrafında birleşmiş toplum sunulmaktadır ve zorunlu olarak işe koşulan bedenler yerine ulusun değerlerini yansıtmaya gönüllü olarak bedenini işe koşan bireyler yer almaktadır. Yeni düzenin tesisi ve sosyal düzenlemeyi sağlamak adına bedenlerin oynadığı rol göze çarpmaktadır. Ulusun güçlü ve sağlam bireyler ve kuşaklar yaratma ideali ışığında dik ve güçlü duran figürler, sağlam ve dayanıklı hareketler, direk ve karşıya bakışlar bulunmaktadır. Yalnızca bireyler olarak değil, topluluk olarak bedenlerde uyum ve birlik öne çıkmaktadır. Bir kutlamaya uygun olarak bakımlı figürler bulunmaktadır. Bedenlerin hareketlerinde simgelediği yönler üretime dayalıdır. Ulusal kutlama alanı mekândır ve uluslaşmayla beraber ulusal kutlama alanı gibi sembolik değer taşıyan mekânlar kentlerde önemli bir yer tutmaya başlamıştır. Mekânın özelliği parlak, aydınlık olmasıdır. Mekân, aynı zamanda ulus açısından simge bir mekândır. Geniş perspektifte fotoğrafa dağılmış figürlerin vurguladığı gurur ve coşku duyguları yer almaktadır.

Sporun bedenlere yön vermede sosyal birliklerle olan etkileşimi pek çok açıdan ele alınabilmektedir. Osmanlı Devleti'nde Tanzimat'a uzanan süreçte geleneksel spor olan güreşin yaygınlığı azalmış ve birlik anlamına gelen spor tekkeleri kapatılmıştır (Zelyurt, 2013, s.1461). Osmanlı Devleti'nde spor tekkeleri, diğer tekkelere benzer şekilde örgütlenmiş ve işlemiştir. Bir şeyh tarafından yönetilmiş ve yıl boyu açık kalmak yerine



dönemsel olarak, üyelerinin kendini geliştireceği çeşitli imkânlar sunarak var olmuştur (Kazıcı, 1982, s.32). Tanzimat dönemi ilerledikçe Avrupa'da egemen olan jimnastiğin, Türkiye'de de benimsenmeye girişildiği anlaşılmaktadır. 20. yüzyıl başında, Batılı tarzda birlikleri temsil eden spor kulüplerinin özellikle İngiltere'de yaygın olarak bulunduğu futbol yaygınlaşmıştır. Cumhuriyetin ilanından sonra ise spor çeşitleri artarak, devlet bünyesinde kurumsal yapı içerisinde yer almışlardır (Zelyurt, 2013, s.1461). Osmanlı Devleti'nde Batılı cemiyetleri andıran spor menşeli ilk cemiyetleri kuranlar gayri Müslimler olmuştur. Söz konusu cemiyetler, Osmanlı Devleti'ne karşı yürütülen azınlıkların milliyetçilik çabalarına da hizmet etmiştir. Müslümanlar tarafından, İttihat ve Terakki Partisi'nin paramiliter faaliyetlerde sporun etkinliğini anlaması ve yurtsever vatandaşlar yetiştirmek için sporun önemini kavradığı dönemde cemiyetler kurulmuştur. Farkındalığın artmasında İkinci Meşrutiyet sonrası dönemde Jön Türklerin Avrupa'da sporun üstlendiği misyonun önemini kavraması rol oynamıştır. Birinci Dünya Savaşı başladıktan sonra spor cemiyetleri orduya yönelik halkı yönlendirmede sosyal birliğin sağlanmasında yer almıştır. Dahası, azınlık cemiyetlerinden zararlı faaliyetler yürütenler kapatılmıştır (Günay, 2017, s.918-919). Cumhuriyetin kuruluşundan sonra çeşitlenen spor birlikleri, sporun postmodern dönemde kazandığı kitlelere yönelik yapısına ışık tutan bir yayılma göstermiştir.

#### **4.2.2. Eski Kalıplara Bağlı Kalan Beden İmgeleri ve Kalıpların Dışındaki Yeni Beden İmgeleri**

Uluslaşma döneminde toplumsal cinsiyet açısından değişim görülmüştür. Modernleşmenin etkisi toplumsal cinsiyet kalıplarında ve nihayetinde beden imgelerinde değişimi ortaya koymaktadır. Geleneksel kalıpların etkisi, uzun süreden beri süregelen düzeni açığa çıkarırken değişimin izlerini pek çok boyutta gözlemlemek mümkündür. Bhabha (1994, s.2; s.41) eskinin yeni içerisinde sürekli yeniden tanımlanmasından, eski ve yeni arasında sürekli bir melezleşme olduğundan bahsetmektedir. Söz konusu melezleşme, bireylerde kendini göstererek etkileşimle toplumsal anlam kazanmaktadır. Ele alınan resimler, çeşitli bakış açılarından

melezleşmeyi ve onun bedende tezahürünün öne çıktığını ortaya koymaktadır. Eski ve yeni arasındaki etkileşim sürekli yeniden, bugün de yaşanmaktadır. Söz konusu kültürlerarası etkileşimi sürekli yeniden anlamak ve her dönemde kendi has özelliklerini aramak makuldür.

İlk fotoğrafta fotoğrafın bir tür olarak yeni olmasına rağmen Avrupa'da var olan Doğu'ya bakış biçimlerini devam ettirdiği dikkat çekmektedir. Nitekim fotoğrafın gelişimi için uygun bir alan olarak Doğu'ya gidilmesi ve geziler esnasında elde edilen görüntülerin yansıtılması değerlendirilmiştir. Pek çok fotoğrafçının Doğu'da yer alan ülkeleri gezerken yansıttıkları görüntüler, Avrupalı izleyiciye yönelik ve önceki dönemin kalıp yargılarını devam ettirecek şekildedir (Behdad ve Galant, 2013, s.3). Öyle ki, çoğu imge canlandırma ve mizansenini güçlendiren detayları içermektedir.

Resim 21: Bonfils, Bedevi Kadınlar, yaklaşık 1850



Kaynak: <https://blogs.bl.uk/endangeredarchives/2014/03/french-photographer-beirut-1867-1907.html>.

Fotoğraflarda, Doğu ile ilgili yargılara uyacak öğelerin yer alması için fotoğrafa çeşitli müdahalelerde bulunulması normal karşılanmaktaydı. Ne de olsa, fotoğraflarda çoğunlukla hedeflenen büyük bir kayıt altına alma ve inceleme projesinin yürütülmesidir. Fotoğrafın keşfinin heyecan verici bulunan yönü, Doğu'nun bilinen ve bilinmeyen yönlerini belgelerle aktarmak, her şeyin kaydını sınıflamalar dâhilinde sunmaktır. Binaları, yerleri kayıt altına almak gibi insan türlerini kayıt altına almak da cazip bulunmuştur. Kadınlara dair erotik bakış, insan bedenine ilginin arttığı Rönesans'tan beri canlanmıştır (Arasse, 2007). Buna rağmen, üretilen imgelerin kalitesinde, kadınlara yaklaşım biçiminde ve kadınları sunuş biçiminde farklar bulunmaktadır. 17. yüzyılda, Avrupa'da cinselliğin kalabalık hane nüfusu gibi nedenlerle Orta çağdan sonra da açıkça yaşanan bir şeyden uzak olması, cinsel münasebeti mümkün kılacak sosyal ilişkilerin artırılması, mastürbasyonun teşvik edilmesi gibi uygulamalar kadar imgelerde de karşılığını bulmaktadır. 18. yüzyıldan sonra erotik imgeler resimlerde giderek daha fazla yer bulmuştur. 19. yüzyılda ise Avrupalı kadınlar için tam olmayan erkekler gibi görülme ve cinsel objelere indirgenme eğilimi azalmış, kadının bedenine yansıyan özgürlüğü imgelerde daha çok yer bulmuştur (Matthew-Griecon, 2007). Doğu'daki kadınların, Avrupalılar için ulaşılmazlığı, çekici bir unsur olmaya devam etmiştir ve kadınlar ilgi çekici nesnelere ve ötekileştirilenler olarak yer almışlardır (Schick, 1999, s.2). Fotoğrafçıların değişmesine rağmen benzer eğilimlerin sanat dalları, sanatçılar ve dönemler arasında korunması imgeleri yaratan eğilimlerin etkisini ortaya koymaktadır. Kadınlar tarafından çekilen fotoğraflar ve yazılan anılarda da kadınların nesneleştirilmesine benzer bir eğilim bulunmaktadır.

Bonfils Stüdyosu'nda Felix Bonfils asıl fotoğrafları çeken kişi olsa bile eşi Lydie Bonfils de fotoğraflar çekmiştir. Yalnızca yardımcı olmaktan fazlasını yapan Lydie Bonfils, bu dönemde az temsil edilen kadın gezgin fotoğrafçı ve stüdyo fotoğrafçısı olarak önem arz etmektedir. Yukarıda bahsi geçen geleneksel ötekileştirme eğilimini

her iki Bonfils’de görmek mümkündür (Chemali, 2014). Konusuyla dahi Batılı erkeklere ulaşmayı hedefleyen bir eser, Lydie Bonfils tarafından ortaya konmuştur.

Fotoğrafın konusu kendilerini erkek seyircinin bakışına teslim etmiş Bedevi kadınlardır. Osmanlı Devleti topraklarındaki topluluklardan biri konu edilmektedir. Günlük yaşamlarından bir anda yakalanmış gibi bir izlenim edinilmektedir. Fotoğrafta, adeta bir gezide izleyici Bedevi kadınlarla karşılaşmaktadır. Oysa bu tarz fotoğraflardaki kadınlar hem Doğu ve Batı ayrımında Batı’nın kendini atfettiği üstünlük inancının hem de toplumsal cinsiyet ilişkilerindeki eşitsizliklerin hedefinde olmuştur. Böylece, fotoğraflarda kurgunun ve arzulan şekilde yansımanın payı çoktur. Fotoğrafçılar için gerçeğe uyuşan imgeler çizmek çok da büyük bir kaygı teşkil etmemiştir (Graham-Brown, 1988).

Bedevi kadınlar fotoğrafında kadınların başları örtülüdür. Ayakları çıplaktır ve çölde yol alıyor gibi görünmektedirler. Kadınlar sade, geleneksel Bedevi kıyafetleri içerisinde. Bedenle ilişkili, stüdyodaki dekor elemanları bulunmaktadır. Mekâna arkaya konulan çöl resmi ile dış mekân hissi verilmek istense de stüdyodur. Mekân çöldür. Mekân tozcludur ve pusludur. Fotoğrafta, Doğulu tanımında olmak ve Avrupa’ya ait olmayan kıyafetler vurgulanmaktadır. Eğer fotoğrafta yeterince Avrupalı izleyiciye Doğu’yu sunduğunu ifade eden işaret yoksa çeşitli araç gereçlerle, sembolik nesnelere ve mekânın düzenlenmesiyle söz konusu işaretlerin yerini alması ve fotoğrafın arzu edilen nitelikte olması sağlanmaktaydı. Dahası, bu öğeler gerçeklik hissini artırmaya yaramaktaydı (Schick, 1999, s.9). Nitekim bu fotoğrafta stüdyodaki canlandırma, tam da Doğu’yu temsile hizmet edecek şekildedir. Çölün varlığı gerçekçilik hissini artıracak şekilde sunulmaya çalışılmıştır.

Bedevi kadınlar çalışmasında karakterleri hakkında modernleşmenin rasyonel süzgecinden eğitim veya başka toplumsal yollarla geçmemiş oldukları, yerel ve yönlendirmeye açık oldukları fikri edinilmektedir çünkü yüzlerindeki ifade, duruş biçimleri bunu çağrıştırmaktadır. Eserde mesaj olarak egzotizmin etkisi hissedilmektedir. Figürlerin duruşlarından ve genel hallerinden gelişmiş bir topluluğun üyeleri olmadıkları izlenimi edinilmektedir. Duruş şekilleri, belirgin şekilde yatay ve

eğiktir. Aynı zamanda, içe kapanıktırlar. Fotoğrafında el kol hareketleri çekiniktir ve kararlı değildir. Duruşları aheste olmayı ve erotik çekiciliği çağrıştırmaktadır. Kadınların yüzleri bakımsızdır ama aynı zamanda çekici kılınmaya çalışılmıştır. Figürler aşağı dönük bakmaktadır ve başları aşağıdadır. Bu durum gizem ve çekicilik hissini artırdığı gibi zayıflıklarına vurgu yapmaktadır. Fotoğrafın seyircisi ile figürler arasında sosyal statü farkı olduğunu vurgulamaktadır. Bedevi kadınlar fotoğrafında figürler fotoğrafın merkezine konumlanmıştır. Perspektif geniş gibi bir izlenimle sunulsa da stüdyo ortamı olduğu için figürlere odaklanmış ve dardır. Işık fotoğrafa eşit dağılmıştır. Fotoğraf siyah beyazdır. Bedevi kadınlar eserinde fotoğrafta genel duygu kadınların cansız ve çekingen duruşlarına rağmen bunun üzerinden yaratılmaya çalışılan cinselliğe gönderme yapan keyiftir. Fotoğraftan kalan etki, Batılı erkek bakışı için düzenlenmiş bir ortam ve figürlerle oluşturulan görüntüde aşağılamadır. Kadınların, 19. yüzyılın başlarında toplumda eşitsiz bir konumda olduklarını anlamak mümkündür. Dahası, fotoğrafçının nezdinde onlar geri kalmışlardır. Buna rağmen, önem arz eden nokta tüm bunların fotoğrafta nasıl sunulacağıdır. Fotoğrafçının izleyicisine ulaşabileceği kodlarla aktarımın yapılması, kameranın önündekiler kadar öne çıkmaktadır (Graham-Brown, 1988). Fotoğrafta yer alan kodlar her zaman Doğu'yu aşağılamak üzerine düzenlenmiştir. Osmanlı Devleti saray mensuplarını gösteren resimlerde farklı bir bakış açısı bulunmaktadır.

Cixous (1976), Batı'da modernleşmenin kategoriler yaratmak üzerine kurulu olduğunu açıklamaktadır. Kategoriler, Batı'da modernleşmenin özünde yer almaktadır ve zihniyeti yansıtmaktadır. Söz konusu kategoriler arasında cinsiyet öne çıkmaktadır. Sembolik düzen erkek gücü merkezli bir yapılanmaya sahiptir. Söz konusu yapılanmada zıtlıklara dayalı kategoriler öne çıkmaktadır. Kategoriler, üstünlüğü vurgulayan taraflar içermektedir. Erkek egemenliğinden başlayarak vurgulanan bahsi geçen kategorik üstünlükleri açıklayan Cixous, kadınları "kara kıta" ile özdeşleştirmektedir (1976, s. 884). Söz konusu ifade, kadınlara yapılan ayrımcılığın ırklara dayalı ayrımcılıkla özdeşleştiğini ve iç içe olduğunu göstermektedir. Öteki olarak dışarıda bırakılanlar arasında kadın olmak, öteki olmanın birkaç farklı boyuttan deneyimlenmesini beraberinde getirmektedir. Fotoğrafta, Cixous'nun ortaya koyduğu tanımlamaya uyacak şekilde gösterilen kadın figürlerinin kategorilerle ele alındığı dikkat çekmektedir.

Fotoğrafta kadınların sessizliği ve başını öne eğmesi dikkat çekmektedir. Adeta fotoğraf ile ifadeye kavuşmaktadırlar. Spivak (1988, s.70), madun kavramını kadınlıkla beraber kullanmıştır. Kadınların Doğu'da neden cinsiyete, sınıfa, emperyalizme dayalı ayrımcılıklara tepki göstermekte zorlandığını açıklamaktadır. Ona göre, kadınlar cinsiyete, sınıfa veya etnisiteye vb. bağlı ayrımcılıklara maruz kalarak kendileri adına konuşma ve itiraz hakkını kaybetmektedir. Spivak, madun kadınlığı söz konusu faktörlerle tanımlamaktadır. Kadınlara ses olması için seslerini duyurabilecek bir platforma ihtiyaç vardır ama bu imkânlar ellerinden alınmıştır. Böylece, Batılı açık tenli erkekler, Doğulu koyu tenli kadınlar adına konuşmakta ve onları gerekirse korumaya girişmektedir. Oysa bu durum bir tür müdahaledir ve kategorileştirmeleri içermektedir. Fotoğraf yeni iletişim imkânlarını ortaya koyarken Doğu'daki kadınlara ses ve görüntü olurken ötekileştirmeyi de beraberinde getirmiştir.

Resim 22: Anonim, Refia Sultan, 1879



Kaynak: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/19787>.

Saray ahalisinden bir sultanı gösteren yukarıdaki fotoğrafın kimin tarafından çekildiği ve yılı tam belli değildir ama tahminler vardır. Dönemin saray fotoğrafçısı Abdullah kardeşler tarafından çekilmiş olması muhtemel fotoğrafta, Sultan'ın yaşından hareketle yıllla ilgili tahmin mümkündür. Osmanlı Devleti'nde fotoğrafların çekilmesi için tek çaba harcayanlar gezgin Avrupalılar veya halkın talebini yerine getiren stüdyolar olmamıştır. Fotoğrafın potansiyelinin farkına varan padişahlar, fotoğraflar yaptırmışlardır. Fotoğraflarda sarayın ihtişamını, ağırbaşlı ve aynı zamanda etkileyici yaşam tarzını ortaya koyarken modernleşmenin de işaretleri sunulmuştur. Abdüllaziz, bu yolu izleyen padişahlardandır (Graham-Brown, 1988). Daha sonra öncü ulusal oluşumları açığa çıkaran ve yerel kalkınma ve gelişmişlik gibi unsurları gözler önüne sermeye girişen II. Abdülhamit gibi padişahlar gelmiştir. Cumhuriyet'ten sonra da devlet adına çalışan fotoğrafçılar olmaya devam etmiştir. Fotoğraftaki kişi Refia Sultan'dır (1842-1880). Abdülmecid'in kızı olan Refia Sultan, 1842-1880 arasında yaşamıştır.

Refia Sultan fotoğrafı, sosyal yaşamı ile öne çıkmaya başlayan yurttaş ve birey olma yolundaki kadını göstermektedir. Sultan olduğu için seçkin bir kültürden geldiğini ortaya koymaktadır ve stüdyodaki havayla söz konusu özellik vurgulanmaktadır. Seçkin kültürün vurgulanması kadar kadının konumundaki değişim öne çıkmaktadır. 19. yüzyılın yarısından sonra gerçekleşen Tanzimat sonrası, kadınların birtakım haklar elde ettiği bir döneme tekabül etmektedir. Modernleşme süreci sonucu kentlerde yoğunluklu olmak üzere, kadınlar daha özgür hareket etmeye başlamıştır. Fakat bu özgürlük kısıtlıdır (Demir, 1999, s.108). 20. yüzyıl başındaki II. Meşrutiyet (1908) daha belirgin haklar ve daha çok görünür kılınan kadınları beraberinde getirmiştir. Bu dönemde kadınlar toplumda, iktisatta ve kültürde daha etkin olmuştur (Demir, 1999, s.109-110). Cumhuriyetin ilanından sonra kadın hareketlerinde bahsi geçen dönemin temel oluşturduğu dikkat çekmektedir. Feminist hareketler Avrupa'da başlayarak Osmanlı Devleti'nde karşılığını bulmuş olsa da olgunlaşarak yaşamın başat alanlarında anlamlı sonuçlar ortaya koyması zaman almıştır (Demir, 1999, s.111-112). Feminizm, daha önce bahsedildiği gibi kadınlar konusunda geleneksel ve değişime bir dönem dirençli

bir toplum olan Osmanlı toplumunda gelişirken kadınlar açısından cumhuriyette hızlı bir değişim yaşanmıştır.

Kadınlar feminizm için mücadele verirken ancak seçkin bir kesimin katılım gösterebildiği dikkat çekmiştir. Okuryazarlık ve değişimin her yerde aynı hızda olmaması gibi sebeplerle kısıtlı bir kamusal alana ulaşan hareketler, yalnızca geleneğin korunma gayretinin getirdiği engellerle baş başa kalmamıştır. Avrupa'nın öncelik ettiği modernleşme hareketinin kendisi kadın bedenine dair baskının odağını değiştirse de çeşitli açılardan baskı oluşturmuştur. Kadın kıyafetleri, kadın bedenini pek çok yönden biçimlendirecek biçimde gelişmiştir (Withey, 2016, s.2). Örneğin, korseler ve sıkı kumaşlar ortaya çıkmıştır. Süs için kullanılan değerli metallerin bedende kullanımı yaygınlaşmıştır. Fotoğrafta, sultanın konumunu gösterecek biçimde, başında tacı vardır. Prensesleri andıran, güzel bir tuvalet giymektedir. Seçkin, gücü simgeleyen bir elbisedir. Elbisenin detaylarında ise baskı unsurlarını görmek mümkündür. Viktorya Dönemi elbiselerini andıran elbisenin bel kısmında korsenin varlığı göze çarpmaktadır. Elbise, eteği zarif gösterecek biçimde düzenlemiştir. Avrupa'dan gelen bir başka baskı unsuru ise Doğu'da feminizmin mücadele etmek zorunda kaldığı, Avrupalı feministler tarafından Doğu'daki toplumlara yüklenen ve erkek egemen bakış açısını devam ettiren hor görme eğilimidir (Graham-Brown, 1988, s.8; s.15). Her şeye rağmen, kadın beden imgesinin dikkat çekici biçimde değişmeye başladığı daha çok öne çıkmaktadır.

Refia Sultan, bir kadın olarak önceki dönemlere göre daha rafine bir duruşa sahiptir. Kadınların toplumda değişen konumlarının izleri görülmektedir. Bahsi geçen izlerin etkisini, sunum artırmaktadır. Kadınlar kendilerini kamusal alanda daha çok görünür kılabilirler. Kendilerini ifade etme imkânları da yayınlar yoluyla artmıştır (Demir, 1999, s.110). Cumhuriyet sonrası ulusun idealleri ile özdeşleşen ve oy hakkını ilk elde eden kadınların yer aldığı uluslardan olacak kadar yenilikleri devreye sokan Türkiye Cumhuriyeti'nde, kadınların konumuna dair son dönemde yeni bakış açıları getiren ve kadınların failliğine odaklanan feminizm farklı bir yorum sunmaktadır. Buna göre, kadınların konumu yasalar ve görünür kısımda gelişirken aynı zamanda kadınlar, erkek egemen kültürün nesnesi olarak yer almıştır. Ulusun gelişimi modernleşme ile birleşmiş, söz konusu gelişim algısını artırmak kadınlar üzerinden ilerlemiştir ve



kadınların failliği gözetilmeden erkeklerin kararlar aldığı bir ulusal yapıda kadınlar mücadele etmiştir (Arat, 2010, s.89-90). Osmanlı Devleti'nde de benzer bir eğilimi aramak işten bile değildir. Refia Sultan'ın sunumunda erkek egemen bakışın öne çıkardığı unsurları bulmak mümkündür. Eserde mekân, stüdyodur. Refia Sultan'ın poz vermek için kullandığı birkaç parça eşya yanında bulunmaktadır. Bu tarz eşyalar, yalnızca oryantalist hava yaratmak için kullanılmamıştır. Modernleşmenin çeşitli yansımalarını taşıyan Osmanlı figürü temsil edilmeye devam etmektedir. Yine de her şey olumsuz bir sunumu içermemektedir. Sultan'ın karakterinin seçkin bir aileye mensubiyetinin bilincinde, olgun olduğu anlaşılmaktadır. Fotoğraftaki ileti, Osmanlı saray mensuplarının modernleşmenin etkisi altında olmasıdır. Bunu desteklemek adına bir görünüm sergilemektedir. Duruş şekli rahat ve yukarı doğrudur. Duruşun simgelediği zarafet, canlılık ve otoritedir. Söz konusu zarafeti tamamlayan sultanın geçmişin balık etli güzellik imgesinden çıkmış ve yeni zarif, ince bir görünüme sahip olmasıdır. Refia Sultan'ın yüzü etkileyici derecede bakımlıdır. Gözün içine bakmaktadır ve başı yukarıdadır. Fotoğrafta poz vermeyi bilmenin kendisi bir saygı biçimi halini almıştır. Kendisini kitlelere tanıtmak adına dışarıda olmaya alışık olduğu anlaşılmaktadır.

Kadın hareketlerinin izlemesi gereken yönü, Avrupa merkezli olarak çizdiği ve kadınların konumunu yeniliklerden sonra dahi erkek egemenliğinin tamamen altında görmek eksiklikler içermektedir. Avrupa merkezli olmadan ele alındığında, yerel kadın hareketlerinin sonuçlar verdiğini görmek mümkündür. Avrupa'da kadının failliğinin yok sayıldığı durumların, farklı uluslarda gelişimin tamamen aynı yönlü olmaması ve kendine has biçimler alması nedeniyle failliği yok etme yönünde benzer sonuçlar doğurmamış olabileceği göz önünde bulundurulmalıdır. Günümüzdeki konumların keşfeden kadınların önceki kuşak kadınların kat ettiği gelişimi görmesi önemlidir. Ayrıca kadınların verdiği mücadelenin, ulusların içerisinde farklı yönler izlemek zorunda kalması ihtimali vardır. Örneğin, yalnızca oy vermenin veya eğitime katılımın ev içindeki sorunları çözemediği durumlar olmuştur (Jayawardena, 1986, s.15). Böylece bu fotoğrafta kendini gösteren bir gurur duygusu bulmak mümkündür. Sultan fotoğrafında portrelere uygun şekilde merkezde yer alan sultan, nispeten dar bir

perspektiftedir. Işık, stüdyo şartlarında kompozisyona yayılmıştır. Genel duygu, övünçtür.

Resim 23: Anonim, “Osmanlı Ailesi”, 1890-1910



Kaynak: Osmanlı İmparatorluğu’nda Fotoğrafçılık 1839-1923. (ed. Engin Özendes). YFM Yayıncılık: İstanbul.

Aynı dönemdeki bir başka eser, portrenin farklı bir türü olan ve yaygın olarak bulunan aile portrelerini temsil etmektedir. Dönemin aile portrelerinde harem sahneleri kalıplarından gelen insan figürü yorumları ve otantik öğeler bulmak mümkün olmuştur. İstanbul’daki ticari stüdyoların yaygın kalıpları, turistik amaçlı fotoğraflar gibi türlerin yaygınlığı düşünüldüğünde, yaşattıkları ve imgelerde yer verdikleri dikkat çekmektedir. Testiler, geleneksel müzik aletleri, çaydanlıklar gibi aksesuarlar fotoğraflarda insan figürlerine eşlik etmiştir. Osmanlı evlerindeki gerçek yaşam biçimini tam temsil etmeyen nesnelere yer bulabilmiştir. Buna rağmen, aile portrelerinde yaygın kalıpların bir kısmının temsil edildiği veya neredeyse hiç temsil edilmediği fotoğraflar da

mevcuttur. Böylelikle, kalıplara da farklı yaklaşımların bulunduğu bahsetmek mümkündür. Burada ele alınan fotoğraf diğerlerinden ayrılan bir niteliktedir. Kadınların kıyafetlerinden, 1890-1910 yılları arasında çekildiği anlaşılmaktadır. Fotoğraf bir “snapshot”, yani hızlı konumlandırılmış bir kamera ile anı yakalayan bir fotoğraftır. Askeri üniforma giyen bir adamın etrafında sıralanmış, birbirine yakın ilişkiler içerisinde oldukları izlenimi uyandıran şık, düzgün ve modern giyimli yetişkinler ve çocuklar bulunmaktadır. Kıyafetler ve aksesuarlar Batılılaşmayı ortaya koymaktadır. Figürler, bir evin önündedirler ve bazıları oturmakta, bazıları ise ayakta durmaktadır (Micklewright, 2013, s.87). Konu aile yaşamıdır. Genel içerik, anın içinde bir görünüm almak ve anı yansıtmaktır.

Fotoğrafta erkek, merkezde konumlanmıştır. Duruşuyla fotoğrafa egemen olmaktadır. Işık eşit dağılarak her bir figürü gösterse dahi kılıç gibi üzerindeki nesnelere öne çıkmaktadır. Ayrıca fes giymiştir. Modernleşme ve uluslaşma erkek egemen bir yapı ortaya koymaktadır. Uluslaşmanın dili bile ele alındığında, kadınların yurtla özdeşleşen sembolik anlatılarda yer bulduğu görülmektedir. Uluslarla ilgili dildeki kelimeler, ev ve özel yaşamdan kaynağını almakta ve erkeğe üstünlük atfeden bir anlam kazanmaktadır. Ulusların oluşumunda kadınların ulusla yurttaşlık ilişkisi erkekler üzerinden kurulmaya çalışılmış, kadınlara haklar zamanla tanınmıştır. Kadınlar ve çocuklar eğitimin ve yönlendirmenin hedefinde, gelişme çizgisinde ulusun geriden gelen bireyleri gibi sunulmuştur ve bu durum ulusa has aile gibi gelişerek büyüyen bir zaman algısına başvurarak yapılmıştır. Farklılığa kapalı bir bütün yaratılması hevesi kadını dahi dışarıda bırakacak bir hal alabilmektedir (McClintock, 1993, s.61). Bu fotoğrafta, kadınlar Avrupalı tarzda kıyafetleri ve modernleşme emareleri veren tavırları ile yer alsalar da erkek üstünlüğü aile yaşamında ön planda yer bulmuştur.

Aileye dair değişimin fotoğraflarda yer bulan haline dikkatle yaklaşmakta fayda vardır. Aile yaşamı yansıtılırken kısıtlı ölçüde, fotoğraftaki öznelerin payı öne çıkmaktadır çünkü fotoğrafçılar teknolojiyi arzu edilen biçimlerde kullanan uzmanlardır. Dahası hem gerçek bir değişim vardır hem de Doğu'dakiler portrelerde Avrupa'nın yeni çekirdek ailesine benzer biçimlerde sunulmaktadır (Schick, 1999, s.19). Buna rağmen, fotoğraftaki ailenin sunum şeklinde düzenlemeler olsa bile ailenin geniş aile yapısından

daha küçük biçimlere değişmeye başladığını anlamak mümkündür. Geleneksel Osmanlı ailelerinin çoğunda pek çok kuşak, kardeşler ve akrabalarla beraber çok vakit geçirerek, kölelik ve cariyelik gibi kurumlarla kalabalık bir biçimde (Kurt, 2012, s.131-132) yer alırken modernleşmenin aileye etkisinin hissedildiği görülmektedir. Bu fotoğrafta daha ziyade içerik, sosyal yaşamında bireylerin gösterilmesidir. Zeminin poz vermede kullanılması gibi detaylar bu etkiye katkıda bulunmaktadır. Osmanlı ailesi eserinde, aile çerçevesinde modernleşmenin evlere sirayet ettiğini gösteren işaretlerle beraber geleneksel imgeleri taşımayan Osmanlı figürleri verilmektedir. Osmanlı ailesi fotoğrafında, mekân evin hemen önünde dış mekândır, özel olarak ise evdir. Mekânın özelliği sade ve düzenli olmasıdır. Kadınlar duruş açısından eve daha yakın bir görüntü vermektedir. Bazı kadınlar ve çocukların silik gösterimi dışında, karakterler ailedeki her bir bireyin şahsi özellikleri olduğunu öne çıkaracak şekilde gösterilmektedir. Eserinde modern çekirdek ailelere geçiş yaşanan bir toplum olarak Osmanlı toplumu yer almaktadır.

Fotoğraflarda kadınların önceki dönemlerden farklı görüldüğü bilinmektedir. Yine de fotoğraflarda kadınların başı açık sunumu ve özgür hareket etmeleri fotoğrafların aile tarafından kullanılacak olması ile ilgili olabilmektedir (Graham-Brown, 1988, s.24; s.32). Osmanlı toplumunda kadınların sosyal yaşamındaki değişimin, kanunlar gibi resmi boyutlarda ve en azından kentlerde kamusal alanda daha çok yer almalarından, gerçek bir değişim olduğunu da anlamak mümkündür. Osmanlı ailesini gösteren fotoğrafta kıyafetler, üniformadan, Avrupalı tarzda elbiselerden oluşmaktadır. Aksesuarlar papyon, şık şapkalar ve şık ayakkabılardan oluşmaktadır. Kadınların da katıldığı biçimde duruş şekilleri diktir ve rahattır. El ve kol hareketleri serbest, keyifli ve sıhhatlidir. Eserde duruşların simgelediği özellikler medeniyet ve zarafettir. Figürlerin yüzleri bakımlıdır ve adamın bıyığı dışında tüysüzdür. Fotoğrafta poz veren ve izleyicisi ailenin kendisi dahi olsa mutlu bir görüntü çizen aile üyeleri vardır. Fotoğrafta mutlu oldukları anlaşılan, neşeli ve birbirinin sınırlarına riayet eden bireyler bulunmaktadır. Dönemin Osmanlı romanlarında (Tanpınar, 1999) yer bulan modernleşme ve Batılılaşma arasında yozlaşan insan ilişkileri ve aile yaşamının tenkit edildiği dönemlerde bu tarz fotoğrafların aileleri temsil eden nitelikte olması dikkat

çekicidir. Fotoğrafın bıraktığı etki, ailenin görüntüsüyle çizdiği mutlu görüntünün yansımadır ve Osmanlı toplumu ile ilgili bu minvalde bir izlenim bırakmaktadır.

Yakın dönemde kimin tarafından çekildiği belli olan ( Ali Sami Aközer, 1866-1936) bir aile portresi daha yer bulmuştur. Fotoğrafçının Türk ve fotoğraf eğitimi almış bir uzman olması nedeniyle ilgi çekicidir.

Resim 24: (Üsküdarlı) Ali Sami Aközer, “Aile Portresi”, yaklaşık 1900



Kaynak:

[https://primo.getty.edu/primo-explore/fulldisplay?vid=GRI&docid=GETTY\\_ROSETTAIE2892888&context=L](https://primo.getty.edu/primo-explore/fulldisplay?vid=GRI&docid=GETTY_ROSETTAIE2892888&context=L).

Fotoğraf ilk bakışta çok eşlilikle ilgili bir unsur olup olmadığıyla ilgili sorgulamaya itmektedir. Osmanlı Devleti’nde çok eşlilik, özellikle yerleşik yaşama geçenlerde daha az olmak üzere, düşük sıklıkla uygulanmıştır ve toplumda küçük bir kesimin pratiğini temsil etmektedir (Kurt, 2012, s.126). Bu fotoğrafta, çok eşlilikle ilgili bir gönderme olmadığı ortaya çıkmaktadır.

Kadınlar rahat hareketler sergilemektedir ve özel alanın rahatlığını görmek mümkündür. Bu dönemin fotoğraflarında sıkça rastlanmayan bir eğilimdir. Fotoğrafta figürlerin duruş şekli rahattır. El ve kol hareketleri serbesttir. Önceki dönemin harem fotoğraflarındaki rahatlık, farklı çağrışımlar için kullanılmıştır ama burada kadınların özel alanda rahat hareket ettikleri ve fotoğrafın sunumu için bunun değişmediği göze çarpmaktadır. Kadınların rahat hareketler ve kıyafetler içerisinde olması sadece ailenin göreceği bir arşiv oluşturmaktan kaynaklanabilmektedir (Graham-Brown, 1988, s.83; s.87). Fakat bu fotoğrafta fotoğrafı çekenin fotoğrafçı kimliği yalnızca aileye özel bir kullanım ihtimalini azaltmaktadır.

Sosyal yaşamında bireyi gösteren fotoğrafta, kadınlar ve erkekler özel alanı paylaşmaktadır. Modern Osmanlı ailesi fotoğrafında karakterler ailedeki her bir bireyin şahsi özellikleri olduğunu öne çıkaracak şekilde gösterilmektedir. Ev içindeki aile yaşamı gösterilirken merkezde beraberlik yer almaktadır. Erkek egemenliğine dair vurgu çok kısıtlıdır, neredeyse hiç yoktur. Fotoğrafta dönemin eğilimi olarak, Avrupa'daki örneklerine benzer biçimde çekirdek ailenin sunumunu (Schick, 1999, s.19) andıran bir küçük gruptan oluşan aile gösterilmektedir. İlişkileri anlamak güç olsa da bir modernleşme vurgusu yapmak adına çekirdek ailenin ön plana çıkarıldığını söylemek güçtür.

Osmanlı Devleti'nin son dönemi ve Cumhuriyetin ilk yıllarında matbaanın yaygınlaşması gibi faktörlerle etkinliğini artıran kitap okumak gibi entelektüel eylemlerin varlığı, fotoğraflarda görünürlüğünü artırmaktadır. Modern aile fotoğrafında var olan hem erkek hem kadınlar arasındaki kitap gibi nesnelerin varlığına, eğitime verilen önemin varlığını ortaya koyan harf devrimi fotoğrafındaki gibi eğitim materyalleri eşlik etmektedir.

Osmanlı ailesi eserinde, aile çerçevesinde modernleşmenin evlere sirayet ettiğini gösteren işaretlerle beraber geleneksel imgelerden zamanla farklılaşmış Osmanlı figürleri verilmektedir. Erkekler fes takmaktadır. Gömlek ve pantolonun varlığı öne çıkmaktadır. Kıyafetler modern döneme geçiş izleri taşımaktadır. Kadınların kıyafetleri

döneme özgüdür ve Avrupalı tarzı andırmaktadır. Kadınların saçları topludur ve bakımlıdır. Erkeklerin kıyafetleri de döneme özgüdür. Bazı geleneksel izler de görmek mümkündür. Erkeklerde bıyık vardır. Mesaj olarak, Osmanlı ailesinin modernleşmesi verilmektedir. Figürlerin duruşunun simgelediği, doğallık ve zarafettir. Poz vermeyi bilmenin kendisi fotoğrafçıya ve birbirine karşı bir saygı biçimi halini almıştır.

Modern Osmanlı ailesi fotoğrafı mekân olarak, hareme gönderme yapan bir fotoğraftır. Harem motifinin ne kadar değişime uğradığını ve farklı yorumlanmaya başladığını anlamak mümkündür. Ancak ele alınan evdir. Mekânın özelliği, Osmanlı Devleti'ne özgü detaylarla bezeli olması kadar resimler ve mobilyalarda Avrupa tarzının hâkim olmasıdır.

Modern Osmanlı ailesi fotoğrafında biçim açısından fotoğrafa dağınık yerleşmiş figürler, önde ve arkada çeşitli eylemleri yapan kişiler bulunacak şekilde perspektiften faydalanılarak sunulmuştur. Işık fotoğrafa dağılmıştır. Erkekliği öne çıkaracak hiyerarşik bir düzenlemenin izleri çok kısıtlıdır. Fotoğraf duygu olarak mesut olmayı ve şen hali işlemektedir. Dönemin bir Osmanlı ailesini temsil ediyormuş gibi bir etki bırakmaktadır.

Kadınların ev içinde konumu değişirken kamusal alanda görünürlüğüne artırmaya çalıştığı bir dönemdir. Dergiler gibi ortak paylaşım platformları kamusal alan imkânlarını artırmışken, sosyal yaşamın içinde önceden olmadığı kadar görünen kadınların varlığı ulusal hedeflerle de desteklenmiştir.

Resim 25: Jean Weinberg, Kutlama, 1928



Kaynak: <https://eskizaman.net>

Fotoğrafta bir kadın, Atatürk'ü tebrik ederken görülmektedir. Jean Weinberg, Atatürk'ün pek çok fotoğraflarını çekmiş yabancı bir fotoğrafçıdır. Osmanlı Devleti ve Türkiye Cumhuriyeti sınırlarında stüdyolarını işletmiştir. Türk modernleşmesinin olduğu kadar, dönemin geleneksel özelliklerini yansıtmış bir fotoğrafçıdır.

Dikkatli kesilmek gereken bir boyut, fotoğraflarda kadınların öncekinden farklı biçimlerde, değişik meslek gruplarında veya kamusal yaşamın içinde yer alsa da erkeklerin başarılarını yüceltiyorlar gibi olmalarıdır. Dahası, fotoğraflar, erkeklerin bakış açılarından, erkeklerin egemen olduğu alanlarda sunulmaktadır. Bunun nedeni, devletin değişimde öncü gruplarının tam da kolay bir mesajı iletme potansiyeli nedeniyle kadınlar üzerinden değişimi anlatma çabasıdır (Graham-Brown, 1988, s.80). Türkiye açısından, Doğu ve Batı arasındaki konumu nedeniyle Doğu'da modernleşen ulusların kolayca kadınlar üzerinden anlatabileceği gelişimi anlatmak güçleşebilmektedir ve Batı'daki ulusların değişimde kendini öncü görmek nedeniyle daha kolay çizbildiği gelişmişlik algısını oluşturmak zorlaşabilmektedir. Her ne kadar,



20. yüzyıl başındaki toplumların kadına yaklaşımından etkilenen imgeler içerse de bir önceki cümlede bahsi geçen, kadını gelişimi anlatmada araç olarak kullanmakla ilgili kolaycılığı aşmakta başarılı olduğu dikkat çekmektedir.

Devrimlerin parçası olarak kadınlara fotoğraftan birkaç yıl sonra oy hakkı tanınacaktır. Kıyafet Devrimi gerçekleşmiştir. Kadının bakımlı ve modern görünümü dikkat çekmektedir. Kadının askerler karşısındaki konumu, askerlerin ciddiyeti, duruşundaki sertlik gibi özellikler nedeniyle onlara tabiymiş gibi bir görüntü sunmaktadır. Devrimlerde askerin oynadığı öncü rolün, Osmanlı Devleti'nden beri süregeldiği bilindiğinden, cumhuriyette ordunun konumunu anlatan fotoğraflar önemlidir. Atatürk kendisi de bir ordu mensubu olarak yükselmiştir ama zamanla onun görünümündeki değişimi görmek mümkündür. Atatürk ve çevresindeki asker olmayan figürler güler yüzlüdür. Dahası, toplumsal cinsiyet ile iç içe girdiğinde ordunun konumu erkekliğin cumhuriyetin değerlerine ne kadar sirayet etmeye çalıştığını gözler önüne sermektedir. Atatürk ayrıca açık renkli saçları, açık teni ve fotoğraf renksiz olsa da o dönem dikkat çeken özelliklerinden olan mavi gözleri ile bilinmektedir. Beyaz tenli olmak, Türk kültüründe zamanla soylu, üst sınıftan ve yönetici gruptan olma ile özdeşleşmiştir. Günümüzde “Beyaz Türkler” teriminin varlığı buna işaret etmektedir.

Kıyafetler ve duruşlar modernleşmeyi öne çıkarmaktadır ve aynı zamanda kadının konumuna dair fikir vermektedir. Atatürk'ün fötr şapkası, kravatı ve eldiveni vardır. Bunlar uluslaşma öncesi dönemde sonradan kullanılmaya başlayan, Batılı aksesuarlardır ve uluslaşma döneminde de Batılı bir görünümü temsil etmektedir. Yanındaki kurmay askerin asker şapkası, apoletleri ve askeri aksesuarları bulunmaktadır. Asker üniformaları en erken modernleşen kıyafetlerdendir ve modernlikle ilişkisi bu dönemde devam etmektedir. Yakındaki diğer erkek figürlerin de kravatları varır. Kadın figürün şık, Avrupa tarzı şapkası vardır. Devrimlerle ilişkili fotoğraflarda şapka ve kıyafet devrimi sonrası çekilen fotoğraflarda şapka ve eldiven gibi aksesuarların bedenle ilişkili nesnelere olarak da yer aldıkları dikkat çekmektedir. Cumhuriyetin kuruluşu ve sonrasındaki dönemde kıyafetler daha Avrupalı bir tarza doğru yol izlemiştir. Geleneksel kıyafetler tamamen ortadan kalkmamış olsa da değişim göze çarpmaktadır. Değişimin kentten kıra doğru, merkezden çevreye doğru olduğu anlaşılmaktadır.

Üniformalar, fraklar, takım elbiseler, spor kıyafetler ve tuvaletler yaygındır. Kıyafetlerde aydın kesimde şıklığa önem verildiği anlaşılmaktadır. Atatürk ile kadın figür el sıkışmaktadır. Bu yeni bir selamlaşma şeklidir. Göz teması kurarak selamlaşmaktadırlar. Bireylerin duruşları dik ve zariftir. Hareketler sağlam, dayanıklı ve zariftir. Atatürk bıyıksız ve sakalsız, son derece bakımlıdır. Atatürk'ün dışı doğru ve kendinden emin, nazik hareketleri öne çıkmaktadır.

Fotoğrafta yer alan askerlerin örneklediği gibi, askerlerin 20. yüzyılın başındaki figürlerinin özellikleri ve modernleşme ile ilişkisi kayda değer boyutlar içermektedir. Asker kıyafetleri içerisindeki devleti temsil eden kişilerin konumu öne çıkmaktadır. 19. yüzyılda, uluslaşma öncesi dönemi temsil eden resimlerde ortaya çıkan merkez ve çevre arasındaki ayırımı (Mardin, 1973) askerlerin oynadığı rolün, uluslaşma döneminde devam ettiği görülmektedir. Askerler, bürokrasinin üst basamaklarındaki konumlarıyla toplumsal değişimde öncülük etmeye devam etmiştir.

Fotoğrafta devlet ve halkı temsil eden kadının karşılaşması olumlu bir havada gösterilmektedir. Cumhuriyetin modern vatandaş bireyi yer almaktadır. Atatürk örnek bir birey olarak fotoğraflarda öne çıkmaktadır. Kadının konumu da aynı derecede fotoğraftan fikir edinilen boyutu oluşturmaktadır. Yeni düzenin tesisi ve sosyal düzenlemelerin işleyişi fotoğrafta yer bulmaktadır. Uyum ve birlik duygusunu temsil eden bir toplumsal görünüm hâkimdir. Tüm bu detayları öne çıkaran mekân olmuştur. Mekânın özelliği parlak, aydınlık olmasıdır. Egemen duygu durumu, gelişmeler ve ulusal hedeflere ulaşıldığı için gururdur. Fotoğraf bu gururu yansıtmaktadır.

#### **4.2.3. Ötekileştiren ve Ötekileştirilen Beden İmgeleri**

Uluslaşma öncesi dönemde dışlama ve benimseme ekseninde Osmanlı ve Türk beden imgelerinin modernleşmenin bedene olan etkilerini incelenmiştir. Uluslaşma döneminde ulusun biz ve öteki tanımlarını yaparken politik ve sosyal boyutlarda etkilerini hissettirmesi ile ötekileştiren ve ötekileştirilen beden imgeleri kendini belli etmiştir.

Gelişmekte olan ulusların beden imgeleri bir önceki dönemden gelen etkiyle ötekileştirilmiştir fakat yeni ulusal hareketlerin gelişiyile aynı zamanda ötekileştiren beden imgeleri yer almıştır.

Fotoğraflar, gezgin fotoğrafçılar gibi sanatçılar tarafından, Orta Doğu'nun çeşitli bölgelerinde çekilen fotoğrafların sergilenmesi ve kataloglarda yer bulması ile merak uyandıran yaşamların keşfedildiği, bilgi açılığının giderildiği ve çeşitli toplumlarla ilgili algıların yönetildiği imgeleri oluşturmuştur. Flaubert, Du Camp, Frith, Teynard veya Salzman gibi isimlerin fotoğrafları, bu anlamda ünlenmiştir. Mısır'ın işgalinin ardından keşfe giden heyetin içinde fotoğrafçılar yer almıştır. Fotoğrafçılıkla ilgili geliştirilen teknikler ve yeni biçimler vakit kaybetmeden bu alana uygulanmıştır. Oryantalistler arasındaki bağlantılar, sergilerin düzenlenmesindeki kararlar ve ilişkiler hangi fotoğrafların öne çıkacağını belirlemede etkili olmuştur. Ayrıca, fotoğrafların sunulduğu kitaplar gibi yayınlarda fotoğraflar açıklamalar, yorumlar ve anılar gibi metinlerle beraber verilmiş, Doğu'ya dair neyin önem arz ettiğine dair söylem oluşmuştur. Aslında, fotoğrafta resim sanatının etkisi hissedilir ölçüde etkilidir çünkü fotoğraf ile uğraşanlar kendinden önceki görsel mirası yeniden yaşatan uygulamalar yapmışlardır. Ayrıca, Vernet gibi bazı fotoğrafçılar hem resim sanatında eserler vermiş hem de fotoğraf çekmişlerdir. Buna rağmen, fotoğraf da resim sanatını dönüştürmüştür çünkü bazı ressamlar fotoğrafın gerçekçiliğinden etkilenmiş ve resimlerinde fotoğraflardan ilham almış veya bazı alıntılarda bulunmuşlardır. Fotoğraf sanatçılarından Frith, döneminin pek çok sanatçısı gibi, fotoğrafçı kimliği kadar gezgin kimliğiyle dikkat çekmektedir (Behdad, 2013, s.17). Gezinler, Osmanlı coğrafyasında fotoğrafçılığın gelişmesinde ilk önemli katkıları verenler olmuştur (Özendes, 2013). Frith, Mısır gezisinden fotoğraflarında açıklamalara yer vermiş ve bir anlamda gezgin bakış açısından Doğu betimlemelerine fotoğrafın eşlik etmesini sağlamıştır. Fotoğraf ilk döneminde gerçeği yansıtma yeteneği ile öne çıkmaktan çok etkileyici bir anlatımı güçlendirmek ve gerçekten karşılaşılabilecek nesnelere süsleyerek sunmak suretiyle anlatıyı güçlendirmiştir. Buna rağmen, fotoğrafın yaygınlaşması ile farklı çevrelerin sanata ulaşması farklı bakış açılarının da yer bulmasını sağlamıştır (Behdad, 2013, s.16).

Resim 26: F. Frith, “El Kurneh, Thebes’de Ramses Anıtı (The Rameseum Of El Kurneh, Thebes)”, yaklaşık 1850



Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/286142>

Bu fotoğrafın seçilmesinin nedeni, Fotoğrafın erken döneminde Doğu'ya ilgi ile bütünleşen kullanım alanını temsil etmesidir. İngiliz fotoğrafçı Francis Frith (1822-1898) bu eserinde, Mısır'ın işgalinden bir anı göstermektedir. İngiliz etkisini devam ettirerek Orta Doğu'ya geniş perspektifli ve detaylı bir bakış sunmaktadır. Bilimsel olarak tanımlama ve tanıtmaya konu olan Antik Mısır kalıntılarını içeren coğrafyanın yanında Doğulu beden imgelerinin coğrafyanın bir parçası olarak verildiği bir anı yansıtmıştır. Anın bir akıştan alındığını anlamak mümkündür çünkü kalıntının önüne varılmış ve mola verilmiş gibi görünmektedir. Mısır, Fransız işgalinden kurtulduktan bir süre sonra İngilizler tarafından işgal edilmiştir. İçerikte bir gezi gösterilmektedir. Mısır'ın işgali sırasında gerçekleşen gezide, Avrupalı gezginler ve yerel halktan kişiler

yer almaktadır. Frith'in eserinde ise Avrupalılar şapka takmakta ve takım elbiseye benzer kıyafetlerin şık, geziye uygun hallerini giymektedir. Dönemin özelliklerine uygun, korseli elbiseler bulunmaktadır. Bu elbiseler, Viktorya Dönemi modasını yansıtmaktadır. Yerlilerin ise sarıklı olduğu ve geleneksel kıyafetler giydiği göze çarpmaktadır. İngilizlerin işgal ettikleri bölgelerdeki varlığı sırasında yarattığı temel farklardan birisi, geleneği yaşatan yerlilerle modernleşmiş gezginler arasında, kıyafetlerde ortaya çıkmaktadır. Frith'in Antik Mısır ziyareti fotoğrafında, yerliler sarık takarken ve geleneksel kıyafetler giyerken Avrupalılar şapka takmakta ve takım elbiseye benzer kıyafetlerin şık, geziye uygun hallerini giymektedir.

Urry (2002, s.4), 19. yüzyılın görsel kültürü ile gezginler arasında bir bağ bulunduğunu belirtmektedir. Ona göre, kentlerin büyümesiyle, kentlerin yığınlarında yabancılaşarak kaybolan yeni bir gezgin tipi olan ve endüstrileşme ile artan çalışma vurgusuna karşı gelebilecek bir orta sınıf tipi olan "flaneur" (Benjamin, 2002, s.98), fotoğrafı görme aracı yaparak bakış açılarında köklü değişimler yaratmıştır. Flanörler, Doğu'ya da geziler düzenlemiş ve Doğu'nun kavranmasına dair görsel unsurları yönlendirmiştir (Murray-Miller, 2016, s.317). Yeni gezgin tipinin doğmasının ulaşım, endüstrileşme, sosyal gelişmelerle yeni orta sınıfın ortaya çıkışı ve görsel kültürün bu paralellerde değişimi ile bağı fotoğraflarda ortaya çıkmaktadır. Söz konusu kültür, günümüze kadar uzanan etkiler yaratmıştır ve günümüze uzanan etkileri bir sonraki bölümde ele alınmaktadır.

Coğrafyanın sunuluş biçimi ve nesnelerin düzenlenişi Avrupalı izleyiciye ulaşma kaygısını gözler önüne sermektedir. Fotoğraf geniş perspektifte, seyircinin önünde uzanan bir coğrafyayı sergilemektedir. Işık-gölge zıtlıkları görünecek şekilde belirgindir. Figürlerin ve kalıntıların ana hatlarının ışık alacak şekilde yer alması sağlanmıştır. Keşfe açık antik kalıntılardan oluşan yapılar, bir grup gezgin tarafından keşfedilmektedir. Fotoğrafta yerlilerin birinin yanında deve bulunmaktadır ve onların yaşam biçimine dair fikir vermektedir. Avrupalı gezginlerden kadın, duruşu ile zıt biçimde, eşek üzerinde seyahat etmektedir. Avrupalıların yerel unsurlarla buluştuğu bir durum oluşmuştur. Avrupalı gezginlerin elinde yürümeye yardımcı olduğunu düşündüren asalar vardır ve keşif hissini artırmaktadır. Osmanlılar ve Avrupalıların bir

arada yer aldığı fotoğrafta, egzotik öğeler bulunmaktadır. Avrupalıların gezgin efendiler olarak yerlilerin hizmetinden faydalandıkları görülmektedir. Yerliler, adeta oradaki kalıntılar gibi coğrafyanın parçasıdır ve nesnelere egzotizmine eşlik etmektedirler. Avrupalıların otururken veya ayakta dururken vücut duruşu ve görünümü dik olacak şekildedir. Bedenlerin duruş biçimi açısından simgeledikleri ele alındığında Doğuluların uşak gibi bir görüntü vermesi, yavaş ve aheste olması dikkat çekmektedir. Yüzlerdeki detayları görmek zorlaşsa dahi Avrupalıların tıraşlı veya Avrupalı tarzda şekil verilmiş sakal ve bıyığa sahip olduğunu görmek mümkündür. Yerlilerin başları aşağıdadır ve bir şeylerle meşgul oldukları görülmektedir. Çevreleriyle ilişkilerinde dinginlik vardır ama meşguliyet içerisindedirler. Avrupalıların çevreyle ilişkileri keşif şeklindedir.

Frith'in Mısır kalıntıları fotoğrafında mekân, dış mekândır ve antik kalıntılardan oluşmaktadır. Mekân, detaylı ve tozludur. Mekânın adeta bir parçasıymış ve oraya aitmiş gibi sunulan yerliler karşısında Avrupalılar dışarıdan gelenlerdir. Fotoğraftaki genel duygu kalıntılara hissedilen çekim, merak ve yerel halka göre yukarıda bir konumdan onu ziyaret edebildiği için bir tür böbürlenmedir. Frith'in Mısır fotoğrafının bıraktığı etki, döneme dair izlenimler bırakan yansıtıcı bir tavır ve kısmen ötekileştirmedir.

Bir süre sonra, Osmanlı Devleti mensupları arasında fotoğraf çekirmek ve fotoğraflarla bir arşiv oluşturma alışkanlığı yaygınlaşmaya başlamıştır. Merkezden gelen bir motivasyonla, sarayın öncülüğünde başlayan fotoğraf merakı, zamanla yaygınlaşmıştır. Bu dönemde, sarayın girişimleriyle çekilen fotoğraflar arasında, saray ahalisinden isimler bulunmaktadır. Fotoğraf, Avrupa dışında yaygınlaşmaya başlasa da döneme özgü dinamikler etkilerini hissettirmiştir. Ülkede, elit bir kesimin elinde gelişen fotoğraf gibi türlerin yayılması hızlı olmamıştır çünkü uluslaşma, Avrupa'da olduğu gibi ilerlememiştir.

Uluslaşmanın gelişimi ile ötekileştirme varlığını devam ettirmiştir. Fotoğraflara yansıyan bazı Doğu tanımlarında, Viktorya Dönemi kıyafetlerinin ortaya koyduğu gibi, bir ulusu öne çıkaran imgeler üstünlüğe işaret emiştir. Uluslaşmanın Batı kaynaklı olarak tanımlanması, ulus devlet kavramının ve ulusu oluşturan simgelerin üstünlük

algısı ile iç içe geçmesine neden olmuştur. Ulusun, Avrupa'da icat edilmiş bir kavram olarak öne çıkarılması, Batı üstünlüğünü vurgulamaktadır (Chakrabarty, 2000). Zamanla fethedilen topraklarda İngiliz turistlerin fotoğrafçısı gibi fotoğrafçıların türemesi, hem turistlerin gözünden dünyayı Avrupa merkezli farklı bir çerçeveden görmeyi (Urry, 2002, s.3) hem de ulus tanımlarının bu tarz keşif süreçlerini içerecek şekilde, emperyalist çerçeveyi koruyarak yapılmasını beraberinde getirmiştir.

Resim 27: B. Kargopoulos, Şehzade Seyfettin, 1879





Kaynak: Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık 1839-1923. (ed. Engin Özendes). YFM Yayıncılık: İstanbul.

Osmanlı Devleti'nin kendine has yapısı, Osmanlı Devleti'ne karşı yapılan ötekileştirmenin ve Osmanlı Devleti'ndeki toplumların yaptığı ötekileştirmenin tarzını belirlemiştir. Fotoğrafın Osmanlı Devleti'nde yaygınlaşması söz konusu tarz ile paralel ilerlemiştir. Osmanlı sultanları, değişime meraklı kişiler olmuşlardır. Aldıkları eğitim onları toplumda öne çıkarsa da halktan farklı zevkler benimsemelerinin de önünü açmıştır. Sultan II. Mahmud (1785-1839), 19. yüzyılın ilk çeyreğinde tablolarını yaptırmıştır ama hoş karşılanmamıştır. Sultan Abdülmecid (1823-1861), Mahmud'un ardından tahta geçmiştir ve resim sanatına ilgisi devam etmiştir. Onu takip eden Abdüllaziz (1830-1876), saray müziğini çok sevmiştir ve resim yapmıştır. Kısa süren V. Murad yönetiminden sonra gelen II. Abdülhamit ise fotoğrafa çok önem vermiştir. Fotoğrafın giderek yaygınlaşması ve Osmanlı hanedanının ve devlet işlerinin görüntülenmesi onun döneminde olmuştur. Ayrıca, devletin dört bir yanından görüntüler derlenmiştir. Osmanlı Devleti'nde din konusu, resim ve fotoğrafları ele alırken değinilen bir etmen olmaktadır. Kuran'da resim yapmak tapınmadıkça açıkça yasaklanmasa da hadislerde resim yapmanın olumsuz karşılanması nedeniyle fotoğraf yavaş gelişmiştir. Museviler için de yasak olan resim, Osmanlı Devleti'nde yerliler arasında Rumlar ve Ermeniler arasında gelişmiştir. Tanıtım amaçlı çekilen fotoğraflarda, Müslümanları da Hıristiyanlar canlandırmıştır. Ayrıca, fotoğrafın ticari bir aktivite olması, ticarete uzak duran Müslümanlar arasında, stüdyo fotoğrafçılığının benimsenmesini geciktirmiştir. Ermenilerin teknik alanlarla ilgili işleri yapmaları ve esnaflık çizgisinde iyi bilenlerin yenileri eğittiği bir sisteme zaten sahip olmaları, fotoğrafta ilerlemelerini kolaylaştırmıştır. İlk çekilen fotoğraflar manzaraları yansıtmış, ardından portreler ve sosyal yaşamdan kareler gelmiş ve yerini haberciliğin egemenliğine bırakmıştır. Bu etki savaşın ve değişimin egemenliğinde, cumhuriyetin kuruluş yıllarına kadar uzanmıştır (Özendes, 2013). Osmanlı Devleti'nde azınlık olan milletler, milliyetçilik hareketlerinin de etkisiyle birlik duygusunu besledikçe görünürlüğünü artırmak için beden imgeleri üretmiştir. Keza, Türkler fotoğraflarda çokça yer bulmuştur. Fotoğrafların yaygınlaşmasında stüdyolar rol oynamıştır.



Basile Kargopoulos (1826-1886) 1879 yılından sonra Abdullah kardeşlerin yerine saray fotoğrafçısı olmuştur. İstanbul, Pera'da 1850 yılında stüdyosunu açan Kargopoulos, Edirne'de faaliyet göstermiştir. Sarayları ve köşkleri konu alan fotoğrafları beğeni toplamıştır. İstanbul esnafı ve ahalisinden kişilerin fotoğraflarını çekip satarak belgeleme işlevine katkıda bulunmuştur (Özendes, 2013). Kargopoulos, 1879 yılında Sultan Abdüllaziz ile Gevheri Kadınefendi'nin çocuğu olan Şehzade Seyfettin'in fotoğrafını çekmiştir. Fotoğrafta, Osmanlı modernleşmesinin izlediği yön ile ilgili önemli fikirler veren ayrıntılar bulunmaktadır.

Fotoğrafın konusu saray üyeleridir. Şehzadenin poz vermesi neticesinde bir an yakalanmıştır. Stüdyoya has olan, fotoğrafın çekildiği bir alan oluşturarak, hazırlık yapılarak çekilen bu tarz fotoğraflar, dönemin Avrupası'nda da yaygındır. Fotoğrafta içerik olarak, saray üyesi, sosyal yaşamında bir birey olarak gösterilmektedir. Şehzadenin askeri botları vardır. Yan tarafında bir kılıç bulunmaktadır ve erkekliğin sunumuyla ilgili fikir vermektedir. Erkekliğin fotoğraflarda sunumuna önem verilmesi, toplumda erkekliğe bakış açısını göstermektedir. Saraydan olduğu için, bir çocuk olmasına rağmen ciddi ve güçlü bir görüntü vermesi hedeflenmiştir. Çocukların yetişkinler gibi sunumu nedeniyle dönemin diğer fotoğraflarında da benzer kodları bulmak mümkündür. Fotoğrafta, geleneksel detaylar ve büyük oranda modernleşme ile görünürlüğünü artıran, kıyafette, duruşta ve dekorda kendini gösteren yenilikler hâkimdir. Modernleşmenin çeşitli yansımalarını taşıyan Osmanlı figürü, bu fotoğrafta kendi döneminin diğer eserlerinde olduğu gibi modern yönleriyle temsil edilmektedir.

Şehzade fes giymiştir. Fes, uluslaşma döneminin başında açıklandığı gibi, modernleşmenin işaretlerinden biridir. Orduda kullanımı başlayan fes, halkta zamanla yaygınlaşmıştır. Daha çok saray tarafından öne çıkarılan bir başlık olan fesin, yaygınlaşması kısıtlı kalmıştır ve Şapka Devrimi başlıklardaki değişimi daha çok yansıtmaktadır. Buna rağmen, Türk imgesini canlandırırken Batılılar tarafından, bugün bile sıklıkla imgelerde yer bulan bir ikondur. Aslında, Osmanlı Devleti'nde, tek tip olmanın değil bireyselleşmenin öneminin arttığı bir dönemde kullanılmıştır.

Şehzade fotoğrafında karakter, saray mensubu olmanın gereğinin bilincinde bir birey olarak sunulmaktadır. Söz konusu sunuma, devlette bürokratik yapının Batı'daki gibi gelişme gayretinde olduğundan bu yöndeki bürokrasiye saygı eşlik etmektedir. Fotoğrafta mesaj, modernleşmenin etkisi altında değişen ailedir. Bunun nedeni, saray mensubu bile olsa, şehzadenin birey olarak sunulması ve portre türünün tercih edilmesidir. Fotoğrafta mekân olarak stüdyo seçilmiştir. Mekân düzenlidir. Yanında taht olması, figürün şehzade olması ile ilintilidir. Ancak taht şehzadeden büyüktür ve şehzade, devleti temsil eden asker kıyafeti içerisinde. Böylelikle, devletin gücü ve ailenin devlete bağlılığı öne çıkmaktadır. Fotoğrafta, portrelere özgü biçimde poz verilmiştir. Duruş şekli diktir, el ve kol hareketleri dengeli ve düzenlidir. Duruşun simgelediği otorite ve medeniyettir. Şehzadenin yüzü, çocuk olması nedeniyle tüysüzdür ve bakımlıdır. Türe uygun olarak şehzade ortada, merkezdedir. Perspektif dardır. Işık şehzadeyi öne çıkaracak şekilde kullanılmıştır. Fotoğrafta genel duygu, övünçtür. Fotoğrafın bıraktığı etki, sarayın da modernleşmenin etkisiyle yaşadığı dönüşümün yansıtılmasıdır.

Fotoğraftaki figürün saray mensubu olması, fotoğrafın bu dönemdeki işleviyle ilgili fikir vermektedir. Sarayın, özellikle Avrupa'da Türk imajını Batılı ve gelişmiş bir devlet olarak yansıtma çabası bulunmaktadır. Fotoğrafların bu anlamda temsil ettikleri toplumsal durum ve yansıtma işlevi üzerinde durulması önem arz etmektedir. Fotoğrafları incelerken ikon olarak edindikleri konum söz konusu işlevi anlamak için öne çıkmaktadır. Peirce, ikon ve indeks arasında ayrım yaparken, indeksin duyularla hissedilebilen gerçek boyutu olduğunu ve ikonun indeks ile ilişkisi sayesinde anlam kazandığını belirtmiştir. Bunu söylerken, ikonların gerçek yaşamdaki gönderme yaptıkları varlıkla bağı olduğunda anlam kazandıklarını söylemek istemiştir (Houser, 1992). Fotoğraf ilk ortaya çıktığı dönemde ikon ve indeks arasındaki ayrımı minimuma indirdiği iddiasını taşımıştır. Oysa bu bakış açısı eksiktir çünkü doğadaki nesnelere olduğu gibi fotoğrafla gerçekliği içerisinde aktarmayız. Pek çok postmodern düşünür, söz konusu görüşe karşı çıkmıştır (Batchen, 2016, s.16). Doğada insan olarak zaten izleri anlamlandırırız. Yani fotoğraf, bize gerçeğe yakın bir şey sunsa dahi sunduğu şey, bir izdir ve yorumla beraber gelmekte, yorumlanmaktadır (Batchen, 2016, Turner, 1991, Csordas, 1994). Her şeye rağmen, fotoğrafların yarattığı gerçeklikle ilgili algı dahi

onları farklı kılmaktadır ve toplumsal bir inanç olarak fotoğrafın işlevine yönelik inanç onu, Osmanlı Devleti'nde olduğu gibi popüler kılmıştır. Tezin fotoğrafı incelemesindeki nedenlerden biri olan fotoğrafa olan bu yöndeki ilginin, Osmanlı saray mensuplarını yansıtırken onlara olan ilgiyle birleşmesi ve o döneme açılan bir pencere sunabileceğine dair beklenti öne çıkmaktadır. Fotoğrafın buradaki örnekte olduğu gibi sosyal gerçeği dair ortaya koyma yetisinde olması, gerçeği yansıtma işlevinden daha çok öne çıkmaktadır.

Fotoğraf sanatı kendi içinde geliştikçe fotoğrafa ilgi büyümüştür. Stüdyoların çekimlerinde portreler kadar gelişmeye başlayan ulaşım ağları ve ulaşım imkânları sayesinde yükselen Avrupa üst ve orta sınıflarının Orta Doğu'ya bizzat gezi düzenlemesi ve kendilerinin deneyimlerini bizzat kaydetme çabaları belirleyici olmuştur. Fotoğrafın daha geniş kitlelerce kullanılan bir araca dönüşmesi, toplumsal yaşam hakkında dikkat çeken fikirler edinme imkânı sunmuştur. Buna rağmen, eski Doğu imgelerinin etkisinin söz konusu imgelerde devam etmesi dikkat çekmektedir.

Fotoğrafın sıradan insanların yaşamlarını daha çok kapsayacak şekilde gelişmesi ile Osmanlı toplumunu anlamayı sağlayan görsel belgelerde, 20. yüzyılın başına doğru artış olmaktadır. Osmanlı Devleti'nin çeşitli köşelerinde keşiflerde bulunan ve turistik ve bilimsel amaçlı aktiviteler düzenleyenler, ulaşım gibi geziyi destekleyen imkânların da artmasından faydalanmıştır. Gezinler, Osmanlı coğrafyasının dört bir köşesini fotoğraflamıştır (Özendes, 2013; Jakobson, 2007). Kodak fotoğraf makinesinin 1890'larda bulunması ile uzun pozlar gerektiren hantal fotoğraf makinelerinden daha kısa sürede ve daha çok anı yansıtan fotoğraflar çekilmesi mümkün olmuştur. Stüdyolar bu imkânları değerlendirmiş ve turistik yerlerde fotoğraf çekimlerine yönelmiştir. Dozsay Stüdyosu Mısır'da, Lüksor'da stüdyo kurarak piramitler bölgesini ilgiyle ziyaret eden Avrupalı turistleri görüntülemiştir (Jakobson, 2007).

Resim 28: Dozsay Studio, Viktoya Dönemi Turistleri (Victorian Tourists), 1900



Kaynak: [https://www.dailymail.co.uk/travel/travel\\_news/article-4223852/Vintage-photos-Victorian-tourists-Egypt-s-pyramids.html](https://www.dailymail.co.uk/travel/travel_news/article-4223852/Vintage-photos-Victorian-tourists-Egypt-s-pyramids.html)

Bu fotoğrafın seçilmesinin nedeni, uluslaşma sonrası dönemde de beden imgeleri açısından dikkat çekici bir boyut olan beden ulusal sınırlar dâhilinde ve ötesinde dolaşımının 20. yüzyıl başındaki görünümünü sunmasıdır. Dozsay'ın çekimlerinde, yukarıda verilen fotoğrafta olduğu gibi değişimden çok eski beden imgeleri hatırlatan tasvirler öne çıkmaktadır. Fotoğrafın pek çok özelliği bir arada, etkili şekilde anlatmadaki ve mesajını iletmedeki etkinliği (Özendes, 2013) gezilerde fotoğraflara başvurulmasının ana nedenlerindedir. Ancak, bu tarz bir anlatı da dahi anlatıyla ilgili unsurlar eskiden alınan özelliklere bağlı kalınarak yapılmıştır. Turistik aktivitenin zihinlerde, Doğu'ya dair geleneksel tarzda imgelere başvurarak aktarıldığı anlaşılmaktadır. Dozsay Stüdyosu'nda çekilen fotoğraflarda, uluslaşma öncesi dönemde Osmanlı coğrafyasını ziyaret eden Avrupalıları betimleyen tablolardakine benzer

görüntüler bulunmaktadır. Buradan da anlaşılacağı üzere, benzer dönemlerde fotoğraf çeşitli amaçlar için farklı gruplarca kullanılmıştır. Fotoğraf bazı durumlarda belgeleme işlevi, bazı durumlarda ise kişisel süreçleri aktarmak için kullanılmıştır. Toplumsal ilişkiler açısından bazı durumlarda Osmanlı Devleti'nde yaşayan toplumlara karşı ötekileştirmeyi desteklerken bazı durumlarda ötekileştirilenlerin mücadele ettikleri bir alan olmuştur. Resim sanatından daha etkili biçimde, Batı tarafından kolonileştirilmiş veya işgale uğramış devletlerde, fotoğraf sanatını kullanarak Avrupa'da çizilen Doğu'daki olumsuz imgelere karşı duruş geliştirilmiştir. Gerçeği daha çok yansıttığına inanılan fotoğraf aracılığıyla ötekileştirme öne çıkarılmıştır. İmgeler Avrupa dışındaki ülkelerden gelmesine rağmen Avrupa'da fotoğrafın gerçekliği daha çok yansıttığı inancına başvurarak daha çok gerçeklikle bağlantılıymış izlenimi veren, olumsuz imgeler üretilmeye devam etmiştir.

Fotoğraf, 20. yüzyılın başında yaygınlaşması ve çok daha geniş kitleleri görüntülemesine rağmen eski sunum biçimlerinin benimsenmesi, tüketim amaçlı olarak daha kolay anlaşılacak ve satılacak imgeler üretmek bakımından stüdyolarla bağlantılıdır. Dahası, gelişmekte olan ülkelerde üretilen imgeler de devlet tarafından veya modern bir görünüm talep eden bireyler veya aileler tarafından finanse edildiğinde, benzer bir durum geçerli olmaktadır. Buna rağmen, ötekileştirilmiş devletlerdeki elitler tarafından fonlanan stüdyolar da zamanın eğilimlerine göre hareket etmiş ve mevcut kalıp yargıların varlığından etkilenmiştir. Osmanlı coğrafyasının parçası olan Mısır'da Avrupalı gezginleri fotoğraflamak görevini üstlenen stüdyolar, Mısır'ı egzotik bir yer olarak betimlemiştir.

Mısır, Fransızların işgalinden kurtarıldıktan sonra, yerel Osmanlı valisine 1867'de Hıdiv Unvanı verilmiştir (Brittanica, 2012). Mısır'da Hıdivler, babadan oğula geçen bir yönetim tarzıyla Birinci Dünya Savaşı öncesindeki İngiliz yönetimine kadar tahtta kalmıştır. Dış işlerinde Osmanlı Devleti'ne bağlı kalmışlardır. Mısır, Avrupalı gezginlerce sıklıkla ziyaret edildiğinden Antik Mısır kalıntıları ve antik kültüre dayalı egzotizm etkili olmuştur. Bunun yanında, Mısır'ın kendine has yönetim tarzına sahip olması nedeniyle İngilizlerin siyasal etkinliğine hedef olmasının payı vardır. Fotoğrafta, Avrupalılar, yerel bir yönetim hakkı tanınmış olsa bile kendini çoğunlukla Osmanlılar

olarak gören Mısırlılarla birlikte gösterilmektedir. Fotoğrafa ilk bakışta İngiliz turistlerin, Mısır'daki üstün konumunu anlamak mümkündür. Söz konusu üstünlük, Mısır'da bir mücadele alanı olarak fotoğraflarında temsil ettiği gibi sembollerle yürütülmüştür. Peri (2005, s.103), Osmanlı Devleti'nin, Hıdiv dışında siyasal gücü çok kısıtlı olsa bile yönetimden temsilciler göndererek, Osmanlı'nın sembolik etkinliğini garanti altına aldığını açıklamaktadır. Önemli olan husus, Osmanlı Devleti'nin de diğer Avrupalı uluslar gibi etki olanı olan güçlü bir devlet olduğunun sergilenmesi olmuştur. Gönderilen temsilcinin kendisi bir sembolik anlam ifade ettiği gibi, padişahın tahta çıkması kutlamaları gibi zamanlarda, Osmanlı Devleti'nin varlığını ortaya koyacak şekilde resmi ve kamusal alanlarda onu temsil eden sembollerin yer almasını sağlamıştır. Dahası, törenler gibi kutlamalarla bahsi geçen sembolik etkinlik algısının güçlendirilmesini temin etmiştir. Sultan'ın sürekli anılması, uzun süren İngiliz etkinliğine karşı, sonradan başarısız olsa bile Osmanlı kimliği etrafında bir araya gelmeye niyetli yerel grupların inancını pekiştirmiştir. İngilizler, bu tarz bir mücadelenin bilincinde olarak siyasi gücü çok kısıtlı olsa bile temsilcilerin varlığına karşı çıkmıştır ve onlar tarafından gerçekleştirilen eylemleri İngiliz yanlısı gazeteler gibi kamusal ortamlarda değersizleştirmeye çalışmıştır. 1909'da İngilizlerin ve Mısır yönetiminin çabaları ile Osmanlı Devleti'nden yerel temsilcilerin Mısır'a gönderilmesi son bulmuş ve Osmanlı varlığının sembolik görünürlüğü oldukça azalmıştır. 20. yüzyılın başındaki Mısır fotoğraflarında İngilizlerin etkisi dikkat çekmektedir.

Fotoğrafta piramitleri ziyaret eden turistler, develerin üzerinde poz vermektedir. Arka planda piramitler ve "Sphinx" görünmektedir. Ön planda ise turistler develer ve onlara yardımcı olan yerliler bulunmaktadır. Konu, antik kalıntıların ziyaret edilmesidir. Genel içerik süreçten bir kesittir ve akışın içinden bir alıntı yapılmıştır. Bu kesitin bir mesajı iletecek şekilde düzenlendiği ve ziyaretçilerin poz verdiği görülmektedir. Fotoğrafta, Avrupalılar develerin üzerinde yer alırken yerlilerin ilişkili olduğu nesne develerdir ve onları yönlendirmektedirler. Ellerinde muhtemelen develeri yönlendirmekte kullandıkları asaları vardır. Avrupalı erkek gözlük takmaktadır ve kadınlardan biri gösterişli bir kolye takmaktadır. Kadınlardan biri eldiven giyiyor gibi görünmektedir. Viktorya Dönemi özelliklerini taşıyan aksesuarlar ve korseli elbiseler vardır. Yerlilerle Avrupalıların ilişkilerindeki üstünlük ilişkisini, ilk bakışta görmek mümkündür.

Kıyafetlerdeki yerellik ve gelenekselliğe karşı modernlik ile yerlilerin Avrupalılarla ve etraftaki figürlerle ilişkilerinde açığa çıkan kölelik algısına karşı efendilik algısı birbiri ile iç içe geçmektedir.

Yukarıda yer verilen eşitsiz görünüm ayrıntılarında ortaya konulmaktadır. Karakter olarak yerliler Avrupalılara göre daha yönlendirmeye açık ve eğitimsiz durmaktadır. Mesaj olarak ise yerliler için gelişmişliğin geri bir safhasında olmak, normdan farklı olmak ve egzotik olmak vurgulanmaktadır. Antik Mısır'ı ziyaret eden turistler fotoğrafında duruş şekli yerlilerde içe kapanık, eğiktir. Avrupalılar ise yukarı doğru ve dikey durmaktadır. Avrupalıların hareketleri kararlı ve doğru iken yerlilerin hareketleri bayağıdır. Duruşların simgelediği yerliler açısından doğallık, kabalık ve uşaklıktır. Avrupalıların yüzleri temiz ve bakımlıdır, yerliler ise arkadaki tozlu çöl ile iç içe geçmiş gibi sunulmaktadır. Avrupalıların çevreyle ilişkileri keşif şeklindeyken, yerliler coğrafyanın bir parçası gibi tepkisizdirler. Coğrafyanın fotoğraftaki etkisi mekân kullanımıyla artmaktadır. Mekân olarak dış mekân kullanılmış, özelde antik kalıntılar verilmiştir. Mekânın özelliği, çöl olması nedeniyle boşluk hissi uyandırması, puslu ve tozlu olmasıdır. Dozsay'ın Mısır fotoğrafında, figürler fotoğrafın orta kısmından yanlara doğru yayılacak biçimde konumlanmıştır. Ön plan ve arka plan olarak ayırım vardır ve derin perspektif kullanılmıştır. Işık doğaldır. Buna rağmen, yerliler fotoğrafın dışına doğru yer alabilmektedir. Fotoğraftaki genel duygu, kalıntılara hissedilen çekim ve yerel halka göre yukarıda bir konumdan gerçekleştirilen turistik aktivitedir. Fotoğrafın bıraktığı etki, ötekileştirme ve aşağılamadır.

Yerel halk ile Avrupalıların yan yana geldiği bir diğer fotoğraf, İstanbul'da bulunan Yıldız Saray'ında çekilmiştir. Bu fotoğrafta bir ritüel olarak yerine getirilen tören söz konusu olduğu için ilişkiler farklı düzenlenmiştir.



Resim 29: (Üsküdarlı) Ali Sami Aközer, Yıldız Sarayı Seyir Köşkü, 1900



Kaynak: <http://www.eskiistanbul.net/3538/yildiz-sarayi-seyir-kosku-1900-fotograf-ali-sami-akozer#lg=0&slide=0>

Eserin sahibi Ali Sami Aközer'in sıklıkla çektiği fotoğraflar arasında saray fotoğrafçısı olmasını ortaya koyan biçimde, saray yaşamına ait fotoğraflar bulunmaktadır. Söz konusu fotoğraflar, harem gibi Avrupalı egemen bakış açısının sarayı ele aldığı halini değil, resmi ziyaretler ve sultanın günlük bürokratik işleri gibi detayları içermektedir. Dönemin özelliğini yansıtacak şekilde, askerler pek çok fotoğrafta yer bulmaktadır. Söz konusu görünürlük, ordunun modernizasyonu ve organizasyonu ile ilgili fikir verdiği kadar saray ve ordunun yakın ilişkilerini ortaya koyan fotoğraflardan biridir. Fotoğraf, selamlık töreni sırasında çekilmiştir.

Selamlık, Osmanlı evlerindeki bir bölümü ve aynı zamanda bir töreni tanımlamaktadır. Fotoğrafta, Yıldız Sarayı Seyir Köşkü'nde padişahın selamlık törenini izleyenler ve törene hazırlananlar görülmektedir. Konu, saray yaşamıdır. Yıldız Sarayı Seyir Köşkü



fotoğrafında içerik ritüeldir. Devletin gücünü vurgulamada sembolik olarak törenler, II. Abdülhamit döneminde sıklıkla başvurulan bir gösteri aracı olmuştur. Ortaya konmaya çalışılan, II. Abdülhamit'in şahsında cisimleşen devletin gücünü ve otoritesini ortaya koymak, egemenliğini pekiştirmektir. Özellikle, cuma selamlığı törenine önem verilmiştir. Bu ritüel, son dönem padişahlar arasında giderek daha çok rağbet görmüştür ve devletin gücünü ortaya koymakta kullanılmıştır. Ritüel, köklere inen bağlantıları olsa bile modernleşmenin izlerini taşımaktadır (Deringil, 2014, s.5). Köklere bağlılıkla ilgili çaba, II. Abdülhamit dönemi ve cumhuriyete uzanan dönemin odağında yer almıştır (Deringil, 2009). Hobsbawm (2012, s.1), toplumlarda değişim sürati yüksek olduğunda, geçmişle bağın kurulabilmesi adına geleneğin yeniden yorumlanmaya başladığını ve tarihe yeni bir bakış açısı oluştuğunu belirtmektedir. Osmanlı Devleti son döneminde gelenekle kurulan bağ yeniden yorumlanmıştır. Avrupa'daki törenlerde olduğu gibi protokol uygulanmış ve seyirlik bir aktivite olması sağlanmıştır. Dahası, Avrupa'da da devletin görünürlüğü en çok törenlerde ve ritüellerde sağlanmıştır (Deringil, 2014, s.7). Fotoğrafta tüm özellikleriyle ritüeli açıkça gözlemlemek mümkündür.

Selamlık töreni fotoğrafında, törenin seyirlik bir aktivite haline gelmesi iki farklı kitle doğurmuştur. Osmanlı toplumunu temsil eden selamlık töreni mensupları ile yukarıda onları izleyen, Avrupalı seyir için gelmiş izleyiciler bulunmaktadır. Bu kısımdakilerde erkeklerde takım elbise ve kadınlarda Viktorya Dönemi'ne ait elbiseler hâkimdir. Kıyafetler şık ve gösterişlidir. Erkekler papyon ve fötr şapka takarken kadınlar gösterişli şapkalar takmaktadır. Tüm özellikleriyle kıyafetler, Avrupa'da beden modernleşme sonrası düzenlemelerini yansıtmaktadır. Osmanlı ve Türk bedenlerinde benzer biçimde modernleşme sonrası etkileri görmek mümkündür fakat Avrupalılardan farklı gelişen yönler görülebilmektedir. Aksesuar olarak fesler ve kıyafette askeri kıyafetler hâkimdir. Seyir Köşkü fotoğrafında yüzlerde Osmanlı erkeklerinde bıyık bulunmaktadır ama bakımlıdırlar. İzleyicilerde tüysüz suratlar ve Avrupa tipi bıyıklı yüzler bulunmaktadır. Ritüel olması nedeniyle hazırlık yapılmasının etkisi olsa da Osmanlı toplumun nasıl modernleştiği ile ilgili fikir vermektedir. Modernleşmenin etkisi toplumda hissedilmektedir fakat çarpıcı farklılıklar da bulunmaktadır. Osmanlı ve Türk beden imgeleri arasında hiç kadın bulunmamaktadır. Kadınların kamusal alanda görünürlüğü bir önceki kısımda değinildiği gibi artmış olsa da bazı durumlarda temsil edilmediği

anlaşılmaktadır. Fotoğrafta, bazı zıt unsurlar öne çıkmaktadır. İlk olarak, Osmanlılar ve Avrupalılar bir ritüeli gerçekleştirenler ve izleyiciler olarak yer almaktadır. Avrupalıların izleyici, töreni gerçekleştirenlerin Osmanlı ve Türkler olması nedeniyle Avrupalıların üstteki konumu ve rahatlığı karşısında Osmanlı ve Türk beden imgelerin hazır ve gergin hali öne çıkmaktadır. Seyir Köşkü fotoğrafında, izleyicilerin karakteriyle ilgili neredeyse turistik bir faaliyet içinde olduklarını ve bunun kişisel bir deneyim olduğunun farkında oldukları izlenimini edinmek mümkün iken törene katılanların topluluğun parçası olarak yer alabildikleri dikkat çekmektedir. Söz konusu özellikleri barındırması nedeniyle fotoğrafın az da olsa Osmanlılar ve Avrupalılar arasında eşitsiz bir görünüm oluşturduğunu söylemek mümkündür.

Köşk fotoğrafında hem egzotik bir nesne olarak canlanan tören hem de modernleşmeyi yaşayan toplum objektife yansımaktadır. Figürlerin duruşlarının simgeledikleri ele alındığında, törene katılanlarda uyum kendini gösterirken iken izleyicilerde keyif öne çıkmaktadır. El kol hareketleri, törene katılanlarda düz ve kararlı, izleyicilerde rahattır. Fotoğrafta gösterilen mekân, saraydır. Mekânın özelliği detaylı, süslü ve eskiye nazaran modern olmasıdır. Figürler, fotoğrafa dağınık yerleşmekte ve geniş bir perspektif kullanılmaktadır. Kullanılan ışık, doğal ışıktır. Perspektif ve ışık seyirlik hissi artırmaktadır. Tören mensuplarında övünç var iken izleyicilerde hayranlık duygusu egemendir. Fotoğrafın bıraktığı etki, yansıtıcı ve Avrupalı bakışının nesnesi olan Doğu'yu çağrıştırmaktadır.

Birinci Dünya Savaşı öncesi ve sonrasındaki gelişmelere bakıldığında, Osmanlı Devleti'nde mevcut ulusal kimlik yaratma çabalarının değişime uğradığı bir döneme geçildiği anlaşılmaktadır. Türk kimliği etrafında uluslaşma fikri etki alanını artırmıştır ve yurt olarak belirlenecek sınırlar savaşın gidişatı içinde netlik kazanmıştır. Millî mücadelenin hatları çizilmiştir. Fotoğrafta ise savaşı görüntüleyen fotoğrafçıların imgeleri, sıklıkla milli mücadeleyi içermiştir.

Resim 30: Etem Tem, Afyon Fotoğrafi, 1922



Kaynak: <https://www.gazeteruzgarli.com/49-yil-once-vefat-eden-etem-tem-efsane-fotografin-hikayesini-otyama-anlatmisti/>

Bu fotoğrafın seçilmesinin nedeni, uluslaşma döneminin Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuna uzanan sürecinde Türk kimliği etrafında bir araya gelmesi aşamasında

ikonik bir Atatürk figürünü barındırmasıdır. Osmanlı kimliği terk edilip uluslaşma döneminde Türk kimliği benimsenmiştir ve eski kimlikler ötekileştirilmeye başlamıştır. 20. yüzyıl başına doğru, portre gibi türlerin yerini muhabirlik almaya başlamıştır (Özendes, 2013). Fotoğraftaki konu ve içerik değişimi nedeniyle, Avrupalıların Doğu'yu keşfetme gibi amaçlarına hizmet eden fotoğraflar azalmıştır fakat propaganda ve haber amaçlı fotoğrafçılık Doğu'yu yansıtmaya devam etmiştir. Ne var ki, savaşın asıl nesne olması, imgelerdeki bedenlerin aktarım tarzını değiştirmiştir. Haberin aktarılması öne çıkmıştır. Türkiye'de ise benzer bir eğilim görmek mümkündür. Fakat Avrupa'da olduğu gibi ulusun gücünü yansıtmaya ve moral veren imgeleri ortaya çıkarma eğilimi tamamen ortadan kalkmamıştır. Bu dönemde, Atatürk fotoğraflarında vücut bulan bir ulusal direniş ve uyanıştan bahsetmek mümkündür. Atatürk'ün bedeni, Türklerin geleneklerinde yer alan ve ulusal birlik anlayışına aktarılan bazı kavramları temsil etmektedir. Bahsi geçen kavramlarından kapsayıcı olan ve öne çıkan gazi kavramıdır. Atatürk, Kurtuluş Savaşı'ndan sonra gazi unvanına layık görülmüştür. Vatan için aldığı sorumlulukları vurgulayan kavram, aslen bedenini öne sürerek başardıklarının ulus için önemini vurgulamaktadır. Nitekim fotoğraflar ulusun gururun tesisinde Atatürk imgelerinin yoğun kullanımıyla basında kullanılmıştır.

Savaş yılları propagandanın basın aracılığıyla etkili olduğu yıllardır. Basında savaşla ilgili yazılan hatıralar, ortaya çıkan görüntüler ve anılar, propagandanın, müttefik ve düşman uluslara bakış açısının taraflı yönünü ortaya koymaktadır. Düşmanı kötü göstermek, ulusal duygular uyandırmak ve cephede erkekler olsa dahi kadınları mücadelenin içerisinde tutmak gibi amaçlara hizmet etmiştir (Demm, 1993, s.163; van Os, 2018, s.1). Basın, Osmanlı Devleti'nde ulusal birliği anlatmak kadar kadınların erkeklerin yokluğunda ekonomide görev alması için yönlendirilmesi gibi amaçlara hizmet etmiştir (van OS, 2018, s.5). Osmanlı Devleti'nde içerisinde propaganda ve sansür çabaları karşılığını bulmuştur. Almanlar gibi müttefiklerde dahi basının, görsel ve yazılı araçların Türklerle ilgili çizdiği görüntünün yardıma muhtaç ve kaba, yönlendirmeye muhtaç gibi özellikler (Krobb, 2014, s.1) taşıması nedeniyle propaganda hem dışarıya verilen görüntü hem de ulusal hareketi yaratmak için kullanılmıştır.

Örnek bir lider etrafında bir araya gelmek, ulusun kendisiyle ilgili algısını yönlendirmede öne çıkmaktadır. Atatürk'ün doğallığı içerisinde yakalanan duruşu, fotoğrafçının bu görüntünün öneminin farkına vardığı bir kurgu çerçevesinde oluşturulmuştur ve doğal bir anı sunar gibi görünmektedir. Pozdaki doğallık, hem savaştaki bir toplumun her ferdinin hissedeceği bir derin duyguları ve zihinsel yoğunluğu hem de savaşın iradeli ve olgun biçimde karşılanmasını ortaya koymaktadır. Atatürk'ün savaşın etkilerini hissettiği, yorgun veya bitkin olduğuna dair fikir edinilmekte fakat kararlı olduğu ve direndiği izlenimi oluşmaktadır. Millî mücadele ve cumhuriyetin kurulması sırasında Atatürk örnek bir vatandaş olması yönüyle fotoğraflarda yer bulmuştur. Atatürk'ün görünüşü ve eylemlerine gösterdiği dikkatten bunun farkında olduğunu düşünmek mümkündür.

İlerleyen dönemde, milli mücadele ve cumhuriyetin kuruluşu yıllarında aksesuarlarda askeri başlıklar olarak kalpaklar ve askeri şapkalar öne çıkmaktadır. Ayrıca, fötr ve kasket şapkalar kullanılmıştır. Askeri alandaki teknolojinin Avrupa'dan transferi neticesinde askerlerin imgelerinde, Avrupa tarzı hâkim olmuştur çünkü Avrupa'dan kıyafet ve eğitim tarzı da örnek alınmıştır. Ayrıca, Avrupa'da kullanılan tarzda ayakkabıların ve askeri botların daha çok kullanıldığı anlaşılmaktadır. Atatürk'ün Afyon fotoğrafında üzerinde teçhizatlar bulunmaktadır. Fotoğrafta öne çıkan, cumhuriyetin modernleşme sürecinde verdiği mücadelede rol oynayan yurttaşlıktır. Bu anlamda, Atatürk örnek bir yurttaş olarak fotoğraflarda öne çıkmaktadır.

Türk halkının yurttaş ve egemen bir ulusun mensubu olma yolunda attığı adımlar dönemin fotoğraflarında yer almaktadır. Tüm Türk halkı gibi düşünceli ama mücadele eden bir fert vurgulanmaktadır. Atatürk'ün Afyon fotoğrafında, sağlam ve istikrarlı bir duruşu bulunmaktadır. Fotoğrafta kararlılık önde gelmektedir. Söz konusu kararlılık, ağırbaşlı bir kararlılıktır ve zor durumundan çıkarak doğrulacak bir görünüm sergilemektedir. Atatürk'ün yüzündeki ifade, kararlı ve olumludur. Bir diğer yön, akli kullanmayı dışa vuran bir görüntü olmasıdır. Savaşta akla başvurarak ve doğru stratejilerle güçlüklerin üstesinden gelineceği vurgusu vardır. Atatürk, düşünceli olsa bile dışa dönük ve kendinden emin hareketleri öne çıkmaktadır.

Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyetin kuruluş yılları ve sonrasında, mekân olarak İstanbul'un yerini Anadolu almıştır. Savaş alanı, fotoğraflarda daha çok yer bulmuştur. Anadolu kentleri yurdun tamamı fotoğrafların mekânıdır. Afyon'daki fotoğrafta, Atatürk merkezde yer almaktadır. Işık onu net şekilde gösterecek şekilde kullanılmıştır. Atatürk, adeta güneşi ve günü yansıtacak şekilde yer almaktadır. Geniş perspektif kullanılmaktadır. Ulusal hedeflere ulaşma arzusu ve bundan kaynaklanan gurur göze çarpmaktadır. Savaştan izlenimlerin yansıtılması tüm bu duyguların ve mevcut gelişmelerin yansıtılması için önem arz etmiştir.

### **4.3. GÜNÜMÜZDE (20. YÜZYIL SONU-21. YÜZYIL BAŞI) GÖRSEL SANATLARDA BEDEN TEMSİLLERİ**

#### **4.3.1. Küresel ve Ulusal Beden İmgeleri**

Ulusun günümüzde, uluslaşma döneminden farklı olarak küreselleşme ile ilişkisi öne çıkmaktadır. Ulusların ağırlığını koruduğunu belirten anlayışlara denk biçimde, beden imgelerinde ulusal özelliklerin, beden imgelerinde dikkat çeken etkileri bulunmaktadır. Ulusların tarihinde var olan ilişkilerden gelen kalıp yargılar günümüzde rol oynadığı gibi sanatçıların ulusunu ele alış biçiminde de kalıp yargılar yer alabilmektedir.

Resim 31: Maryam Şahinyan, Değişimin Portresi, 1980'ler



Beden, ulus ve küreselleşme ekseninde ele alındığında göç kavramına sıklıkla temas etmek kaçınılmazdır. Göç günümüzün en önemli toplumsal konularından birini oluşturmaktadır. Göçün beden odağından bağımsız düşünülmesi güçtür. Göçmenlerin, emeğin küresel dolaşımının ve hareketliliğin hiç olmadığı kadar çok tartışıldığı bir çağda, bu kavramlara dâhil olan bedenlerin imgesinin temsiline odaklanmak önem arz etmektedir çünkü çağımız aynı zamanda, dünya çapında yer değiştiren beden imgelerinin egemenliğinin çokça hissedildiği bir dönemdir.

Türkiye’de iç göç, geçtiğimiz yüzyılın öne çıkan yönlerinden biri olmuştur. Geçen yüzyılın yarısında, kentte yaşayan nüfusun oranı dörtte bir iken 1980’li yıllarda bu oran yarısına yükselmiştir (Kongar, 2008, s.549). Bu durum hızlı bir değişime işaret etmektedir. Bu değişim görsel sanatlarda yer bulmuş, dahası Türkiye’de insanların kentli kimliğine bürünmeye başlamasıyla görsel kültür değişime uğramıştır. Değişim, bedenlerde karşılığını bularak kıyafetten bedenin tarımdan endüstriyel çalışma dinamiklerine hazırlanmasına, aileden toplumsal cinsiyete kadar sonuçlar doğurmuştur. Günümüzde, nüfusun büyük bir kısmı kentte yaşamaktadır. Dahası, dış ülkelerden Türkiye’ye çeşitli biçimlerde göç artışa geçmiştir. Bunun yanında, Türkiye göçün rotasında transit bir ülke olarak yer almaktadır. Fotoğraf, Türkiye’nin 20. yüzyılın yarısından sonra büyük bir toplumsal dinamiğini oluşturan kente göçü çağrıştırmaktadır. Türkiye’de neredeyse her iki kişiden biri kendisi, anne babası veya benzer yollarla göç ile ilgili bir geçmişe sahiptir (Erdem, 2022). Fotoğraftakilerin yüzlerindeki kendine has ifade, kente göçmüş milyonlarca kişinin umut ve zorluklar arasındaki yaşamını ortaya koymaktadır. Fotoğrafta dönemin farklı özellikleri bir arada yer almaktadır. Geleneksel çağrışımları olan kıyafetler içindeki figürlerin el ele tutuşarak sevgi ifadesi modern bir ifade biçimini temsil etmektedir. Göç, geçen yüzyılın üçüncü çeyreğinden beri dünya gündeminde yoğun şekilde yer tutmaktadır. Sanatta göçün tasvirlerini sıklıkla bulmak mümkündür. Akışkanlık ve dolaşımın arttığı günümüzde, Baumann ve Urry’ye atıfla Ball ve Gilligan (2010), göçü ve hareketliliği temel alan bir görsel anlayışın dikkat çekici şekilde öne çıktığını açıklamaktadır. Fotoğrafta, Türkiye coğrafyasındaki bedenlerle temsil edilen göçün yansıması, küresel olarak da beden imgelerinin yansıtılmasıyla örtüşmektedir. Göçün toplumsal değişimle ilişkisi, sanatta yaşanan değişimle bir araya gelerek karşılıklı bir değişimi beraberinde getirmektedir.

Fotoğraf, portre türündedir. Kentte yaşayan kesimin bir alışkanlığını temsil eden aile fotoğrafları çekme alışkanlığının, kentsoylu olmayan kesimlere yayıldığı görülmektedir. Portre türünün modernleşme ile bağı olduğundan, bireyselliğin ve çekirdek ailenin portrenin yaygın konusunu oluşturduğu düşünüldüğünde, bireye ve aileye bakış açısının dönüşümü gözler önüne serilmektedir. Maryam Şahinyan’ın fotoğrafçı olarak özellikleri, dönüşüme tanıklık edişi ve onun lensinden yansımalarını



dikkat çekici kılmaktadır. Fotoğrafta mekân stüdyodur ve fotoğraf portrenin, stüdyo fotoğrafçılığına özel önem atfedilen dönemde olduğu gibi, uzun hazırlıklılarla çekilmiş bir aile portresi olarak, dar perspektifle, yakın bir arka plana karşı, figürleri öne çıkararak çekilmiştir. Şahinyan'ın fotoğraftaki tarzı ve birikimi, dönemin toplumsal iklimini ele alma biçimine yansımıştır.

Şahinyan cumhuriyetin ilk kadın fotoğrafçısıdır. 1930'lu yıllardan 1980'li yıllara kadar aktif kalan İstanbul'daki stüdyosunda, Türk toplumunun geçirdiği deneyimlere tanıklık etmiştir. Şahinyan çeşitliliklere açık karakteri nedeniyle cumhuriyetin ilk yıllarında, gayrimüslimleri, eşcinselleri ve yabancıları fotoğraflamıştır. Fotoğrafları yüzyılın ortalarına kadar Beyoğlu'nun çeşitliliğine tanıklık etmiştir. Şıklığın ve zarafetin öne çıktığı söz konusu yılların fotoğraflarından sonra aile portreleri veya önemli anların fotoğrafları ağırlıktadır. Yüzyılın üçüncü çeyreğine doğru göçün, kentteki imgeleri dramatik şekilde değiştirdiği ortaya çıkmaktadır (Bingöl, 2018). Kentli kimliğe geçiş, ara biçimleri barındıracak şekilde hızlı ama dirençli biçimleri içinde barındırarak gerçekleşmektedir. 1980'ler kentte düzenli oranlarda nüfusun artması kadar, yasal olmayan, şiddet içeren yolları, kent ile kırsal arasında kalmış bir kültürü ve gecekondu etrafında şekillenen bir sosyal yaşamı beraberinde getirmiştir (Kongar, 2008, s.562-563). Şahinyan'ın fotoğrafları, kentteki sosyal yaşamda meydana gelen dönüşümü ortaya koymaktadır. O, kentli nüfus içinde yaygın kimliklerin dışında kalan kişileri ve kentleşen toplumdaki geleneksel yönleriyle yer alan kimlikleri bir arada temsil etmiştir.

Türk modernleşmesi sonucu değişen yönlerden birinin şapka ve kıyafet olduğuna değinilmiştir. Buna rağmen, Türk modernleşmesinin kendine has bir karakter sergilediği, modern ile gelenekselin iç içe olduğu hatta gelenekselle özdeşleşen boyutların modernleşmenin unsuru haline geldiği görülmektedir. Örneğin, başörtüsü bir süredir tartışmalara konu olmaktadır. Dini menşeli başörtüsü tartışmasının cumhuriyetin başında değil yüzyılın yarısından sonra kuvvetlenmesi dikkat çekicidir. Değişim ve kentlerde farklı kesimlerin bir araya gelmesi sonucu oluşan gerilim (Kongar, 2008, s.574) ile bedensel görünümle ilgili tartışmaların bağı bulunmaktadır. Tartışmalar, popülist siyasetin konusu olmuş ve pek çok kesimi tartışmanın içerisine çekmiştir.

Kadın figürden erkek figüre dönüldüğünde, erkekliğin ve toplumsal cinsiyet sembollerinin bu fotoğrafta yer bulduğu dikkat çekmektedir. Bunlar arasında, erkekliği çağrıştıran kemer bulunmaktadır. Dahası, geleneksel motiflerin sosyal farklılığı ve etnisiteyi çağrıştıran boyutları bulunmaktadır. Türkiye’de günümüzdeki beden imgesine dair tartışmalarda geleneksel motifler ve etnisiteyi yansıtan semboller de bulunmaktadır. Örneğin, göçmenlerin Türkiye’nin hangi bölgesinden kente gelen bireyler olduğu, alacakları tepkileri biçimlerini belirlemektedir. Fotoğrafta, erkeğin kazak ve pantolonuyla ve ayakkabısıyla daha genel bir görünümü temsil ederken kadının başörtüsü, şalvarı gibi kıyafetleriyle geldiği kültürle ilgili daha çok fikir verdiği görülmektedir. Şalvar gibi kıyafetler geçiş toplumunu temsil etmektedir. Türk toplumunun uluslaşma öncesi dönemde de var olan ikonik göç geçmişini ve Anadolu coğrafyasının sürekli bir geçiş coğrafyası olduğunu günümüzdeki imgelerden de anlamak mümkündür.

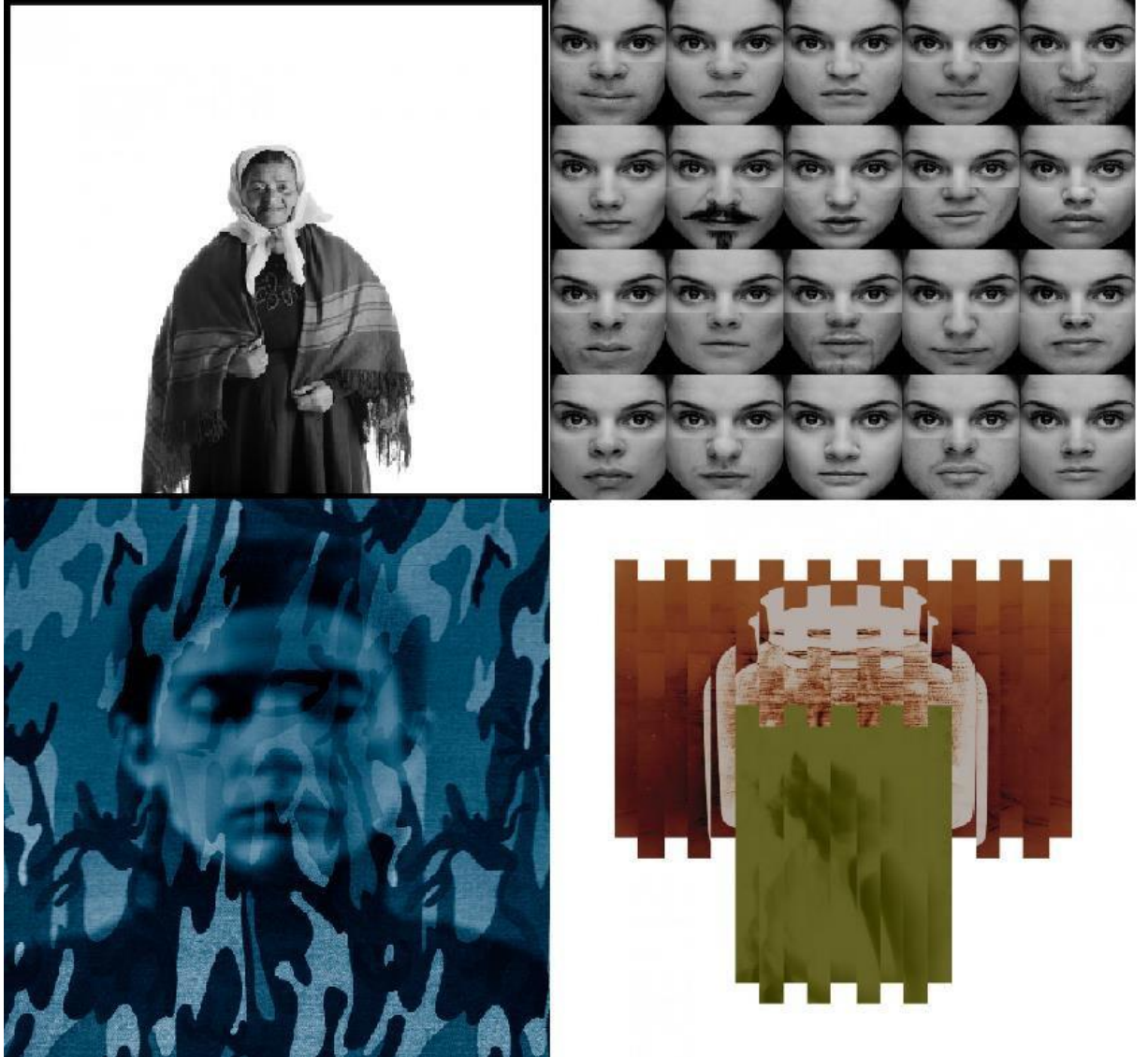
Günümüzde fotoğrafta kıyafetler ele alındığında, geleneksel, modern ve küresel etkiler dikkat çekmektedir. Yaygın kıyafetlerdense dikkat çekici kıyafetlere odaklanılmaktadır. Farklı kimlikleri yansıtma ve çeşitliliğin vurgulanması, sanatın ve fotoğrafın amaçlarında yer almaktadır. Geleneksel erkeklik ve kadınlık kadar, daha cinsiyetsiz bir toplumu temsil eden modern beden teknolojilerinin etkisindeki toplum, kıyafetlerde ve görünümde yansımaları bulmaktadır. Geçen yüzyılın üçüncü çeyreğinden beri özgürlük yaklaşımlarında beden önemli yer tutmuştur (Hughes ve Dvorsky, 2008, s.2). Türkiye’de değişim daha yavaş olsa da 1980’lerde kırsal kent ekseninde yaşanan değişim, 21. yüzyılın başından beri dünyada yaşanan beden eksenli özgürlük hareketlerinin Türkiye’de karşılık bulmasını sağlamaktadır. Değişimin din ve kadın bedeni ile ilişkisi dikkat çekmektedir. Kadının kıyafetlerinde geleneği çağrıştıran detaylar ve şalvar bulunmaktadır.

Figürler, kentli olma sürecinde olsalar bile Avrupa’da yer alan kentli beden imgesinden farklı tanımlara uygundur. Bunun nedeni, Türkiye’de çekilen fotoğraflarda, Türkiye’nin farklı bir modernleşme sürecini geçirmiş olduğunun yansımasıdır. Modernizm, ahlaki bir ciddiyet ve saflık içerirken postmodernizm nihilizme eşlik eden kinizmi barındırmaktadır (Kellner, 2000). Figürlerin bakışları, duruşları ve fotoğrafa

yaklaşımları göz önüne alındığında modernizmin etkilerini taşıyan şekilde sunulmaktadır. Fotoğrafta figürlerin saf, rol yapmayan hallerini gözler önüne serecek şekilde yansıtıldıkları izlenimi edinilmektedir. Söz konusu sunum biçimi, bedene geleneksel bir yaklaşım tarzını göstermektedir. Buna rağmen, geleneksel kimliklere sahip kesimlerin toplumsal değişim ile geçirdiği dönüşümü yansıtmaktadırlar. Fotoğrafta geleneğin yenilikle buluştuğu noktalar yer almaktadır.

Fotoğrafta figürlerin birbirleri ile olan ilişkisi dikkat çekicidir. Poz verirken modern bir sevgi ifade biçimi kullanarak el ele verdikleri görülmektedir. Sevginin geleneksel toplumda, kadın ve erkek arasında olduğunda açık bir biçimde paylaşılmasının kısıtlandığı düşünüldüğünde teknolojik ve modern bir müdahale olan fotoğrafın görsel anlayışı da etkilediği ortaya çıkmaktadır. Sevgi ifadesinde zarafeti öne çıkaran hareketler yer almaktadır ve onun dışında kente özgü olmayan bazı yönler dikkat çekmektedir. Bu yönler, duruşa, kıyafete, erkeğin sakalına yansiyarak daha çok kırsalla anılan görüntüleri öne çıkarmaktadır. Çağımızda, görüntünün ve imajın egemenliğinde bir kültürün (Atay, 2004) varlığı söz konusudur ve geçen yüzyılın ortasından beri insanların görünüşleriyle ilgili kaygılarının daha yüksek olması, eserlere yansımıştır. Fotoğraftaki duygu değişimin heyecanını yansıtmaktadır ve bıraktığı etki küresel etkilerin izlerini taşıyan beden imgesindeki değişimleri yansıtmaktadır.

Resim 32: Ahmet Elhan, Portreler, 1993-2001



Kaynak: <http://ahmetelhan.com/tr/works/photoportraits-ii/>

Eserin seçilmiş olmasının nedeni, Türkiye'nin geçirdiği değişim sürecinin son otuz yılının beden imgesine yansımalarından kesitler veren bir seri olmasıdır. Ahmet Elhan'ın Portreler serisinde, 1993'ten 2000'lerin başına kadar çeşitli dönemlerde dört kez portre türünde ortaya konmuş, Türkiye'den insan manzaraları yer almaktadır. Türkiye'nin maruz kaldığı değişimi bahsi geçen portrelerde görmek mümkündür (Rıfat,1993). Portrelerin ilkinde kırdan kente göçte görünümünü koruyan ve beden ile ilgili algısı kentte yaşadığı kültürel farka direnen insanların imgesini temsil eden bir kadını göstermektedir. Pek çok yüzün alt kısmı ile üst kısımlarını farklı kişilerin

yüzlerinden kısımlara denk gelecek şekilde birleştiren ikinci portre çalışmasında, Türkiye’de insanların görünüşleri ile ilgili bir fikir edinmek mümkündür. İleriki döneme ait mavi ön plana sahip çalışma, portre türüne yeni bir yaklaşım geliştirdiği kadar bedene dair teknolojinin egemenliğinde yeniden gelişen bakış açısını ortaya koymaktadır. Son imge ise dijitalleşmenin egemenliği ve bedene olan uzaklığı vurgulayan bir çalışmadır.

Fotoğrafta beden imgesindeki değişimde, ulusal bir beden taramasından dijitalleşmenin parçası olan kimliklere doğru bir ilerleme görülmektedir. Bedenin dijitalleşmesi pek çok alanda gerçekleşmektedir ve sanata yansımaktadır. Bu yansıtmayı hem fotoğraf tekniğinde dijitalleşmeye başvurarak beden üzerindeki etkinin vurgulanması hem de içerik olarak dijitalleşmiş bedenlerin görünüşleri olarak düşünmek mümkündür. Görüntülerde bedenin temsil edilmesi süreci de görüntünün dijitalleşmesi nedeniyle dijital boyut kazanmıştır ve fotoğrafçılar söz konusu yönü gözden kaçırmamaktadır. Fotoğraf, bedenin gerçek yaşamdaki yönüyle bağlantı kurulmasını sağlayarak dijital bir görüntünün içinde gerçek bedenlerin var olduğunu vurgulamaktadır. Elhan’ın fotoğraf serisinde, kıyafetler ve bakışlar dışında izleyiciye figürün geçmişi, kültürü ve kişiliğiyle ilgili bilgi veren bir unsur bulunmamaktadır. Serinin ilk fotoğrafında kıyafetler ve bakış öne çıkmaktadır. Fotoğraf, izleyiciyi figürle bağ kurmaya, Türkiye ile ilgili bildiği birikimi figüre yansıtarak anlamaya davet etmektedir. Serinin diğer fotoğrafında, benzer bir eğilimle, Türkiye’den çeşitli yüzler alt ve üst kısımları değiştirilmiş biçimde verilerek Türkiye’den bir görünüm verilmektedir. Bir sonraki fotoğrafta, izleyicinin bağ kurmasını zorlaştıran bir dijital teknikle oluşturulmuş şeffaf kamuflaj ardındaki beden görülmektedir. Gözleri kapalı olduğu için bağ kurmak daha da zorlaşmaktadır ve seyirciyi bağ kurmaya ve anlamaya davet etmektedir. Son görsel öge ise dijitalleşmeye bir göndermedir.

Dijitalleşme, günümüzde beden ile çeşitli boyutlarda buluşmaktadır ve değişim yaratmaktadır. Yüzyılın başında cyborg kavramında bütünleşen bir dijital dünya ve gerçek dünya etkileşimi kavramı geliştirilmiştir. Buna göre, dijital bir dünya yaşamlarımıza temas etmekte ve bedenler bundan etkilenmektedir. Günümüzde ise internet ortamında olmak ve olmamanın fark yaratmadığı, dijitalleşmenin yaşamın pek

çok noktasına sirayet ettiği ve yaşamın dijital boyutla beraber var olduğuna dair kabuller artmaktadır. Bedenlerin dijital olarak izlenmesi, yapay zekâ ile beraber hareket etme ve kodlamanın bedeni yönlendirmesi, davranışların izlenmesi ve yorumlanması, algoritmaya dayalı tahminler gibi boyutlarla beden dijitalleşmektedir (Lupton, 2015). Bedenin dijitalleşmesi, gözetim, yönlendirme ve biçimlendirme bakımından bedene etki ettiği kadar beden imgesinin sunum biçimlerinde dönüşümü beraberinde getirmektedir. Eserde söz konusu sunum tekniklerinden faydalandığı görülmektedir.

Geçiş dönemini temsil eden ilk fotoğrafta, kıyafeti tespit etmek mümkünken diğer görsel öğelerde mümkün değildir. İlk fotoğraftaki kadın figürün başı örtülüdür. Geleneksel parçalar içeren kıyafetler giymektedir. Göle (2019), tek bir modernleşme yolu bulunmadığını ve Batı dışı modernleşmelerinde olduğunu belirtmektedir. Batı dışı modernleşmelerin klişelere dayalı anlayışlar nedeniyle gözden kaçabildiğini açıklamaktadır. Örneğin, başı kapalı kadınların yalnızca geleneği yaşadığı ve hep özel alanda var olduğu inancı yanlıştır. Ona göre, başını örten kadınlar da modernleşmenin bir dinamiği olarak kamusal alanda görünür olmayı talep etmektedir. Türkiye’de başını örten kadınların bir tür mahrem kavramı içerisinde ele alınabileceğini ama bunun modernleşme ile bağlantılı olduğunu vurgulamaktadır. Böylece, Türkiye’ye has bir modernleşme tarzından bahsetmek ve tek bir modernleşme anlatısından uzaklaşan görünümde insanların kamusal alanı paylaştığını görmek mümkündür. Örtülü veya açık, modernleşme uğrağında farklı kimlikleri yansıtan görünümünün olduğunu eserden anlamak mümkündür. Öte yandan bedenlerde değişime dair işaretler, modernliğin görünümüleriyle beraber yer almaktadır.

Görselde değişimi temsil eden insanlar yer almaktadır. Modernliğin adeta otomatikleşmiş biçimlendirme araçları, dijital teknolojilerin bedenden uzaklığını yansıtarak eskiyle yeni arasındaki bireyi yansıtmaktadır. Eskiyle yeni arasındaki farkta, günümüzde geçmişin gelenek olarak yorumlanması sonucu, gelenekselden moderne uzanan çizgide yer alan bireylere yer verilmektedir. İlk fotoğraftaki figürün günümüzün bakımlı beden anlayışında yer alan zayıf, atletik görünüme rastlanmamaktadır. Diğer figürlerde de estetik bir yargıya ulaşmayı güçleştiren uzaklık bulunmaktadır. Bedenin gelişen teknolojiler ile pek çok ortamda görünür kılınması ve tüketimde oynadığı rol

(Atay, 2004) öne çıkmaktadır. Bedeni ile ilgili farkındalığa eşlik eden bedenın tüketim ekseninde hem tüketen hem de tüketilen olarak anlamlandırılmasına tepkiler eserlerde yer bulmaktadır. Türkiye’de geçen yüzyılın son çeyreğinde hız kazanarak gelişen neoliberal eğilimler, bedenın temsiline dair çeşitli sonuçlar doğurmuştur. Modanın, reklamların ve medyanın etkisinde imgelerin çok yaygın olması, bedenler ekseninde güzellik algısıyla birleşen rekabeti getirmektedir. Kendi bedenine yabancılaşmadan var olabilmek mücadele gerektirmektedir. Dijital teknolojinin sanatta da kullanımının artmasını gözler önüne serecek şekilde fotoğraflar stüdyo ortamında çekilmiştir ve sonradan uygulanan teknikler öne çıkmaktadır. Dar bir perspektif ve yakın arka plan figürlere odağı yöneltmektedir. Renkler öne çıkmamaktadır.

20. yüzyıla gelirken etkisini artırmış olan sağlıklı, hijyenik (Armstrong, 1998, s.10) bedenler ortaya çıkarma eğilimi, küreselleşme ve neoliberalizm ile buluştuğunda bedeni güzellik, tıbbi müdahalelerle değiştirme, yeme alışkanlıklarını düzenleme, gençlik, vücut bakımı gibi odaklarla ele almış ve tüketimin (Featherstone, 1991, s.90) en önemli uğraklarından biri haline getirmiştir. Postmodernizmin etkisiyle, bedene dair olguların sunumu çeşitlilik kazanarak yer bulmaktadır. Postmodernizm bedene dair eleştirel söyleme dair pek çok çeşitli sanat biçiminin imkanını taşıyarak ve kolaj unsuru sayesinde geçmiş ve gelecekte pek çok konuyu bünyesinde eriterek beden anlatısının çizgilerini açığa çıkarmaktadır. Eserde, bedenle bağın belirli bir mesafeden kuruluyor olması kolay tüketimi zorlaştırmaktadır. Tüketimle ilgili eleştirel duruşuna ek olarak eser, küreselleşmenin etkisinde değişen Türkiye’den manzaraları yansıtmaktadır.

Küreselleşmenin etkisiyle beraber ulusun etik rolü, teknolojiyle beraber işlemeye başlamaktadır. Eserde bedenlerle temas kurmanın güçlüğü ulus devletın değişen rolü ile beraber düşünülebilmektedir. Bauman (1993)’a göre ulus devletın sosyal olarak ulus içinde tanımlanan egemen grubun dışında kalan öteki ile ilişkisi, ötekini görmezden gelmeyi kolaylaştırmıştır. Postmodern dönem ise teknolojinin göstermek üzerine fırsatlar barındırdığı gelişmelerle doludur. Ötekinin bedeni ile daha çok temas kurmak, ulus devletın ötekine karşı hissizleştiren bürokratik tavrından uzaklaşmak için imkân sunmaktadır ama görünürlüğün tüketim merkezli ilerlemesi benzer bir hissizliğe

pencere açmaktadır. Akışkan modernliğe geçiş ile ötekine dair imgelerin dolaşımı ile ilgili imkânlar artmaktadır.

Modernliğin etkisini yitirmesi, Giddens'a göre (2020), 1980'li yıllarda gerçekleşmiştir. Eserde, söz konusu değişim, bedenın temsilinde, dijitalleşmeye doğru geçişle beraber öne çıkmaktadır. Modernlikten postmodernliğe geçişte teknoloji ortaklığı artırmak yerine bölünmeyi artırmaktadır. Tüketim üzerinden farklılaşma öne çıkmaktadır. Sermayenin devletin kontrolünden daha özgür bir alana yayılması tüketime ilgiyi beraberinde getirmiştir. Tüketim ihtiyaçlara yöneliktir ve hafızaya değil, sürekli eskiyi silerek yeniye yönelmeye götürmektedir. Değişim ve yeniye geçiş esastır. Sonu gelmeyen ihtiyaçların giderilmesinde, bireyselleşme öne çıkmaktadır ve öteki ile temas kısıtlanmaktadır. Bireysel anlam arayışlarına gidilmekte, tüketim öne çıkmaktadır. Tüketim özgürlük ile beraber anılmakta, modernliğin yaşamın belirsizliğini ulus devlet ile gideren yabancıyı yok etmeye yönelik hissiz tavrının yerini tüketim temelli özgürlük ve ötekini görmeme imkânı almaktadır. Özgürlük tek başına olmayacağından ötekine karşı gelişen bir tüketim ile ilerlemektedir. Tüm bu gelişmeler bir araya geldiğinde postmodern dönemde etik, tüketimin ardında kalmaktadır (Bauman, 1993). Baudrillard (2002), bedenini de kapsayacak şekilde, kendini beğenen ve onun görseline oldukça önem veren insanların olduğu bir çağda yaşadığımızı belirlemektedir. Bedenin tüketim fırsatları dâhilinde teknolojinin görsel imkânlarının değerlendirilmesi ve gerçeği yeniden sunması sayesinde, beden görsellerde yoğun olarak kullanılmaktadır. Bedenin görsellerde yoğun kullanımı, geleneksel dönemin doğa ile bağlantılı beden anlayışını değiştirmiştir. Beden günümüzde, tüketim odaklı olarak görsel kültürde, bedenın özgürlük alanı olarak cinsiyet konusunda ele alınmaktadır. Vücut bakımı, güzellik ve bunun gibi konularda bedenın tüketimine eşlik etmekte, küresel ve ulusal bazda biz tanımları dışında kalanlarla karşılaşmalarımız ve söz konusu karşılaşmaların geçiciliği beden ile ilgili deneyimlerimizi biçimlendirmektedir.



Resim 33: Ferhat Özgür, Onur Kıtası (Corps Of Honour), 2011



Kaynak: <https://ferhatozgur.com/corps-of-honour>

Eserin seçilmesinin nedeni, uluslaşma öncesi ve uluslaşma döneminde olduğu gibi günümüzde beden imgelerinde yer bulan asker imgesinin günümüzdeki yaklaşımlar dahilinde temsil edilmesidir. Eserin sahibi Ferhat Özgür, Türk toplumunda Cumhuriyet'ten günümüze uzanan ulusal gururun zamanla cinsiyetçi ve merkezi bir otoritenin baskısı altında, öğretici odaklı bir karakter kazanmasına tepki gösteren bir duruş sunmaktadır. Özgür (2015) militarizme karşı bir tavır aldığını belirtmektedir. Buna rağmen, resminde bulunan birlik ve destek ifadeleri dikkat çekmektedir ve insan faktörünün orduda da yerini koruduğunu hatırlatmaktadır. Özgür (2019), karşı tavrını klişeler ve kalıp yargılara tepki göstererek ifade ettiğini belirtmektedir. Ona göre erkeklik ve savaş, kalıp yargıların egemen olduğu bir alanlardır. Oysa o ordudaki erkekleri, duyguları ve insani halleriyle sergileyerek yargıları yıkmaya girişmektedir. Özgür, postmodern sanatta yüksek kültür ve alt kültür arasındaki ayrımın kalktığını

kabul ederken çeşitli kitlelerin ilgisini çekebilmenin klişelerle uğraşmanın, 19. yüzyıldan beri, Batı sanatında hedeflendiğini açıklamaktadır. Klişelere başvuran sanat, daha sonra klişeleri ironik olarak ele almaktadır. Ancak, sanat üretiminde de bir klişe ortaya çıkmış, Batılı izleyiciye yönelik ironi yapmayanlar kabul görememiştir ve sanatçının çalışacağı alan kısıtlanmıştır. Her dönem, kendine has bir klişe yaratmıştır. Özgür, böylece kendi sanatını açıklamaktadır. O, klişelere karşı çıkmakta ve bunu geçmişteki imgelerle bağlantı kurarak yapmaktadır. Buna rağmen, klişeleri eleştirirken yalnızca talep edilene değil, özgürce ifade edebildiklerine odaklanmaktadır. Bu eserde, geçmişe gönderme yapan bir erkeklik ve şiddet kavramı, orduya ve erkeklığe dair klişeleri sarsacak biçimde sunulmaktadır ve yalnızca elit ve Batılı bir izleyici hedeflenmemektedir. Özgür'ün ifadelerinden, klişelerin rolünü ve günümüzde Türk sanatçıların bazı motivasyonlarını anlamak mümkün olmaktadır. Önceki dönemlerde klişeler Doğulularla ilgili olabilirken bugünkü klişeler, Batı'da kabul için bazı ironi yapılması gereken imgeleri resimlerinde bulundurma mecburiyeti olabilmektedir.

Türkiye'de cumhuriyet sonrası ordu, siyasetle ilişkisinde yakınlığı benimsemiştir. Söz konusu ilişki, yüzyılın ikinci yarısında da gündemde kalmaya devam etmiştir. Ordunun kültürel değişim alanlarındaki büyük payı, daha önceki bölümlerde örneklerle ortaya konmuştur. Bahsi geçen kültürel alan hem sanatı hem de bedene dair algıyı içeren alanlar olmuştur. Sanatta ordunun oynadığı rol, doğrudan sanatçıları yetiştirme ve eğitimdeki önceliği gibi cumhuriyetin kurulması sonrasında azalan boyutlarda olmuştur. Ordunun etkinliği cumhuriyet sonrası, sivil toplumun Batı'da olduğu gibi oluşmamış olması (Mardin, 2020) ve devlet öncülüğündeki değişim nedeniyle, devletle ilişkisi içerisinde etkili olmaya devam etmiştir. Yüzyılın ikinci çeyreğinde, ordu darbeler sonrası kültürel yaşamda oynadığı rol ile anılmıştır. 1980 askeri darbesi, siyasal yaşamda olduğu kadar pek çok alanda dönüşümlerin yaşandığı bir zaman diliminin başlangıcını temsil etmektedir. Kültürel alanda darbenin etkileri, günümüz Türkiye'sinin karşı karşıya kaldığı sonuçlar içermektedir. Bu nedenle, kültür alanında pek çok inceleme darbeyi sorgulamaktadır. Sanat darbeye dair iç görüler ortaya koyan alanlardan biridir. Sanat, askeri darbe sonrası dönüşüme uğrayan alanlardan olmuştur. Türkiye'de yaşanan toplumsal kimlikteki dönüşüm ve ordunun konumu ile ilgili düşünceler, bazı sanatçıların eserlerinde öne çıkmaktadır.

Darbeden sonra, Turgut Özal döneminde, darbe yönetiminin çizdiği doğrultuyu uygulamaya koyan bir hükümet modeli benimsenmiştir. Devletin yoğun kontrolüne şahitlik eden yılları, yine devletin rol oynadığı özelleştirmeler izlemiştir. Özelleştirmeleri desteklemek, özel sermayeyi etkin kılmak gibi girişimler, liberal politikalarla beraber ilerlemiştir. Liberal politikaların benimsenmesi ile dışa açılım ve kültürel etkileşim artmıştır. Sanat ortamında ise devletin yüksek müdahalesi geri çekilmiş ama bir ilgisizlik ortamı oluşmuştur. Söz konusu boşluk dönemini, sanatta hareketlenme çabaları izlemiştir. Dışarı ile etkileşimler, hem özel sermayenin sanat alanına ilgisini artırmış hem de Türk toplumunun ve sanatçıların yeni kültürel değerlerle temasını sağlamıştır. Sanatta yeni ifade biçimlerini keşfedebilen sanatçılar çoğalmış, sanatın eleştiri potansiyeli değerlendirilmeye başlamıştır. Sanatta küreselleşmenin etkisini hissettiren bienaller düzenlenmeye başlamış, sanat sayısı artırılan üniversitelerde yer bulmuş, özel müzeler ve kişisel inisiyatiflere dayalı sanat sergileri ve tartışmaları oluşmuştur. Koleksiyonculuk, sanat alanında yatırımlar, sanatın ticari değerini vurgulayan etkinlikler artmıştır (Yılmaz, 2015). Postmodernizmin, ulusal büyük anlatılara dayalı ideallerin, devlet merkezli olarak öne sürülmesini törpülediğini, sanatın çeşitlilikleri içermesine ön ayak olduğunu ve sanatın didaktik veya kapalı bir anlatı oluşturan mesaj verme eğilimlerinden sıyrılmasını sağlayarak kaotik yaratımı öne çıkarma girişiminde olduğunu, 1980 sonrası Türkiye’inde anlamak mümkündür.

Günümüz Türk resim sanatında, orduya dair yalnızca eleştirel yaklaşımlar bulunmamaktadır. Millî mücadeleyi öne çıkaran imgeler bulunmaktadır. Çallı kuşağı olarak bilinen, cumhuriyet sonrası dönemde vatan ve millet sevgisi gibi temalara sıklıkla yer veren ekolün devamı niteliğinde Mehmet Başbuğ, Aydın Ayan, Korkut Uluğ gibi ressamlar, milli mücadeleyi yeniden yorumlayarak resmetmektedir ve Türk askeri imgelerini milli birlik bağlamında ele almaktadır (Arda, 2007, s.102). Bahsi geçen imgeler, hem milli mücadeleye atıfta bulunarak ulusal birliğe dair inancı ve geleneği yorumlamakta hem de günümüz milli birlik anlayışına katkıda bulunmaktadır.

Özgür'ün tablosunda figürler, askeri kıyafetler giymektedirler. Askerlerde miğfer bulunmaktadır. Ayrıca rütbeleri ve kollukları görülmektedir ve eldiven giymektedirler. Onur kıtasının gösterişli kıyafetleri bulunmaktadır fakat aynı zamanda, kıyafetler aşırıya kaçmayacak şekildedir. Türk uluslaşmasında rol oynamış olan ordunun, günümüzdeki imgesi, değişimin Türk toplumunda yarattığı dalgalanmalara dikkat çekmektedir. Türk toplumunda, ulusun değerlerini yaşatan ve aynı zamanda, ordunun değişen konumu ile kendine has bir postmodern karakter kazanmış olan askeri kimlik taşıyan, bir arada toplum imgesi bulunmaktadır. Resmin sosyal boyutuyla dikkat çektiği militarizme tüm eleştirilere rağmen, sosyal birliktir. Duruş biçimleri disiplinli bir sert, dik duruştur. Kararlılık, görev bilinci öne çıkmaktadır. Askerlerin hareketleri, rasyonel düzenlemeye gönderme yapmaktadır. Dar perspektifte, figürleri öne çıkaran çerçeve, duyguya odaklıdır. Duygu olarak gurur ve hüznün öne çıkmaktadır. Fotoğrafta değişim, ordunun değişen konumu, erkeklik gibi anlatılarla bütünleşerek askerliğin kutsal boyutu ile yansıtılmaktadır.

Resim 34: Neşe Erdok, Soma, 2014



Kaynak: [http://www.neseerdok.com.tr/resimler.asp?g\\_id=48](http://www.neseerdok.com.tr/resimler.asp?g_id=48)

Bu tablonun seçilmiş olmasının nedeni, uluslaşma döneminde beden odaklı dönüşümün merkezinde yer alan kavramlardan olan çalışma ve kalkınmanın sağlanmasının günümüzdeki yansımalarını anlamaktır. Türkiye’de maden gibi alanlarda çalışanlar kaza geçirdiğinde yaşamını yitirmesi durumunda Türk kültüründe önemli bir merteye olan şehitlikle özdeşleştirilmesi, beden ve çalışma koşullarının günümüzdeki ilişkisini ortaya koymaktadır. Nitekim pek çok haberde ve siyasal söylemde maden kazasında yaşamını yitirenler maden şehitleri olarak anılmaktadır. Tablo, Türkiye’de, günümüzde beden imgeleriyle beraber sıklıkla anılan çalışma, çalışma şartları, insan gücünün kullanımı ve iş gücü gibi kavramlara işaret etmektedir. Neşe Erdok, Türkiye’de kalkınmanın zorlu yönleri olan bir süreç olduğunu gösteren bir resim ortaya koymaktadır. Cumhuriyetin ideallerinden olan sanayide gelişme ve bedeni bu doğrultuda işe koşma arzusunun günümüzde nasıl etkilendiğini göstermektedir. Neoliberalizmin etkisinde, zorlu çalışma koşullarında çalışan pek çok insan olması, sanata yansımıştır. Atatürk döneminde sosyal yaşamı güçlendirecek ve yaşam kalitesini artıracak değişik imkânlarla donatılarak inşa edilmeye çalışılan fabrikalar (Semiz ve Toplu, 2019, s.46-47) ve etrafındaki yaşam komplekslerinin günümüzde zaman ve üretim baskısı altında farklı şekilde işlediği göze çarpmaktadır. Söz konusu durumun, yalnızca Türkiye içindeki gelişmelerle değil küreselleşmenin etkisi altında gelişen ulusal politikalarla açıklanması mümkündür. Soma’da maden kazasında ölen işçileri konu alan eserde, çalışmanın günümüzde aldığı hal gözler önüne serilmektedir. Bedenin endüstriyel işleme tabi tutulan doğa karşısında kaldığı çaresiz durumlardan birini örnekleyen maden kazaları, Türkiye’de son dönemde çeşitli biçimlerde gündemde yer almıştır. Ulusal gelişimin teknolojik gelişimle bağı düşünüldüğünde, maden kazaları kadar iş kazaları, doğal felaketler gibi teknoloji ve sosyal organizasyona bağlı olarak gelişmenin mümkün olduğu, Türk kamuoyunun gündeminde yer alan pek çok alan bulunmaktadır.

Marx (1992 [1887], s.287-288) endüstrileşmenin göstergelerinden olan teknolojinin iş yerinde kullanımının risklerine değinmiştir. Teknolojinin makine ile insan arasında üretim ilişkileri açısından karşıtlık yarattığına değinmiştir. Teknoloji, üretimi ve verimliliği artırmak açısından imkânlar sunmaktadır fakat kapitalist düzende teknolojinin kullanımı çalışanın bedeninin sömürüsü şeklindedir ve psikolojik etkileri olmaktadır. Dahası, büyük boyutta üretim ve teknoloji işçilerin hakları için beraber

hareket etmelerinin önüne geçmektedir. Marx'ın analizleri madencilik gibi sektörler açısından güncelliğini korumaktadır. Günümüzün neoliberal ekonomisinde, Türkiye gibi ülkelerde endüstriyel alanda çalışma koşulları geliştirilmeye ihtiyaç duymaktadır. Neoliberal ekonomide tüketimin ve üretimin enerji ihtiyacını artırması, doğal kaynaklara olan ihtiyacı artırmaktadır. Dünyada elektrik üretiminde kömür ilk sırada gelmektedir. Enerji tüketiminde ise petrolden sonra ikinci sıradadır. Türkiye'de elektrik üretimi için hazır potansiyel üretim kapasitesinin beşte biri kömür kaynaklıdır (Temizer, 2022). Enerjiye ihtiyacın giderek arttığı düşünüldüğünde kömür üretimini artırma çabaları öne çıkmaktadır. Pandemi sonrası dönemde, ulusal kömür üretimine talep tüm dünyada artmıştır. Farklı enerji tiplerine yönelimler olsa da hızlı bir çözüm olarak kömür önde gelmektedir. Türkiye'de kömür üretimine talep yüksektir (İşleyen, 2022). Buna rağmen, iş güvenliği alanında eskiden beri problemler baş göstermektedir. 1941'den bu yana Türkiye'de üç binden fazla işçi iş kazalarında yaşamında yitirmiştir. Türkiye maden kazalarında yaşamını yitirenlerin en yüksek sayıda olduğu ülkelerdendir (Toplandı, 2022). Küreselleşme, kol gücüne dayalı işlerin, Batı'dan gelişmekte olan ülkelere doğru kaymasını içermektedir. Çok uluslu şirketlerin yüksek üretim talepleri gibi faktörler, gelişmekte olan ülkelerde iş güvenliği ile ilgili gelişme kaydedilmesinin önüne geçmektedir (Yılmaz, 2009, s.45). Türkiye, Avrupa'ya yakınlığı ile yeni üretim alanlarından biri olarak yer almaktadır. Kömür doğrudan büyük bir ihraç kalemi olmasa bile Türkiye'de ağır sanayiye olan baskının, küresel iş bölümü nedeniyle artması sonucu, enerji ihtiyacının artması neticesinde önemli bir ekonomik unsur olarak yer almaktadır. Türkiye'de sanayinin ekonomideki payının artışı, iş kazalarını artırmıştır ve bu alanda yeterince gelişme yaşanmamaktadır (Yılmaz, 2009, s.60-61). Tablonun dikkat çektiği gibi, emek güvencesiz bir ortamda üretim baskısı altındadır.

Daha eski endüstriyel sorunların yanında, küreselleşme sonrası dönemde, çalışma açısından çalışanların pek çok konuda güvenliğini tehdit eden boyutlar ortaya çıkmıştır. Söz konusu boyutlar, tüm dünyada etkili olsa da gelişmekte olan ülkelerin ekonomilerinin daha kırılgan olması gibi sebeplerle bu ülkelerde daha etkili olmaktadır. Tehlikelere iş yerinde daha açık olmak kadar, düzenli gelir yönünden dezavantajlı olmak, özlük hakları yönünden güvencesiz olmak, iş piyasasında yer alabilmek, uzmanlaşma imkanlarının kısıtlılığı ve örgütlü hareket etme imkanlarına sahip olmamak

gibi güvenceyle ilgili hassasiyetler yaşayan çalışanlar ortaya çıkmıştır. Söz konusu durumdaki insanların dünya çapında bir sınıf oluşturduğunu savunanlar da vardır (Standing, 2011, s.1). Tabloda, çalışanların ve ailelerinin durumundan gelir, güvenlik gibi konularda dezavantajlı kesimde oldukları anlaşılmaktadır. Dahası, güvenliğin olmaması, güvencesizlik ve gelir seviyesi gibi sorunlar risk kavramına işaret etmektedir. Beck (1992, s.9), çağımızın toplumunu insan üretimi risklerin arttığı ve dünyada her yerde var olsa da eşitsiz dağıldığı bir toplum olarak açıklamaktadır. Türkiye’de risklerin işle ve gelirle ilgili boyutunun Avrupa’ya oranla yüksek olduğu dikkat çekmektedir. Türkiye’de gelir eşitsizliğinin artması ve güvencesizliğin varlığı, beden imgelerinde son dönemde temsil edilen alanlardan biridir.

Kıyafetler ve duruşlar, Türkiye’de çalışma koşullarına ve aile yapısına dair iç görü sunmaktadır. Tabloda kadınların başında örtü bulunmaktadır. Geleneksel kıyafetler ve iş elbiseleri bir arada yer almaktadır. Giyim tarzları sınıfsal konumları ile ilgili olarak şıklık veya varsıllığı değil toplumun alt kesimlerinden geldiklerini çağrıştırmaktadır. Eşlerinin madende çalışması ve maden işinin, yüksek kalifikasyonlara sahip olmadan gelir elde etmek için başvurulmuş işlerden olması, sınıfsal konumla ilgili çıkarımı güçlendirmektedir. Erkeklerin baret ve plastik botları vardır. Ağır çalışma koşullarında çalıştıklarını ve emek ile ilgili bir vurgu olduğunu, vücut hatlarındaki kabalıktan anlamak mümkündür. Elleri, kafaları ve ayakları gibi uzuvları büyük resmedilmiştir. Bahsi geçen şekilde, emeğin ve kabalığın vurgulanması cumhuriyet sonrası Anadolu’yu keşfeden ressamların emeği ve kırsal toplumu betimleyen resimlerinde de kullanılmıştır. Dahası, söz konusu tarz, 20. yüzyılda sol geleneğin ve sosyalist siyasetin egemenliğindeki toplumlarda, dünya çapında benimsenmiştir.

Türkiye’nin modernleşme sürecinin geldiği noktada ulaşılanlar ve ulaşılamayanlar bir arada yer almaktadır. Bir yandan endüstrileşmeyi bir noktaya kadar yükseltmiş ve tarım toplumundan endüstriye geçişi tamamlama çabaları varken öte yandan endüstrileşme sürecindeki güçlükler ve gelişim karşısında insan faktörünün güvenlik ve verimlilik gibi boyutlara hazırlanmasındaki güçlükler öne çıkmaktadır. Gelişmişlik ve gelişmemişlik endüstriyel referanslarla beraber yer almaktadır. Gelişimde yaşanan yetersizliklerin beden üzerindeki tahribatı kaza ve ölümler gibi olaylarla gün yüzüne çıkarak üzüntüye

neden olmaktadır. Tabloda üzüntüyü ve hayal kırıklığını yansıtan yatay duruşlar öne çıkmaktadır. Yüzlerde, üzüntünün ve acının ifadesini bulduğunu görmek mümkündür. Adeta, Soma faciasında tüm ölenler için dizler üzerinde yas tutulmaktadır. Mekân olarak maden sahası seçilmiştir ve dramatik etkiyi artırmaktadır. Duyguyu vurgulayan, anlatıyı güçlendiren bir arka plan bulunmakta ve resim acıyı yansıtmaktadır. Böylelikle, tabloda küreselleşme ve ulusal değişimin etkileri yansıtılmaktadır.

#### 4.3.2. İktidarı Temsil Eden Egemen Beden İmgeleri ve Direnen Beden İmgeleri

İktidarı temsil eden beden imgeleri, bedenle ilgili egemen bakış açılarını yansıtmaktadır. Örneğin, erkeklikle ilgili genel kabul gören standartlara uymaktadır. Direnen beden imgeleri ise sanatın imkânları dahilinde egemen biçimlere karşı gelişmiş, sanatın protest imkanlarıyla beden anlayışına karşı çıkan beden imgeleridir.

Resim 35: Oğuz Nusret Bilik, Antik Kalıntılar, 2010 sonrası



Kaynak: <http://www.leblebitozu.com/konu/oguz-nusret-bilik/>



Oğuz Nusret Bilik, Türkiye’de turizmin toplumsal değişimde rol oynamasına rağmen değişimin yavaşlığı ve Anadolu’dan geçen kültürlere dair bakış açısının egemenliğini vurgulayan bir eser ortaya koymaktadır. Urry (2002, s.1-2) turizmin ve eskiden beri gelen egzotizme bakış açılarının etkisiyle yeni bir bakış açısının ortaya çıktığını açıklamaktadır. Turizme has bir bakış açısının oluştuğu ve söz konusu bakış açısına göre, yerel unsurların düzenlenerek turizme uygun bir sergileme biçiminin geliştiği anlaşılmaktadır. Urry, bahsi geçen düzenlemeleri toplumsal değişimle beraber ele almaktadır. Yerel semboller, günümüzün küresel ortamında, dünya çapında turizmin bakış açısına uygun olarak yayılmaktadır. 19. yüzyılın bakış açılarından etkilenen bahsi geçen semboller, tıpkı insan bedenleri gibi, dünya çapında daha çok ulaşım imkânı elde etmektedir. Farklı bakış açılarının bir arada yer almasının önünü açan küresel dolaşım, yereli biçimlendirmektedir. Türkiye’de toplumsal değişimde modernleşmenin Anadolu’da hızlanmasında, turizm rol oynamıştır. Aynı zamanda, turizme uygun bakış açılarına göre yerel sembollerin düzenlenmesi ve sunumu devam etmektedir. Söz konusu sunum, yerel kültürle ilgili bilinen kalıpları da sıklıkla içermektedir. Böylece, 19. yüzyılda gelişen gezgin fotoğrafçıların yarattığı imgeler de dahil (Urry, 2002) olmak üzere Türk toplumuyla ilgili önceden beri gelen kalıplar, turizme yönelik sunumlarda kullanılmaktadır.

Günümüzün toplumu her türlü yerleşik kavramın sorguya açılmasına imkân tanıyan bir ortamı barındırdığı iddiasını taşımaktadır. Bazı yerleşik yargıların ısrarla varlığını sürdürdüğünün ortaya konduğu bu çalışmada, değişimin de kaçınılmaz olduğunu ortaya çıkarmaktadır. Bu ikisinin arasındaki etkileşim fotoğrafta ortaya çıkmaktadır. Sokaktan edinilen izlenimlerin yansıtıldığı çalışmada, antik geçmişte ve günümüzde Anadolu’da kadın bedeninin sunumu bulunmaktadır. Böylelikle, kamusal alan olarak sokakta zıtlıkların bir arada yer aldığı bir görünüm ortaya çıkmaktadır. Günümüzde çeşitli örtünme biçimlerine sahip kadınların kamusal alanda görünürlüğünün artırdığı dikkat çekmektedir (Göle, 2000). Kamusal alanın çeşitlilikleri kapsayacak şekilde gelişmesi, tam bir özgürlük ortamı olduğunu ortaya koymak için yeterli değildir. Uluslaşmanın idealleri arasında yer alan modern giyim tarzları ile geleneksel kalıplar arasında gerilim devam etmektedir.

Fotoğrafta arka plandaki kadınlar çarşaflıdır. Ön planda ise antik dönemden kalma bir kadın figürü bulunmaktadır. Kadınlara dair iki farklı estetiğin ortaya çıktığı bir an yakalanmıştır. Batı'nın tarihini dayandırdığı uygarlıklar ile günümüz Türkiye'sinden geleneği temsil eden bir görüntünün yer aldığı fotoğraf, aynı coğrafyada ikisinin bir arada yer aldığını göstermektedir. Fotoğraf, Türkiye'nin Avrupa'dan hem farklı hem de Batı ile benzer değerleri içinde barındıran farklı bir modernleşme sürecini geçirmiş olduğunu yansıtmaktadır. Postmodern dönemin geçmişi ve geleceği bir kotada eriten sanat ve kültür anlayışı bulunmaktadır. Postmodern karakterdeki eser, geleneğe dair iki farklı boyut öne çıkmaktadır. Fotoğrafta arka planda yer alan çarşaf giymiş kadınlar imajı ile zıtlık kuran günümüzdeki Batılı görünümü andıran antik heykelin yüzüne ve saçlarına odaklanan bir imge sunulmaktadır. Burada öne çıkarılan kültürel farklılıktır. Antik kalıntılar ele alınırken netliği azalmış arka planda çarşafli kadınlar bulunmaktadır. Ön plan ve arka plan zıtlığı farklılığı vurgulamada kullanılmaktadır.

Çarşaf, Osmanlı Devleti'nin ancak son döneminde benimsenmiş bir tesettür türüdür. 19. yüzyıl sonunda, İranlılar ve hac yolculuklarının etkisiyle Araplardan alınarak yaygınlaşmıştır. Günümüzde ise çoğunluğu temsil etmeyen bir kesimde benimsenmiş bir kıyafettir. Kamusal alanda giyilmek üzere ortaya çıkmıştır. Kıyafet devrimi ile yaşanan değişimde yerini, Avrupa menşeli kıyafetlere bırakmıştır (Türkoğlu, 1993, s.231). Çarşafın, Anadolu başta olmak üzere, kentlerde de belirli bir kullanımı olduğunu görmek mümkündür. Kalıp yargılara dayalı tasvirlerde, günümüz Türk imgesini temsil etmek için kullanılmaktadır. Fotoğraftaki anlatımda böyle bir amaç güdülmemiştir. Buna rağmen, çarşafın iktidarla bağı, kadın bedenini kontrol üzerinden kurulabilmektedir. Türkiye'de pek çok dernek, cumhuriyet yıllarından itibaren çarşafa karşı mücadele yürütmüştür (Şanlı, 2021, s.274-275). Yine de çarşafın her zaman baskı ile benimsenmediğine ve özgürlükle bağı olduğuna dair argümanlar da bulunmaktadır. Fotoğrafta da olduğu gibi, çarşafa yaklaşım zıtlıklar üzerinden belirlenmektedir.

Fotoğraf renksizdir. Renklerin olmaması soyut bir anlatım sağlayarak figürlere ve ana odaklanmayı sağlamaktadır. Anın içinde ortaya çıkan zıtlık, toplumsal değişimde yaşanan çeşitli boyutları öne çıkarmaktadır. Çeşitli boyutlar ile kast edilen ise çeşitli, birbirine zıt unsurlar arasındaki dikkat çekici surumun öne çıkarılmasıdır. Örneğin,

aşkın güce ve şiddete eğilimli erkeklik, kadınların üzerinde bu yönde kurulan kontrol baskısı ve modernleşmenin çeşitli aşamalarının bir arada yer aldığı durumlar vurgulanmaktadır.

Resim 36: CANAN (Canan Şenol), Odalık, 2011



Kaynak: <https://www.hurriyet.com.tr/gundemturklokumu>.

Esere yer verilmesinin nedeni uluslaşma öncesi ve uluslaşma döneminde Avrupalılar tarafından ortaya konan Türk beden imgelerinde belirleyici yönlerden olan odalık figürüne dair günümüzde gelişen bakış açılarını gözler önüne sermesidir. Sanatçı, Canan'ın doğrudan Batılı sanat anlayışına ve Avrupa'nın Türk kadınına, erkek bakışına hapseden tarzına eleştiri getiren çalışması, odalık konulu eserlere gönderme yapmaktadır. Eser Olaf Metzel'in "Türk Lokumu" adını verdiği, başı örtülü çıplak bir kadın figürü eserine cevap olarak gerçekleştirilmiştir. Canan, Doğulu kadını aşağılayan ve 20. yüzyıla kadar sanatta ve bilimde egemen olan Doğu yorumunu yeniden gündeme getirecek şekilde ele alan Metzel'i eleştirmektedir. Sanatçının kolay bir popülerlik sağlayan bu tarz bir imgeye başvurmasını sanatsal açıdan olumsuz bulmaktadır. Türk Lokumunun, günümüzde dansöz imgesinde var olduğunu belirtmektedir. O, 20. yüzyıla

kadar ortaya konmuş olan odalık tablolarının ötekini tanımladığını ve Batı'nın Doğu'yu kadın imgesinde canlandırması ve kendinden aşağıda bir zevk objesi olarak görmesine neden olduğunu belirtmektedir (İnceoğlu, 2011). Eser, odalık imgesiyle adeta alay etmektedir. Eserde figür beklentinin aksine tepkisiz bir şekilde kendi isteği doğrultusunda dinlenmektedir. Odalık eserlerinde izleyicinin gözünün içine bakan ve şuh bir duruş sergilemeye çalışan figürlerin aksine keyfi bakmakta ve çekici olma kaygısı gütmemektedir. Ayrıca çıplak değildir geleneksel kıyafetler giymektedir.

Metinlerarasılık, postmodern dönem sanat eserlerinin en önemli özelliklerinden biridir. Terim, başka bir esere veya anlam kümesine atıfta bulunarak yer vermek anlamında kullanılmaktadır. Postmodern dönemde metinlerarası içeriğin büyük bölümü tarihe atıfta bulunmaktadır (Sarup, 1993, s.53). Bu eserde, hem çağdaş bir çalışmaya atıfta bulunulmakta hem de tarihi bir kavrama atıfta bulunmaktadır. Odalık kavramının gelişimi ve anlamları örneklerle "Uluslaşma Öncesi Dönem" kısmında ele alınmıştır. Canan'ın çalışmasındaki göndermenin açıklığı ve belirgin bir eleştiri içermesi dikkat çekicidir.

Odalık aslında göbek dansçısı figürünün başlangıcında yer alan bir figürdür. Dansa ait pratikler dünyada görsel imgelerde daha çok benimsendikçe oryantal dansçıların imgeleri, Türkleri gösteren çalışmalarda artmıştır. Eserdeki eleştirinin figürün üzerindeki detaylardan anlaşılacağı gibi oryantal beden algısına geldiği dikkat çekmektedir. Günümüzde Türkleri anlatırken başvurulan göbek dansçısı imgesinin eleştirisi de yapılmaktadır.

Doğu'da kadınların konumu ile ilgili yerleşik yapıların sorgulandığı bir çalışmadır. Geleneksel aksesuarlar ve geleneksel kıyafet, eleştirel duruşu desteklemek adına abartılıdır. Kadın olmanın, çağımızda nasıl bir deneyim olduğuna dair görüntüler, Türk toplumu ve dünyada kadının konumu üzerine tespitlerle Canan tarafından temsil edilmiştir. Eserde gelenekle ilgili düşünceler gündeme getirilmekte ve bugün olduğu noktada yeniden bir bakış geliştirme çabasındaki, yenilikçi figür bulunmaktadır. Figür, Türk kadınına yüklenen Avrupalı gözünden çekici olmayı reddetmektedir. Aynı zamanda, bir milleti zevk düşkünü olarak sunmaya karşı duruşu simgelemektedir.

Canan, feminist duruşu olan bir sanatçıdır. Feminist sanat 1960'larda başlamıştır. İlk kuşak sanatçıları daha çeşitli eseler ve daha etraflı sanat eleştirisi ortaya koyan 1970'lerdeki ikinci kuşak izlemiştir (Gouma-Peterson ve Methews, 1987, s.329). Türkiye'de feminist sanatın görünür olması aşağı yukarı 1990'lı yıllarda gerçekleşmiştir. Buna rağmen, yirmi yıl öncesinden başlayarak kadını merkeze alan konular işlenmeye başlamıştır. Sanatçıların günceli takip etmeye çalıştığı anlaşılmaktadır. Buna rağmen, sanatçılar kendileri ile ilgili feminist gibi tanımlara kısıtlayıcı olma ihtimali nedeniyle mesafeli durmuşlardır (Antmen, 2011). Türkiye'de feminist sanatın yerel unsurlara atıflar yaparak içinde bulunduğu topluma yaklaşımlar geliştiren sanatçıları barındırdığı görülmektedir.

Yerel unsurlar dekor ve figürün üzerindeki ayrıntılarda vurgulanmaktadır. İmajlarla dolu bir kültür döneminde olduğumuz (Atay, 2004) için kadın bedeninin sunumu güzellik kaygıları ile beraber var olmaktadır. Tarihte, Türk kadını imgelerinde yer alan örtülü ama çıplak, mahrem alanında ama gözetlenen kadının çekiciliği, hala sürmektedir. Mekân stüdyodur ve haremi temsil etmektedir. Merkezi yerleştirilmiş ola figür, detaylarla beraber sunulmaktadır ve canlı renkler bulunmaktadır. Renkler ve yerleşim, eleştirinin etkisini artırmak için kullanılmaktadır. Dekorda, eleştirinin yönlendirildiği dönemi temsil eden ama absürt derecede abartılı nesnelere bulunmaktadır. Tüm bunlar, eleştirinin parçası olarak kullanılmaktadır. Figürün duruş şekli benzer bir absürt hava yaratmaktadır. Kadının bilinen sunumlarının ötesine geçen bir rahatlık ve keyfiyet bulunmaktadır. Figür, rahat ve yatay duruşta. Rahatlığı, tembellik ve miskinlikle ilgili değildir. Serbestlik ve keyif içeren halde olsa da cinsel göndermeleri bertaraf etmeye girişmektedir. Figür, Doğu tanımını sunmaktadır ama bunu yaparken sanatın ifade biçimleri dâhilinde, postmodern döneme özgü bir eskiye dair eleştiri barındırmaktadır. Canan'da ifadesiz, bakımlı bir yüz görülmektedir. Kadının konumu dışa dönük ve hâkim bir duruştur. Yoğun hisler ve çağrışımlar uyandıran ve kadın imgelerini sorgulayan dışa dönük duruş, eleştirel etkiyi artırmada kullanılmaktadır. Tabloda, Avrupalı erkek bakışına yönelik imgelere karşı bir duruş geliştirilmektedir.

Resim 37: Cihat Aral, Kurban, 2012



Kaynak: <http://www.leblebitozu.com/yasayan-20-turk-ressam-ve-tablolari/>

Cihat Aral toplumsal cinsiyet konusu kapsamında Türkiye’de evliliğe ve gelinlerin konumuna ilişkin bir tablo ortaya koymuştur. Bedene yöneltilen şiddetin ve bakış açısının daha genel bir doğal dünya anlayışıyla uyduğunu açığa çıkaran tabloda, evlenen gelinlerin kurban imgeleri ile benzerlik gösterdiği bir manzara sunulmaktadır.

Türkiye’de geleneksel olarak kadın ve erkek kimliklerindeki farklılıkların daha önce açıklandığı gibi kadını ev içinde konumlandırıp annelik rolünü vurgulamış, kamusal alanda kapanmayı vurgulamıştır. Cumhuriyet döneminde yeni nesillerin yetişmesi açısından kadının annelik rolü vurgulanmaya devam etmiş, kapanma yönünden olmasa da görünüme dair biçimlendirme çabaları baş göstermiş ve kalkınmada alabileceği roller gibi yönlerden kamusal alanda görünümü teşvik edilse de kısıtlı bir değişim görülmüştür. Günümüze gelinirken kadınların erkek egemenliğinde yaşadığı sorunların kırsal alanda daha görünür olsa da genele yayılarak devam ettiği anlaşılmaktadır.

Tabloda, gelinlerin hüznü, istekli olmadıklarına dair trajik bir görünüm sunarken davul ve zurnayla devam eden bir eğlenceyle tezat içinde yaşam akmaktadır.

Aral, toplumsal gerçekliği ele alan resimler ortaya koymaktadır. Aral'ın Anadolu insanını ve Türkiye'de dezavantajlı grupların yaşamını yansıtmada, kendisi ile benzer tarza sahip sanatçılarla ortak ve ayrışan yanları bulunmaktadır. Çizgisel detaylara başvurarak, bireylerin psikolojisine dair göndermeler bulunurken aynı zamanda, topluluğun ve genelin yaşadıklarına dair görüntüler sunmaktadır (Günyaz, 2002, s.2). Aral'ın bütünsel görüntüye başvurması, bazı simgesel anlamlara başvurarak güçlenmektedir. Resimde, kırmızı rengin zıtlıklar içinde ama dengeli kullanımı dikkat çekmektedir. Kırmızı rengin, kurban konusu eşliğinde, simgesel bir anlatım kazandığı görülmektedir. Renk, kurbanı ve kurban edilen dezavantajlı konumdaki kadınları temsil etmektedir.

Resimde, yerleşik yapılar sorgulanmaktadır. Yerleşik yapılar içerisinde, kadınların konumunun dezavantajlı olduğu ortaya çıkmaktadır. Kadınların konumu, kurbanın konumu ile eşleşecek şekilde sunulmuştur. Doğaya yaklaşıma dair insan merkezli bir bakışın iması da bulunmaktadır. Tüm eleştirel unsurlar, gerçekçiliğe başvurarak, olduğu gibi sunulmuştur ama sembollerin belirli bir yeri vardır. Semboller ayrıntılarda kendini göstermektedir. Ayrıntılar arasında, aksesuarlar ve kıyafetler bulunmaktadır. Gelinlerde duvak ve kemer bulunmaktadır. Damatlarda mendil bulunmaktadır. Kıyafetler arasında dikkat çekenler, damatlık ve gelinliktir. Ritüeller, değişimin etkilerinin az görüldüğü, geleneği yansıtan ve toplumsal birliğin olduğu durumları temsil etmektedir. Damat ve gelin imgesindeki ayrıntılar, ilk anda söz konusu birliği sunmaktadır. Fakat geleneklere yaklaşım ve geleneklere dair bakış açısı değişmektedir. Resimde kıyafetler ve aksesuarların yarattığı uyumlu ve bilindik görüntünün ardında, onların gizlediği yüzler ve tepkilerde değişimin yarattığı dalgalanmalar yer almaktadır. Kadınlara ve doğaya yönelen bir nevi şiddet bulunmaktadır. Söz konusu şiddet, kırmızı renkte temsil edilmiştir. Kırmızı renk, arka planda yoğun olan yeşile zıt olarak kullanılmıştır. Şiddetin ileri gitmesiyle zulüm ve şiddete karşı dayanıksız kılınmış imgeler resimde yer bulmuştur. Geleneksel bir etkinlik olan evlilikte, yozlaşma ile gaddar ve gelişmemiş yönlerin açığa çıkmasına tepki vardır. Dahası, Türkiye'de erişkinlik yaşına gelmemiş

kadınlarla evlilikler yapılması ve kadın bedeninin evlilikte alınıp satılan bir nesneye dönüşmesi gibi sorunları da akla getirmektedir. Eserin çağımızda geleneklerin yeniden uyarlanmasıdaki aşırılıkları öne çıkardığı düşünülebilmektedir.

İnsanların duruş biçimlerinde çelişkileri temsil eden ayrıntılar bulunmaktadır. Aral'ın eserinde dik duruşlara içe kapanıklık eşlik etmektedir. Erkeklerin ve kadınların duruşları farklıdır. Kadınların hareketleri daha içe dönüktür. Genel anlamda, çekinik, utangaç, gizli ve kentli kültürde, bu tarz törenlerde görülen inceliğe sahip olmayan hareketler bulunmaktadır. Yüzlerde, şiddetin kendisine dikkat çeken, ifadesiz yüzler bulunmaktadır. Erkeklerin çoğunda bıyık vardır ve erkekliği temsil etmektedir. Bir kadın ve erkek figürü merkezde yer almaktadır. Geniş bir perspektif olduğu için etraflarında düğün töreni olduğunu gösteren öğeler yer almaktadır. Gösterilen yer bir meydanıdır ve düğünlerin vuku bulduğu kırsal yerin meydanıdır. Kutlama atmosferinin içinde, seyirciyi eşitsizliği düşünmeye iten ayrıntılarla bezelidir.



Resim 38: Mehmet Turgut, Kadına Şiddet (Kadınlar Günü Fotoğrafları)



Kaynak: <https://www.posta.com.tr/magazin/galeri-yakisikli-oyuncu-sutyenle-poz-verdi-164715>

Eserin seçilmesinin nedeni, Türkiye’de bedenle ilgili ağırlıklı olarak göze çarpan etmenlerden olan erkekliğin değişimi, toplumsal cinsiyet rolleri ve şiddet gibi kavramlara gönderme yapmasıdır. Mehmet Turgut, popüler kültüre temas eden çalışmalarıyla bilinmektedir. Onun, Türk toplumunda günümüzün ciddi bir sorununa tekabül eden şiddet eğilimine dikkat çeken çalışmaları, azımsanamayacak sayıdadır. Şiddetin erkeklik kökenli doğası ve belirli bir erkeklik imgesine işaret eden tarafını bu çalışmalarda bulmak mümkündür. Fotoğrafta sert bir erkeklik imgesini delen bir kadınlık sembolü kullanılmıştır. Bu imge, popüler kültüre hâkim olan, şiddetle özdeşleşmiş, günümüz görsel anlatılarında sıkça yer bulan, sert erkek imgesini çağrıştırmaktadır.

Fotoğrafta dikkat çeken, yalnızca geleneksel bir erkekliğin temsil edilmediğidir. Takım elbise ve şıklık, sermaye ve neoliberalizme uyumlu bir görünümü öne çıkarmaktadır. Nitekim günümüzde Türkiye’de erkeklik çalışmaları (Özbay, 2013, s.188-189; s.197), neoliberalizme uyumlu bir erkeklik tipine dikkat çekmektedir. Buna göre, Türkiye’de cumhuriyetin ilanından beri egemen olan, militarizmin etkisinde, sert, bilim yanlısı ve Doğu’ya şüpheyle bakan erkek tipi değişime uğramıştır. Onun yerini alan, milliyetçi ve muhafazakâr erkek tipine eşlik eden neoliberal bir fırsatçılığın ve sermaye ile bağlantılı gücün eşlik ettiği erkekliktir.

Fotoğrafta yerleşik yapıların sorgulanması için toplumsal cinsiyet kalıpları ile ilgili zıtlıklar bir arada verilmiştir. Erkek figürde sütyen bulunmaktadır ve ceket giymiştir. Erkek olmanın toplumsal cinsiyette değişimin doğası gereği yarattığı gerilimler dikkat çekmektedir. Türk toplumunun özgün özellikleri bakımından yaşadığı gerilimler, geleneksel toplumsal kimlik kodlarıyla birleşerek Turgut’un eserinde öne çıkmaktadır. Kadına şiddet ve erkekliğin ilişkisi olduğu açığa çıkmaktadır. Fotoğrafta, erkekliğin şiddetle ilişkisi vurgulanmaktadır. Erkeksi bir duruş ve sert ifadeye sahip, tüylü, sakallı ve bıyıklı bir figür bulunmaktadır. Toplumsal cinsiyet rolleri, gaddarlıkla görünür kılınmaktadır. Dahası, figürün takım elbiseli duruşu çekirdek ailede erkeğin konumu ve çalışma yaşamında kadınların maruz kaldığı ayrımcılıkla ilgili çağrışımlar yapmaktadır. Erkekliğin abartılı vurgusu içinde, abartıdan ve zıtlıklardan kaynaklı hafif bir mizah ve ciddiyetin kaba ve sert hareketlerde bulunduğu göze çarpmaktadır. Turgut eserinde, kabalık, erillik ve aşkın gücü vurgulamaktadır.

Erkeklik ve şiddet bağlantısı son yıllarda Türkiye gündeminde öne çıkmaktadır. Erkekliğin geleneksel dönemden farklı bir iktidar anlayışına geçişle birlikte değişimi, gücün kadınlık üzerinde sergilenmesi ile vuku bulan yanlış bir telafiyi doğurabilmektedir. Söz konusu durum, Türkiye’de kadına yönelik şiddeti tetikleyen faktörler arasında öne çıkmaktadır (Özkazanç ve Yetiş, 2016, s.13). Fotoğrafta şiddeti çağrıştıran bakıştan duruşa kadar çeşitli işaretler yer almaktadır. Bakışların tehdit içermesi ve ileri doğru sertliği öne çıkaran duruştan şiddetin varlığı hissedilmektedir.

Fotoğrafta mekân stüdyodur. Merkezi bir konumda yer alan figür, dar perspektifte gösterilmektedir. Sunum, portre türünü akla getirmektedir. Fotoğraf renkli olmasına rağmen fondaki ve kıyafetlerdeki renksizlik, verilen izlenimin etkisini artırmaktadır. Fotoğrafın seyirci açısından kaygılı bir çekince hakimdir. Toplumsal değişim sürecinde yaşanan erkekliğin yeniden yorumlanmasında açığa çıkan aşırılıklar açığa çıkmaktadır. Kimliklerin yeniden yorumlanması sürecinde şiddetle bağ kurulan erkeklik, toplumsal bir sorun olarak yer almaktadır.

### **4.3.3. İçeride Yer Alan ve Dışarıda Bırakılan Beden İmgeleri**

Toplumsal sınırlar içinde benimsenen beden imgeleri ve dışarıda bırakılan beden imgeleri, Türk beden imgelerinin günümüzde sunumunda benimsenen özellikleri ve öteki olarak tanımlanan özellikleri ortaya koymaktadır.

Aşağıdaki eserin seçilmiş olmasının nedeni, Türklere dair bakış açısının günümüzde dönüşüm geçirerek “turist bakışı” ile (Urry, 2002, s.2) özdeşleştiğinin, bir Türk sanatçı tarafından ortaya konmasıdır. Adnan Veli Kuvanlı, boncuk satıcısı fotoğrafını ortaya çıkarmıştır. Fotoğrafta, figür büfede satış yapmaktadır. Bu yönüyle fotoğraf, satışa sunulmuş nesnelere arasında, satıcının da Doğu görünümünün parçası olduğunu göstermektedir. Bahsi geçen durum turistlere yönelik hediyelik eşyalar gibi beden görünümünün de sembolik bir anlamı olduğunu göstermektedir. Turizmin, geçen yüzyılın üçüncü çeyreğinden sonra Türkiye'nin önemli gelir kaynaklarından biri haline gelmesi ile Anadolu'daki insanın yaşamında değişimlere ön ayak olmuştur. Beden gücünü gerektiren işler söz konusu kesim tarafından yerine getirilmekte iken beden nesneleşmesinin hedefinde yer alarak, kültürün ticarileşmesi yaygınlaşmıştır. Figürün yüzündeki ifade, Türk kültürüne dair misafirperver, mutlu, rahat izlenimi yaşatır tarzıdır.

Resim 39: Adnan Veli Kuvanlık, Boncuk Satıcısı, 1994



Kaynak: <http://www.fotografya.gen.tr/TR,1078/adnan-veli-kuvanlik.html>

Uluslaşma öncesi ve uluslaşma dönemlerinde, örneklerle açıklandığı gibi egzotizme yer verilmiştir. Söz konusu dönemlerin eserlerinde olduğu gibi, fotoğraftaki figür adeta, egzotik nesne gibi yer almaktadır. Bunun nedeni, Türkiye’de geleneğin ve gelenekle ilişkili kültürel unsurların, içeriden bakışla bile olsa, turist bakışı içerisinde sunulmasıdır. Buna rağmen, figür gülüşüyle ve yarattığı duygularla sade bir gelenek

anlatısından uzaklaşarak fotoğrafta, birey yönüyle yer almaktadır. Türkiye’de fotoğrafta gerçekçi eğilimler içeren çalışmalarda, insanı günlük hali içerisinde yansıtmak öne çıkmaktadır. Fotoğraf, Türkiye’de kaybolmaya yüz tutan gelenekleri yaşatmayı amaç edinen bir yarışmaya gönderilmiştir (Aktiffelsefe, t.y.). Ancak fotoğrafın değişen anlatı biçimleri dâhilinde, çağımızda kavramların ve hikâyeyle sunumunun ve anlatının öne çıkması nedeniyle geleneğin, insan bedeni etrafında yeniden yorumlanarak düzenlendiğini görmek mümkündür. Her ne kadar kaybolmaya yüz tutmuş değerler incelense de yeni bir yorumun varlığı dâhilinde gelenek, yeniden yorumlanmaktadır.

Resimdeki bedenle ilişkili nesnelere nazar boncukları ve hediyelik eşyalardır. Misafirperver bir tavır ve kültürün turist için sunumu dikkat çekmektedir. Gelenekseli içeren ve ticari yönüyle modernlik kotasında eriyen bir mekânsal düzenleme söz konusudur. Seyirlik olarak düzenlenmiş nesnelere arasında yerini almış olan figür, gülüşü gibi insani tepkiler vermesiyle seyirlik nesnelere ayrılmaktadır. Rahat ve mutlu bir görünüm sergilemektedir. Duruşun simgelediği doğallıktır. Figürün yüzünde bıyık vardır. Gülen ifadeye sahiptir. Bıyığa sahip olmasıyla otantik bir görünüm kazanırken bakışların gözün içine, kameraya doğru olması figürle kurulan bağı artırmaktadır. Fotoğraf bir sokak çalışması olarak yaşamı doğal halinde bir an olarak sunmaktadır. Fotoğrafta otantik imgeleri öne çıkaran çokça detay yer almaktadır. Fotoğrafta geleneksel yönler, nesnelere olduğu gibi beden imgesi üzerinde, modernlikle buluşmaktadır.

Nesneler ve bedenin bu denli bir arada sunumunun ardında, Anadolu veya Türk kültürü denildiğinde çağımızın ulusların geleneksel yönlerine bakışlarını biçimlendiren gezginlere özgü bir tür kalıplaştırma ve sunum biçimi etkili olmaktadır. Uluslar, dünyadan gezginlere yönelik olarak kültürel birikimlerini öne çıkarmaktadır. Ulusal müzelerin veya yerel küçük firmaların var olma gayretlerini bu çerçevede düşünmek mümkündür. Buna rağmen, sermayenin dövizle endeksli gelir çabalarıyla elde edilmesi gayreti, yerel unsurların refahının göz ardı edilmesi pahasına olabilmektedir. Söz konusu gezginlere özgü sunum biçimini belirleyen faktörler bulunmaktadır. Varsıl olup zorunlu olmadan kendi isteği ile dünya coğrafyasında, zamanın küresel dinamikleri dâhilinde hareket etme imkânı bulunanlar ile onlara hizmet eden yerel unsurlar veya

kendi isteği dışında hareket etmek zorunda olanlar arasındaki bir kırılmaya dayanmaktadır (Bauman, 1995, s.91; Urry, 2002, s.2). Nitekim görsel kültürde bahsi geçen kırılmayı içeren hareketlilikle ilgili imgeler sıklıkla yer almaktadır (Ball ve Gilligan, 2010). Küresel dünyada, ötekileştirme biçimlerinden biri beden dolaşımı ile biçimlenmektedir. Seyirci ve seyirlik olmak ile küresel seyirciye göre yerelin düzenlenmesi, hangi unsurların yerelin parçası sayılacağı ve geleneğin nasıl yorumlanacağı konusunda etkili olmaktadır.

Bauman (1995, s.91) günümüzde beden açısından hareketin temel bir özellik olduğunu açıklamaktadır. Hareket, tüketim ekseninde geliştiğinde denetlenebilmektedir. Kendi isteğiyle hareket eden turistlerin (Bauman, 1995, s.94-95)karşısında aylaklar ve yereller yer almaktadır. Söz konusu durum küreselleşmenin bir getirisidir. Yerellerin küreselleşme içinde var olabilmesi için küresel dinamiklere uyum sağlaması gerekmektedir. Kendi yerel gündemine hapsolmüş insanlar, küresel sermayenin yerele olan bağı azaldıkça g bir durumla yüzleşmek zorunda kalmaktadır. Turizme tüketim üzerinden katılarak küresel düzene dâhil olma çabası uluslar açısından bu nedenle önem arz etmektedir çünkü küreselleşme Bauman'ın turistler olarak tanımladığı, kendi isteği ile imkânları olduğu için gezen ve bunu kendi yararına kullanan insanlar için geliştirilmiştir.

Fotoğrafta, turistlere göre farklı olan ve benimsenmeyen yerel kimliği gösteren beden imgesi, ulusun turizm hedefleri doğrultusunda yereli sunumu içerisinde kendine yer bularak benimsenmektedir. Yerelin ve gelenekselin yorumlanması, ulusal olarak benimsenen ve dışarıda bırakılan beden imgelerinin geleneksel özelliklerinin belirlenmesini etkilemektedir.

Resim 40: Kürşat Bayhan, Evden Uzakta, 2013



Kaynak: *Gezginfoto*, 1 (1)

Kürşat Bayhan fotoğraflarında göçe yer veren bir diğer sanatçıdır. Bu fotoğrafa yer verilmesinin nedeni, beden hareketliliğini tanımlayan alanlardan olan göçün, günümüz kent kültürüyle iç içe geçtiği ve ötekileştirmenin odağında yer aldığı karşılaşmalara ışık tutmasıdır. İstanbul'un arka sokaklarında, çoğu insanın fark etmediği ve bilmediği sokaklarda yaşayan göçmenleri ele almaktadır. 1960'lar, 1970'ler, 1980'lerdeki iç göçler kadar son dönemin karışık yapılı göç dalgalarından örnekleri konu edinmektedir (İğrek, 2014). Bayhan fotoğraflarını kitaplaştırmış ve Time Dergisinin yayımlandığı yıl olan 2013'te en iyi fotoğraf kitapları listesine seçilmiştir (Time Photo Department, 2013). Fotoğrafta resimlerde kalmış bir doğa manzarası önünde, kentin telaşı içerisinde, birbirlerine ve kendilerine yabancılaşmış beden algısına sahip bireyler görülmektedir. Bedenin, kentin makine benzeri ortamının parçası olarak yer aldığı dikkat çekmektedir.

Fotoğraf kentlilik ve değişime dair detaylar içermektedir. Kıyafetler kentli tarzı yansıtmaktadır. Bedenle ilişkili nesnelere, sokak nesnelere oluşturmaktadır. Bunlar

arasında, tabureler sokak satıcılarından alınmış içecekler bulunmaktadır. Hepsi, Türkiye’de kentli yaşamın gelişiminde öne çıkan özgün yönleri örneklemektedir. Türkiye’de emsalsiz bir yol izleyen kentin gelişiminde yer alan figürler vurgulanmaktadır. Göç kavramı etrafında, bedenin hareketliliği ve modernleşme sunulmaktadır. Modernlik yolunda ama modernleşmiş bir görünümünden farklı veya ona benzer olmanın ifadesi görülmektedir. Çekingen ve yabancılaşmış hareketler öne çıkmaktadır. Kenti biçimlendiren ve çalışanların maruz kaldığı şehrin yoğunluğu içindeki görünmeyen otoriteye tabi olmanın izleri yer almaktadır. Figürlerin bakımsız ve aceleyle hazırlanmış görünümü olduğu ve ifadelerinde ciddiyetin öne çıktığı görülmektedir. Bakışlarda donukluk hâkimdir.

Fotoğrafta arka planda doğa ile kurulan zıtlık figürlerin kentte yaşadığı değişime atıfla ele alınabilir. Urry (2002) küresel dünyada gezginlerin, yerel unsurların karakterini nasıl belirlediğini açıklamaktadır. Buna göre, bedenin hareketliliği ve bir beden eylemi olarak bakışa yönelik pratikler, bedenleri yönlendiren yapıların oluşumunda rol oynamaktadır. Bakışa yönelik seyirlik kentsel alanların oluşumu, söz konusu çerçevenin dışında kalan yıkıntı alanlarının oluşumuna da ön ayak olmaktadır. Dahası, kentlerde sınıfsal ayrışmalar ve üretim ilişkilerinde kentin edindiği konum, tüketim alanı olarak kentin karakterinde derin ayrışmaların olduğu alanların oluşumuna ön ayak olmaktadır (Castells, 2015). Kentler birbirine zıt alanlar ile yeni gelenler ve kentliler arasında gerilimlerin ve alışverişin olduğu, bedenlerin söz konusu etkileşimler içerisinde görünümünün, hareketlerinin, pratiklerinin vb. belirlendiği yerlerdir. Fotoğrafta, kentte doğa ve kent ile verilen çekişme, doğanın yapaylığı ile bedenin yapaylığının iç içe geçtiği bedenlerin birbirine ve kendine yabancılaşması ile şekillenmektedir.

Kentlere doğru göç, Türkiye’de günümüzde hala geçerli olan bir hareketlilik biçimidir. Kentleşme oranı, Türkiye’de günümüzde yüzde doksanı aşmıştır (Kongar, 2008, s.549). Bedenin hareketliliğinin, varsıl kesimlerin dolaşımı sonucu yarattığı etkinin, varsıl olmayan kesim açısından etkileri olmaktadır. Buna rağmen, kentlerde oluşan varsıl olmayan kesimlerin toplandığı alanların varlığı sayesinde gezginlerin rahatça dolaşımı mümkün kılınmaktadır. Kentler, çeşitli hareketlilik biçimleri içerisindeki insanların bir araya geldiği, çeşitliliğin ve post modernizmin etkisinin hissedildiği alanlardır (Harvey,



2002). Bedenlerin postmodern kültürde farklılıklarıyla birlikte, çeşitlilik içinde yer aldığı dikkat çekmektedir. Geleneksel ve modern, çeşitli geçmişlerden gelen bedenler ve görünüşler, çeşitli bakışlar ve duruşlar bir aradadır. Bauman (1995, s.95-96), kentlerin turistler olarak adlandırdığı kendi isteği ile gezen ve tüketimle özgürleşen insanlara hizmet için istemsiz olarak hareket halinde olması gereken aylaklar olarak adlandırdığı insanlar tarafından göçe maruz kaldığını açıklamaktadır. Fotoğraflarda temsil edilen bedenler, evinden zorla sürülmüş olmasa dahi ekonomik hareketliliğin olduğu noktada yaşamını sürdüreceği geliri elde etmek adına yer almaktadır. Bauman, günümüzde aylakların sayısının oldukça artmasıyla eskiden beri var olmalarına rağmen görünürlüklerinin arttığını belirtmektedir. Dahası, turistler aylakları görmek istememektedir ve söz konusu olan içsel bir nefrettir çünkü turist aylak olmaktan korkmaktadır. Kentlerin gettolarında birikmiş olanları ise oradan kaldırmak bir amaç olsa da bunun imkânsızlığı nedeniyle gettolardan ayrılan sağlam sınırları olan mekanlar üretilmektedir. Ulus devletinin bu ayrışma karşısında aldığı tavır tüketim odaklıdır. Bu nedenle, beden imgelerine yansıyan ötekileştirmenin kentte öne çıktığı ve sanatta karşılığını bulduğu görülmektedir.

Fotoğrafta doğaya dair var olan detay, postmodern dönemde doğanın imgesinin gerçeğini temsil ederek var olduğudur. Postmodern dönemde imgeler gerçekliği taklit ederek hatta yerine geçerek var olmaktadır (Baudrillard, 2004). Dil, yani kelimeler ve görsel ile üretilen, gerçekliği belirlemede öne çıkmaktadır (Sarup, 1993). Doğaya dair söz konusu gönderme, doğanın tahribatını dile getirmektedir. Doğanın tahribatı risk toplumunun bir özelliğidir. Beck (1992, s.1) risk toplumunun günümüzün toplumu olduğunu çünkü insanlık her zaman risklere maruz kalsa da günümüzde riskin farklılıklar arz ettiğini savunmaktadır. Modern öncesi toplumlarda var olan doğal risklerin aksine modernleşme sonrası insanlık tarafından üretilmiş riskler öne çıkmaktadır. Modernleşmenin başında var olan riskler karşısında bilime ve teknolojiye olan güven bugün kaybolmaktadır zira bilimin ve teknolojinin yaratılan riskler karşısında tanımlama, açıklama ve önlem almasının yetersiz kaldığı dikkat çekmektedir. Bilim ve teknoloji üretilen riskler önde gelmektedir. Ekolojik kriz, birçok boyut kazanmaktadır. Doğanın tahribatı ve küresel ısınmadan, nükleer faaliyetlere; terör ve silahlanmadan biyoteknolojilerin doğurduğu etik sorunlara ve hastalıklara kadar pek çok

risk bulunmaktadır ve söz konusu risklerin tartışılması dahi güçtür. Dahası, risklere her ulus maruz kalsa dahi gelişmiş ülkeler daha az risk altındadır. Türkiye gibi gelişmekte olan ülkelerde risk daha büyüktür ve gıdadan eğitime, şiddetten güvenliğe kadar bedene temas eden çeşitli alanlara yayılmaktadır.

Fotoğrafta günümüzün üretim ve tüketim merkezleri olan kentlerde yaşam koşullarına dair bir çerçeve sunulmaktadır. Doğaya yabancılaşmış, tüketim ve sömürü ilişkisindeki bireyler gösterilmektedir. Buna neden olan unsurun, kentlileşme baskısı olduğu dikkat çekmektedir. Sokak, ayrıntılarıyla ve düzensizliği ile dikkat çeken bir alan olarak yer almaktadır. Figürler, fotoğrafa dağınık yerleşmiştir. Arka plan ise algıyı değiştirecek şekilde çarpıcı bir doğa resmini barındırmaktadır. Resimde kalan doğa ile kentin zıtlığı vurgulanmaktadır. Ayrıca, fotoğraf siyah beyaz olmasıyla soyut anlatım etkisi artmakta, duygular öne çıkmakta ve zamansızlık etkisiyle izleyiciyi üzerinde düşünmeye iten bir hal almaktadır. Fotoğraf, duygu olarak kötümserliği vermektedir. Fotoğrafın bıraktığı etki bazında, değişim vurgulanmaktadır. Değişimin getirdiği görsellik, kentlilerce benimsenmeyen ama bir yönüyle kentli olmaya başlamış kimliklere sahip beden imgelerini içermektedir.

Resim 41: Halil Altındere, Mars'taki Sığınmacılar (Refugees On Mars), 2016



Kaynak: <http://www.sanatatak.com/view/halil-altindere-multecileri-marsa-gonderiyor>.

Göç aynı zamanda toplumsal tepki yaratan bir süreçtir. Bedenin ulusal sınırlarla bağlantılı ön yargılar, özgürlük ve değişim ile birleştiği göç kavramı, göçmen ile yerleşik arasındaki ilişkiyi açığa çıkarmaktadır.

Halit Altındere'nin "Marstaki Sığınmacılar (Refugees On Mars)" eseri, Türkiye'yi de etkileyen Suriye sonrası mültecilere yönelik tepkiyi ele almaktadır. Rusya'da 1980'li yıllarda bir grup dünyanın çeşitli ülkelerinden seçilmiş eğitim alan astronotlar arasında yer alan Farsi soy isimli Suriyeli astronotun görsellerinden oluşmaktadır. Suriyeliler hiçbir yerde kabul edilmeyecekse Mars'a gitmek alternatifini mi düşünmeliler gibi absürt bir soruyu akıllara getirmektedir. Altındere'nin çalışmasında esprili bir anlatıma yol açan absürtlük vurgulanmaktadır (Tugwell, 2016). Anlatımda absürt etkiyi sağlayan astronot kıyafeti öne çıkmaktadır. Bedenle ilişkili nesne boşluktur. Figür boşlukta savrulmaktadır ve bunu simgesel olarak da okumak mümkündür. Farsi, 20. yüzyılın sonunda Suriye'nin de dahil olduğu Sovyet kozmonot yetiştirme programında görev almış bir kozmonottur. Suriye'de son yıllarda çıkan iç savaşla beraber hükümet tarafından damgalanmış ve basıya maruz kaldığı için iç savaşın ardından Türkiye'ye sığınarak Türk vatandaşlığı almıştır (Richards, 2022). Onun deneyimleri, Türkiye'ye sığınan pek çok Suriyelinin hikâyesini hem örnekleyen hem de sıra dışı deneyimlerdir. Modernliğin çeşitli sonuçları arasında sığınma ve yerlerinden edilmiş insanlar yer almaktadır. Modernliğin sonuçlarına tabi, hareket halindeki fertler, çalışmada yer bulmaktadır.

Bedenin hareketliliği sosyal bilimlerde son dönemde öne çıkan bir konudur. Bunu nedeni, toplumsal dinamikleri oluşturan etmenler arasında bedenin hareketliliğinin öne çıkmasıdır. Göçmenlikten çalışmaya, iklim etkilerinden siyasete pek çok faktör hareketliliği artırmaktadır (Urry, 2002). Eserde, göçmenlik ve sığınmacılık vurgulanırken, teknolojinin bedenin hareketliliğindeki payına da gönderme yapılmaktadır. Teknoloji, yüz yüze ilişkiler dışında da hareketliliğin ortaya çıktığı bir alandır (Urry, 2002). Sığınmacılar, uluslaşma ve bedenin hareketliliği ile ilgili çeşitli boyutları ortaya koymaktadır. Yola çıkılan ulustan hedefteki ulusa yolculuk, pek çok sosyal, kültürel, ekonomik, hukuki ve bunun gibi açılara temas etmektedir. Uluslar, sığınmacıların ortaya çıkmasında ve karşılanmasında etkin rol üstlenmektedir. Ulus devletin yönetim biçimi, sosyal sorunlar ve uluslararası faaliyetlerin ulusun etkinliği ile çakışması sonucu, sığınmacılar sorunu ortaya çıkmaktadır (Keely, 1996). Türkiye, dünyada en yüksek sayıda, dışarıdan gelen sığınmacıları barındıran ülkelerden biridir

(UNHCR, 2021, s.19). Türkiye’de hem sığınmacıların sahiplenilmesi hem de sığınmacılara tepki gösterilmesi anlamında ulusal politikalarla ilgili eleştiriler bulunmaktadır. Sığınmacıların imgeleri en çok üzerinde tartışılan, sahiplenilen ve dışarıda bırakılan imgelerdendir.

Eserde dikkat çeken bir yön, mizah ve absürt beden görünümü içinde beden kazandığı fail roldür. Adeta varlığı ve hareketiyle orada olduğunu vurgulamaktadır. Her şeye rağmen, bedenlerin yönetimlerin ve yapıların kurbanı olan nesnelere olduğu şüphelidir. Sığınmacıların bedensel failliğinin göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Sığınmacıların hareketi aynı zamanda bir arayış ve fail olarak kendini ortaya koyma girişimidir (Hakli ve Kallio, 2021). Sanatın bedeni kullanımı ile bedene atfettiği faillik de kayda değer bir girişimdir. Postmodern sanatın geniş açıdan baktığı sanat imkânları arasında beden hareketi ve hareketli bedenler arasında sesini duyurmakta zorlananların yer bulduğu dikkat çekmektedir.

Göçlerin ve sığınmanın sonucunda ötekileştirmenin arttığı karşılaşmalar yaşanmaktadır. Fotoğraftaki boşlukta var olan gerçeğe atıfla huzursuz şekilde bir arada yaşamının güçlüğü öne çıkmaktadır. Astronotun hareketleri sığınmacıları temsil edecek biçimde azimli ve rahattır. Rahatlığın arkasında ise harekete zorlanmanın yer aldığı dikkat çekmektedir. Figürün yüzünde anlamsız bir ifade ve donuk bakışlar vardır. Uzay ile sınırların olmadığı ortam temsil edilirken aynı zamanda dünyadaki sınırlar ve sosyal sınırlar vurgulanmaktadır. Sınırsızlığı vurgulayacak şekilde merkezde yer alan figürün etrafında geniş perspektifte uzay yer almaktadır. Eserde duygu olarak zıtlıkları vurgulayan bir absürt ve komik his hakimdir. Etki olarak ise değişimin varlığı ve beden için yerinden edilmişliğin devamlılığı öne çıkmaktadır.

Yerinden edilmişlik, çeşitli karşılaşmalar ve toplumsal tepkilerin odağında yer almaktadır. Bauman (1991) modernliğin yaşamı düzenleme gayretinde dost ve düşman arasında ayırım yaptığını ve söz konusu ayırımın özne ve öteki arasındaki ayırma dayandığını açıklamaktadır. Bu ikiliğin birbirini gerektiren bir varoluş biçimi olduğunu fakat yabancı kavramının onların dışında ortaya çıktığını açıklamaktadır. Yabancı belirsizlik ve bilinmezliğiyle rahatsızlık kaynağı olduğunu belirtmektedir. Yabancı ile

karşılaşma uygun olmayan bir biçimde gerçekleşmektedir. Yabancı varlığı ile şaşkınlık, endişe yaratmaktadır ve varlığının yersiz olduğu düşünülmektedir. Yabancı'nın günümüzdeki yersizliği, otoriteye tabi olmaması ve biz olarak tanımlanan grubun içinde yer almasının güçlüğünden dolayı aylak olmasından gelmektedir (Bauman, 1991). Ulus devletler, farklı olanı dışarıda bırakmayı önceleyen "heterofobi"yi benimsemektedir (Bauman, 2007, s.97). Ulus devlet, yabancıya karşı endişe, kökenleri ve inançları kapsayacak şekilde genişleyerek yabancı korkusuna dönüşmektedir. Bir grubun öteki olarak düşmandan ziyade yabancıya yönelik tepki göstermesi, düzen hissini yaşamada kolaylık sağlamaktadır. Bu nedenle, yabancı'nın varlığı postmodern dönemde bir yandan kabul görmektedir. Bugün, sınırları tam çizilmemiş ortamlarda bir aradalıklar, yabancı ile ilişkileri karakterize etmektedir (Bauman, 1991). Kimliklerin akışkanlığı söz konusudur ve bir olmaktan çok bireysel farkındalıkların öne çıktığı toplumda, bir aradalıkların karakteri değişebilmektedir (Bauman, 1995, s.44). Sanatçının getirdiği eleştiri, yabancılık anlamında hem sığınmacıların içinden çıktıkları topluma dair hem de sığındıkları ulustaki tepkilere dair eleştirileri içermektedir. Sığınmacılar adeta, dünyada yerinden edilmiş ve yerinden edilmişliği sona ermeyen insanlardır. Bedenin hareketi ile ulusal dinamiklerin küresel dünyada iç içe geçtiğini sığınmacıların durumundan anlamak mümkündür. Ulusal çıkarların ve küresel etkilerin odağında, toplumsal olarak dışarıda bırakılan beden imgelerinin dolaşımı bedenle ilgili normları biçimlendirmektedir. Bir yanda, ihtiyaçlara yönelik veya misafir kavramı etrafında gelişen kabullenme, diğer yanda ise vatan kavramı veya toplumsal gerilimler yer almaktadır.

Resim 42: Ali Taptk, Leica Türkiye



Kaynak: <https://leicaturkiye.com/ali-taptik/>

Ali Taptk, kentin kuruluşunda ve renksizliğinde var olmaya çalışan bedeni resmetmektedir. Türkiye'nin gelişim evresinde, kente göçün ortaya çıkardığı çarpık kentin içinde, marjinal bir işle uğraşsa dahi ağaç ile kente bir fark getirmeye çalışan bir kişi görülmektedir. Günümüzde kentin yabancılaştıran, donuk yapısı içerisinde var olan beden imgesini sergilemektedir. Nasıl ki Türkiye'de kentlerin bir bölümü hızlı bir değişim sürecinden geçerek yenileniyor ama bir bölümü eski, yıkık dökük halinde terk ediliyorsa Türkiye'de bedene dair günümüzdeki betimlemelerde, bazı bedenler dönemin standartlarına son derece uygunken bazı bedenlerin yıkıntılar gibi betimlendiği dikkat çekmektedir. Postmodernizmin beraberinde getirdiklerinden biri olarak modernizmin etkisindeki tüm ulusu kapsayıcı ideal beden anlayışının terkedildiğini görmek mümkündür. Refah devleti politikalarının bedeni sağlam, kentleri işlevsel kılma yönündeki çabaları, neoliberal dönemde terk edilmiştir. Buna rağmen, bedenlerin yapıların etkisi altında ezilen nesnelere çok bedenin failliğinin öne çıktığını buradaki fotoğraftan da anlamak mümkündür çünkü figür mücadelesi ile öne çıkmaktadır. Yıkık

kente kendince beraberinde taşıdığı bitkiler, işin ağırlığına rağmen etrafı ile ilgisi bu çerçevede düşünülebilmektedir. Figür, adeta kent ile özdeşleşmiştir. O, kenti içinde yaşatmaktadır ve kentin yapısı onun yapısını yansıtmaktadır. Bu haliyle, yıkıntılar içinde bile sürekli yaratıcı yollarla var olan ve sesini duyuran kent ve bireyler öne çıkmaktadır.

Figürün kıyafetlerinde kentlilik göze çarpmaktadır. Daha çok imkanları dahilinde ulaşabildiği kıyafetleri giyiyor gibi görünmektedir. Beden ile alakalı nesne olarak bitkileri taşıyor olması, yıkık kente karşı figürün içindeki olumlu yaklaşımı yansıtmaktadır. Türkiye’de bazı yönleriyle emsalsiz bir yol izleyen kentleşmenin günümüzdeki görünümü verilmektedir. Kentlerin gelişiminde yer alan figürler vurgulanmaktadır. Kentte doğallığı yaşatmaya çalışan figür, kendi halinde olsa da kent ile ve kent üzerinden sosyal yapı ile bütünleşmektedir. Yüzünde farklı olmanın ifadesi görülmektedir. Günümüzde fiziksel güce dayalı olarak çalışan bedenlerin durumunu ortaya koymaktadır. Günümüzde bedenler pek çok açıdan güvensizliğe tabi olmaktadır (Standing, 2011, s.6-7). Düzenli bir geliri olduğu ile ilgili kuşklar uyandıran figür, kentin de güvensiz ortamını deneyimlemektedir. Çalıştığı koşullar sağlığı ile ilgili kuşklar uyandırmaktadır.

Fotoğrafta bedenin failliği, zorluklara rağmen var oluş zemininin bedenle kurulmasında ortaya çıkmaktadır. Fotoğrafta zorluk ve inanç bir arada verilmektedir. Figür yorgun olmasına rağmen umutlu görünmektedir. Umudu bakışlarının gözün içine, kameraya doğru olmasından anlamak mümkündür. Kentin içinde doğayla yabancılaşmış olsa da doğa ile temasını kaybetmemiştir. Türkiye’de genç nüfusta var olan yüksek işsizlik oranı ve gençlerin çeşitli açılardan sosyal süreçlerde yer almalarının önüne geçen eğitimdeki eşitsizlikler son dönemde giderek öne çıkmaktadır. Söz konusu genç nüfusun kentlere doğru yöneldiği ancak kentlerde de işsizliğin yüksek olduğu dikkat çekmektedir. Türkiye’de 20-34 yaş arası kesimde işsiz ve eğitim almayan oranı yüzde 38’i aşmaktadır (OECD, 2022). Söz konusu istatistik, Türkiye’nin ulusal eğitim ve istihdam boyutlarında sorun yaşadığını ortaya koymaktadır. Uluslaşma döneminde önemli sorunlar olarak tespit edilen iki boyutun güncelliğini koruduğu görülmektedir.

Ulus devletinin bedenleri hedefler doğrultusunda bir araya getiren karakteri, küresel dönemde farklı biçimler almaktadır. Birbiri ile uyumlu yaşamayı sağlayan enstrümanları bir araya toplayarak düzenleyen modern devlet, toplumsal olarak yabancı olanları dışarıda bırakmış olsa da postmodern dönemin çeşitlilikleri kapsayan yapısı, yabancının bir kenarda varlığını kabule uzanmıştır. Bireyselliğin arttığı dünyada, yabancının varlığı tehdit olmaktan çıkıp tüketim ekseninde kenarda var olmaya terk edilmiştir (Bauman, 1991). Fotoğrafta dikkat çeken bir detay, figürün ortama uyum sağlamadaki umut verici halidir. Nitekim postmodern kimlikler, uyuma olan eğilimleri ile dikkat çekmektedir (Bauman, 1995, s.51-52).

Kentte tüketim ve sömürü ilişkisindeki birey, kentleşme baskısı altındadır. Söz konusu baskı, sokağın ele alınışında ve yıkıntı detaylarıyla dolu, tozlu ortamda ortaya çıkmaktadır. Fotoğraf yakın plan çekim içermektedir ve siyah beyazdır. Bahsi geçen iki faktör, sanatçının figür ile ilgili iletmek istediği boyutları vurgulamakta, duygusal ve hislere hitap eden, şiirsel bir anlatı oluşturmaktadır. Şiirsel anlatı figürün çabasını öne çıkardığı gibi kentin yıkıntısında görünürlük kazanan kötümserliği vermektedir. Fotoğrafın bıraktığı etki, kötümserliğe rağmen bedeninin failliğine ve dönüştürme gücüne yaptığı vurgu ile her şeye rağmen değişimi vurgulamasıdır.

Sanat eserlerinin ortaya koyduğu sonuçları katılımcılarla yapılan görüşmeler desteklemektedir. Bu kısımdan sonra katılımcılarla yapılan görüşmelere yer verilecektir.



#### 4.4. GÖRÜŞMELER

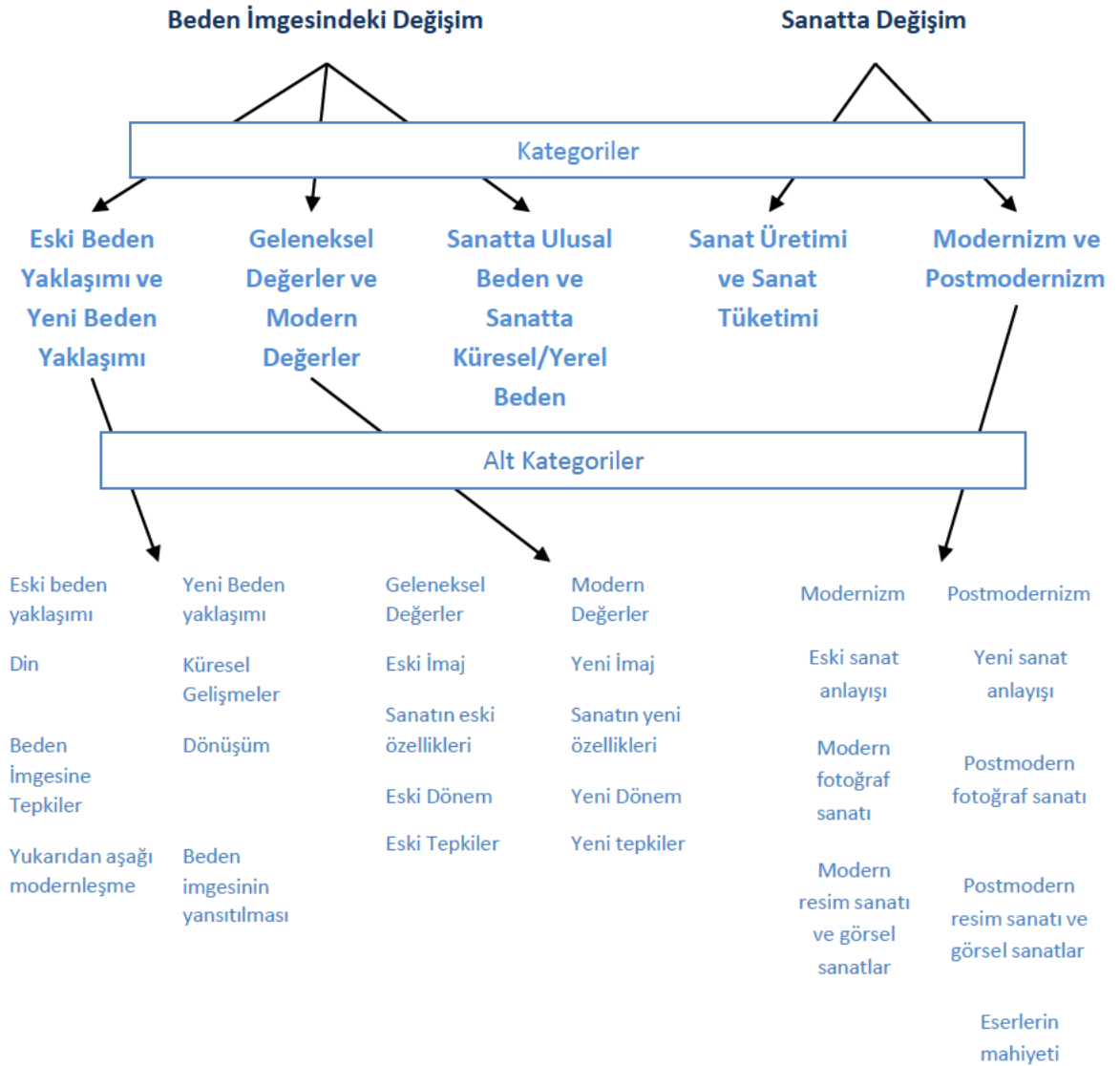
Fotoğraf, resim sanatı ve görsel sanatlar sanatçıları ve akademisyenleriyle gerçekleştirilen görüşmeler sonucunda beden imgesinin uluslaşma ile ilişkisinde tarihsel gelişimi ve bugününe dair verilere ulaşılmıştır. Ayrıca, görüşmelerde sanatın beden temsillerini geçmişte ve günümüzde nasıl yansıttığını ortaya koyan bilgiler edinilmiştir. Yapılan analiz sonucunda, beden imgesindeki değişim ve sanattaki değişim temalarına ve bu temaların altında yer alan yedi adet kategoriye ulaşılmıştır. Söz konusu kategoriler, tarihsel ve güncel boyutları içerecek şekilde beden imgesindeki değişimi ifade etmektedir. Söz konusu değişim zamana yayılarak, yavaş biçimde gerçekleşmiştir. Buna rağmen, beden imgesine dair geçmiş döneme ait bazı özellikler, günümüzde varlığını veya izlerini taşımayı sürdürmektedir. Kategoriler katılımcılarla gerçekleştirilen görüşmelerde öne çıkan anlamların yer aldığı şekillerle beraber verilmektedir. Görüşmelerde katılımcılara meslekleri, uzmanlık alanları ve yaşları gibi kendileriyle ilgili sorular yöneltilmiştir.

Tablo 4: Katılımcılar

Katılımcı	Uzmanlık	Cinsiyet	Yaş
Katılımcı 1	Akademisyen, Resim	Erkek	49
Katılımcı 2	Fotoğraf Sanatçısı	Erkek	64
Katılımcı 3	Fotoğraf Sanatçısı	Erkek	34
Katılımcı 4	Resim Sanatçısı	Erkek	71
Katılımcı 5	Akademisyen, Resim, Seramik	Kadın	43
Katılımcı 6	Fotoğraf Sanatçısı	Kadın	25
Katılımcı 7	Akademisyen, Fotoğraf	Erkek	29
Katılımcı 8	Resim Sanatçısı	Kadın	30
Katılımcı 9	Fotoğraf Sanatçısı	Erkek	26

Görüşmelerin analiz edilmesi sonucu ortaya çıkan temalar, kategoriler ve alt kategoriler aşağıda verilmiştir.

Şekil 1: Temalar, kategoriler ve alt kategoriler



#### 4.4.1. Beden İmgesindeki Değişim

Katılımcılar uzman oldukları sanat dalında uluslaşma ve beden imgesindeki değişime dair beden imgesinin geçmişte ve günümüzde nasıl yansıtıldığını açıklamışlardır. Bahsi geçen açıklamalara göre beden imgesindeki değişim teması, “Eski beden yaklaşımı ve yeni beden yaklaşımı”, “Geleneksel değerler ve modern değerler”, “Sanatta ulusal beden ve küresel/yerel beden” kategorilerine ayrılmaktadır.



“Eserler verdiğiniz veya uzman olduğunuz sanat dalında Rönesans’tan itibaren beden temsillerinin nasıl sunulduğu ile ilgili araştırma gerçekleştirdiniz mi?”, “Uzman olduğunuz sanat dalında beden temsilleri Rönesans’tan itibaren nasıl sunulmaktadır?”, “Batı ile ilişkilerin beden imgelerindeki yansıması ne şekildedir?”, “Uluslaşma ve modernleşme Türkiye’de beden imgeleri çerçevesinde değişime neden olmuş mudur?”, “Beden temsilleri ile Türkiye’de uluslaşma ve modernleşme sürecinin ilişkisi ne şekildedir?”, “Eğer günümüz sanat anlayışında uluslaşma döneminin etkisi var ise beden imgeleri açısından düşünüldüğünde nasıl ortaya çıkmaktadır?” sorularına verdikleri yanıt sonucunda ortaya çıkan kodlardan daha çok yer bulanlar, daha büyük şekilde gösterilmiştir.

Şekilde öne çıkan kodlar arasında din bulunmaktadır. Eski beden anlayışının odaklarından biri dindir. Katılımcılar din kavramı kadar dine atıfta bulunan gelenek, adet, örf gibi tanımlar kullanmıştır. Katılımcılar eski beden anlayışında toplumsal sınıfın rol oynadığını belirtmiştir. Eskiden seçkinlere özgü olan kendi beden imgesini kitlelere gösterebilme ve geleceğe taşıma avantajı zamanla değişmiştir. Fotoğraf gibi teknolojilerin gelişmesiyle sıradan insanın beden imgesinin görünürlüğünü artırmıştır. Beden imgesinde modernleşmenin izleri belirgin olsa bile teknolojiye ulaşma, sanatçıların ve aydınların imgelerin oluşturulmasında etkili olması nedeniyle modernleşme toplumun üst kesimlerinden alt kesimlerine yayılmıştır. Katılımcılar üst tabaka, orta sınıf gibi toplumsal sınıflardan bahsederek modernleşmenin etkilerini açıklamıştır. Eski beden anlayışında Batı kaynaklı toplumsal değişimin bedendeki etkilerine karşı tepkiler bulunmaktadır. Katılımcılar tepkileri insan görüntüsüne karşı şehir fotoğrafları, manzara, görüntüye dair kaygı gibi kodlarla açıklamıştır. Yeni beden anlayışı, bedeni içeren fotoğraflar, özgürlük, zarif beden gibi kodlarla katılımcıların beden imgesinin daha çok yansıtıldığını belirttiği anlayıştır. Modern beden, teknoloji ve bilim gibi alanlardaki yeniliklerle gelen dönüşümün odağında yer almıştır. Göç, işçi sınıfı, ırkçılık gibi konuları içeren küresel gelişmeler yeni bir görsel kültür ve estetik algı ile beraber baş göstermiştir. Devrimci ve yenilik hareketlerini içeren beden anlayışı, sanatta yer bulmuştur.

Şaylan’a göre (1999, s.56) modernizmin karakteristik yönü devletin aydınlarının yüksek kültürü yayma işlevine aracılık etmesidir. Uluslaşma döneminin sanatı o dönemin ulusal

idealleri çerçevesinde geliştirilen beden yaklaşımının yayılmasına ön ayak olmuştur. Günümüzdeki yaklaşımı tanımlayan yeni yaklaşım ise atmış yıl kadar önceye uzanan izler taşımakta ve son kırk yıllık dönemdeki bakış açısını tanımlamaktadır. Türkiye’de uluslaşmayla ilişkili ulusu kalkındıracak güçlü bedenler yaratıldığını açıklayan çalışmalardaki beden yaklaşımını (Akın, 2019, s.41-42) tanımlayan eski yaklaşım kavramı, beden yaklaşımının sanat içinde karşılığını bulduğunu göstermektedir. Eski yaklaşımın yerine geçen günümüzde beden yaklaşımının da sanatta yerini bulduğu çeşitli çalışmalarda yer almaktadır (Berksoy, 2012). Turner (1991, s.iix-ix) yeni beden yaklaşımını toplumsal gelişmelerle açıklamakta ve bilimsel, kültürel, ekonomik ve siyasal boyutlara dikkat çekmektedir.

Tüm katılımcılar günümüze bedene yaklaşımda farklar olduğunu belirtmiştir. Katılımcı 1, Türkiye’de eski beden anlayışından yeni beden anlayışına geçişi dünyanın diğer bölgelerindeki toplumsal gelişmelerle beraber açıklamaktadır:

*“Özellikle 1960 sonrası Amerika’daki siyasal gelişmelerin Avrupa’ya, dolayısıyla ülkemize yansımaları vardır. Oradaki birçok devrimci hareket ortaya çıkmıştır. Devrimci hareketlerin konuları göçtü, ırkçılıktı, siyah-beyaz, özellikle işçi sınıfının kavgaları gibi konulardı. Şimdi yeni bir müessese çıktı. Bu müessese daha özgürlükçü, bir yere bağlı olmayan, bireysel yaşamlarla ilgiliydi. Örneğin, kıyafet üzerinden, beden üzerinden giderek bedenin özgürlüğüne vurgu yapıldı.”* (Katılımcı 1, Akademisyen, Resim, Erkek)

Tüm katılımcılar eski beden anlayışında dinin rolünü vurgulamıştır. Mardin (1989) Türkiye’de toplumsal değişimde dinin rolüne dikkat çekmektedir. Din toplumsal değişimdeki rolü sanat eserlerine yansıyan beden imgelerinde yerini bulmuştur. Dinin rolü, bir sonraki kategori olan değerler kategorisinde dinin değerler üzerindeki etkisini açığa çıkaracak şekilde sunulmaktadır. Eski beden anlayışında dinin rol oynadığı bir beden anlayışı var olmuştur. Katılımcı 7 bu rolü şu şekilde ifade etmektedir:

*“Müslümanlıkta insan görüntüsünün çizilmesine dair bir kaygı varken çok fazla beden üzerinden görüntüler fotoğrafta öne çıkmamıştır. Daha çok manzara fotoğrafları, şehir, sokak fotoğrafları üzerinden fotoğraflar üretiliyor. Bedeni içeren fotoğraflar daha sonra, cumhuriyet döneminde daha fazla ortaya çıkıyor.”* (Katılımcı 7, Akademisyen, Fotoğraf, Erkek)

Katılımcı 1, Katılımcı 2, Katılımcı 4, Katılımcı 7 ve Katılımcı 8 geçmişte kendi görüntüsü ile ilgili kaygısı daha yüksek olanların toplumun üst tabakasında yer alanlar

olduğunu belirtmiştir. Geçmişte seçkinler kendi görüntülerini geleceğe iletme şansı edinmiştir ve görüntülerini prestijin parçası olarak görmüştür. Sıradan insanların görüntülerinin sanatta ve çeşitli alanlarda yaygın yer bulduğu dönem, vatandaşlığın ve bireyin öneminin vurgulandığı uluslaşma dönemidir. Siyasal alanda demokratik katılımın öne çıktığı katılımcı yönetimi benimsediği uluslaşma dönemi, ekonomi gibi alanlarda da dağılımın arttığı ve orta sınıfın oluşmaya başladığı dönemdir. Uluslaşma öncesinde toplumun seçkinleri etrafında toplumsal örgütlenmeyi öne çıkaran propaganda amaçlı imgelerin yerini (Leith 1965, İdzerda 1954, Boime 1990) vatandaşların yönetime katılımını ve görüntülerinin yaygınlaşmasını içeren uluslaşma dönemi imgeleri almıştır (Freund 2005, Halliday, 1999). Özellikle portre (Vigarello, 2007a) seçkinlere ait imgeleri içerirken sıradan vatandaşların resim ve fotoğraf gibi alanlarda giderek daha çok görüldüğü dikkat çekmektedir. Fotoğrafın ortaya çıkışı vatandaşların görüntülerinin kaydedilmesi ve ulusal ideallerin ortaya konmasında öne çıkmıştır. Böylelikle eski beden yaklaşımı zirvesine ulaşmış ve yerini yeni beden yaklaşımına bırakmaya başlamıştır.

Yeni beden yaklaşımı, dünyada bilginin, değerlerin, ürünlerin veya insanların dolaşımın ve etkileşiminin giderek arttığı geçen yüzyılın son çeyreğinde belirginlik kazanmıştır. Bedene dair yeni yaklaşım (Turner 1991, Armstrong 1998, Eichberg 2007) Türkiye’de sanat imgelerinde yer bulmuştur. Katılımcılar dünyada yaşanan gelişmelerin günümüz Türkiye’inde etkili olduğunu ifade etmiştir. Katılımcı 1’e göre *“Türkiye’de belirli bir görsel kültürü almak bazında küreselleşmenin etkisi vardır.”* (Katılımcı 1, Akademisyen, Resim, Erkek). Katılımcı söz konusu dönemdeki feminizm hareketini örnek vererek bazı kadın sanatçıların kendi bedenlerini sanatta kullanarak eleştiri getirdiğini belirtmiştir. Katılımcı 1, Katılımcı 2, Katılımcı 3, Katılımcı 4, Katılımcı 6, Katılımcı 7 ve Katılımcı 9’ya göre tüm bu gelişmelerin ardında teknolojik ve bilimsel gelişmeler rol oynamaktadır çünkü eski yaklaşım sorgulanmaktadır. Uluslaşma döneminde icat edilen fotoğraftaki yeni gelişmeler bu süreci hızlandırmıştır. Buna rağmen, yeni yaklaşım içerisinde geleneksel düşünce tarzı da yer almaktadır. Tüm katılımcılar yeni beden yaklaşımının yeniliklerle beraber geleneksel öğeleri de barındırdığına dikkat çekmiştir. *“Modern içerisinde geleneksel formlara başvuranlar da olmuştur”* (Katılımcı 5, Akademisyen, Resim, Seramik, Kadın). *“Sipariş üzerine*

*yapılan tablolarda insan bedeninin yer almasını istemeyenler de vardır zarif bir kadın bedenini görmeyi tercih edenler de vardır” (Katılımcı 4, Resim Sanatçısı, Erkek).*

Eski ve yeni beden yaklaşımlarının içeriğini belirleyen değerler eski değerler ve yeni değerler kategorisinde sunulmaktadır. Eski ve yeni yaklaşımın ana hatlarını çizen katılımcılar, yaklaşımları oluşturan değerlere değinmiştir.

#### 4.4.1.2. Geleneksel Değerler ve Modern Değerler

Geleneksel değerler ve postmodern değerlerin hatlarını belirleyen sınır, bir önceki kategoride sunulan geçen yüzyılın son çeyreğine kadar olan dönemin öncesi ve sonrasındır. Günümüzdeki beden anlayışını belirleyen postmodern değerlere değinen katılımcılar, geleneksel değerlere atıfta bulunarak açıklamışlardır. Söz konusu değerler, beden imgelerinin ortaya çıkmasında rol oynayan vatandaşların ve vatandaşlardan oluşan sosyal birliğin kimlikleri, yaşam biçimleri gibi özelliklere değinmektedir.

Eski değerler ve yeni değerler kategorisi sekiz adet alt kategori altında ele alınmıştır.

Tablo 6: Eski değerler ve yeni değerler kategorisinin alt kategorileri

<b>Geleneksel Değerler</b>	<b>Modern Değerler</b>
Eski İmaj	Yeni İmaj
Sanatın Eski Özellikleri	Sanatın Yeni Özellikleri
Eski Dönem	Yeni Dönem
Eski Tepkiler	Yeni Tepkiler





değer yargılarıyla beraber anlam kazanmaktadır. Bu alandaki kuramsal katkılara ve katılımcıların ifadelerine dayanarak geleneksel değerler ve modern değerlerin neler olduğu belirlenmiştir. Lerner (1968, s.387) modernleşmenin ekonomik ve siyasal katılım, sekülerleşme ve rasyonel normlar ve toplumsal hareketlilik ile sağlandığını belirtmektedir. Sekülerleşme ve rasyonel normların varlığı, dinin ve geleneğin sorgulanması ile mümkün olmaktadır. Yerel unsurlara ve bağlı ve kapalı kişilerin yerine aklın getirdiği yeniliklere açık bir toplum hareketli bireylerden oluşmaktadır. Ayrıca, ekonomik ve siyasal katılımın sağlanmasında hareketli bireylerin varlığı önemlidir. Bu tarz bireyler, yeniliğe ve fırsatlara inanmakta, kendi tercihlerinin yarattığı sonuçlara güvenmektedir (Lerner, 1964, s.49). Böylece kentlerde yeni fırsatlara inanan ve toplumdaki konumunu yukarı yönlü değiştirebileceğine inanan bireyler toplumsal hareketliliğe katkıda bulunmaktadır. Türk toplumunda, Balgat'ta gerçekleştirdiği araştırmaya dayalı olarak değişimi açıklayan Lerner (1964, s.75), hareketli bireylerin sayısının artması ve kitle iletişimlerinin rolü gibi nedenlerle köyün dışarıyla bağlantısının arttığını, böylece yeniliklere ve kadın-erkek ilişkilerinin kamusal alanda yaşanmasına daha açık yaklaşan kişilerin sayısının arttığını belirtmiştir. Atatürk'ün devrimlerinin önemini vurgulayan Lerner (1964, s.105), vatandaşların görüntüsüne dair kıyafet gibi alanlardaki devrimlerin sembolik önemini vurgulamaktadır. Ona göre, Türk toplumu gelenekle modernlik arasında bir geçiş toplumdur (Lerner, 1964, s.163).

Katılımcılarla yapılan görüşmeler, Lerner (1964)'in modernleşme anlayışı ile uyumaktadır ve modernliği beden imgesine odaklanarak açıklamaktadır. Katılımcılar imajdaki değişime dikkat çekerek önceden üyesi olduğu etnik veya dini grubu temsil eden kıyafet, dış görünüş veya hareketlerle sanat imgelerinde yer bulan kişilerin, modernleşmenin etkisiyle vatandaş ve birey olarak, modern, Batılı kıyafet, dış görünüş veya hareketlerle sanat imgelerinde yer aldıklarını belirtmiştir. Lerner'in araştırması geçen yüzyılın ortasından hemen sonra var olan bireyselliği açıklamaktadır. Bireyselliğin günümüz toplumunda giderek daha çok artması nedeniyle katılımcılar tarafından daha çok vurgulanmıştır. Katılımcılar yeni imajın bireysel özgürlüklere vurgu yapan dövme, punk modası gibi dışavurumcu özellikleri vurgularken eski imaj için sakal gibi geleneksel görüntü ile özdeşleşen kodlar kullanmıştır. Sanatın yeni özellikleri, vatandaş ve bireyin imgelerde yer aldığını gösteren insan resmi, vesikalık fotoğraf, asker fotoğrafı gibi kodlarla açıklanmıştır. Sanatın özelliklerinin

vurgulanmasının nedeni, sanatın ve fotoğraf sanatında olduğu gibi teknolojinin bireyi yansıtabilecek şekilde gelişmesidir. Fotoğrafın hızlı imgeler üretme ve çoğaltma özellikleri sıradan vatandaşın görünürlüğünü artırmıştır. Sanatın eski özellikleri ise erkeklerin kadın kılığında fotoğraf çekilmesi, manzara resimleri gibi kodlarla açıklanan, geleneğin etkisiyle kadınların kamusal alanda görünür olmaması, insan bedeninin resimlerde yer almaması gibi özelliklerdir. Toplumsal değişime tepkiler sanata yansımıştır. Katılımcılar geleneksel tepkileri kadın erkek ilişkilerinin görünürlüğünden utanma, insan görüntüsünün günah olması gibi kodlarla açıklamıştır. Modern tepkiler ise kendi görüntüsü hakkında bilinçli kazanmak, sekülerlik, açık fikirlilik, eğitilmiş olmak gibi kodlarla açıklanmıştır.

Eisenstadt (2000, s.19-20) Batı'dan yayılan modernleşmenin farklı coğrafyalarda, farklı tepkilerle karşılandığını belirtmektedir. Tek bir modernlik anlayışındansa, modernleşme çeşitli yorumlama biçimlerine bağlı olarak farklı şekillerde gerçekleşmiştir. Uluslaşma, sosyal birlikleri vurgulayan eski toplum anlayışı yerine vatandaşlığın ve özgürlüğün vurgulanması ve modern ilkeleri geliştirme gibi ortak özellikler taşısa dahi yorumlama biçimlerinde değişkenlik görülmüştür. Bahsi geçen yorumlar, merkezden çevreye yayılan hızlı değişimleri önceleyen tavırları ya da gücünü tabana dayandıran değişim yaklaşımlarını içermiştir. Küreselleşmenin etkisi artırmıştıktan sonra ise ulusun azalan rolü, sosyal hareketler gibi Batı merkezli tepkileri doğurduğu kadar İslam'ı merkezine alan hareketlerin de etkinliğini artırmıştı. Söz konusu hareketler uluslaşma öncesi dönemin ilkelerini temel alıyor gibi görünse dahi köklerini dayandırdığı nokta modernliktir. Coğrafyaya özgü kültürlerin kaybına dair endişe, hem görece küçük toplulukların dahi kültürünü koruma hevesini hem de küresel kültürü benimseme eğilimlerini beraberinde getirmiştir. Çoklu modernlikler günümüzde gelişmeye devam etmektedir (Eisenstadt, 2000, s.21). Nitekim mahrem kavramı ile Türk toplumunda modernleşmenin ve sekülerleşmenin kendine has ilerlediğini vurgulayan Nilüfer Göle (1996, s.1), örtünmenin bireyselden toplumsal boyutlara kadar ikonik önemini altını çizmektedir. Böylece modernleşmenin bedene olan etkisini ortaya koyarken modern ama dini bir kimliğe sahip olmak isteyen kesimlerin ve modernleşme yorumlarının varlığını ortaya koymaktadır (Göle, 1996, s.2).

Katılımcılara göre uluslaşma öncesi dönemde var olan değerler uluslaşma döneminde değişmeye başlamıştır. Buna rağmen, değişim hızlı olmamıştır. Uluslaşma öncesi dönemdeki alışkanlıklar uluslaşma döneminde devam etmiştir ve günümüze kadar uzanan etkileri vardır. Yine de değişim etkisini göstermiştir ve son kırk yılda etkisini gösteren yeni değerleri ortaya çıkmıştır. Kadın imgeleri uluslaşma öncesi dönemde kadınların toplumdaki özel alanla kısıtlanmış konumlarını (Arıkan, 2015) yansıtabilecek şekilde kısıtlıdır. “Mutaassıp olan insanların bir kısmı utanabiliyor hala. Kadınlar eskiden fotoğrafçının kadın olmasını isteyebiliyorlarmış (...) Belirli bir kesim utangaç olabiliyor” (Katılımcı 2, Fotoğraf Sanatçısı, Erkek).

*“Türkiye’de kadınların da pek fotoğraf çekinme alışkanlığı yoktur. Oryantalist fotoğrafların çekildiği 20. yüzyılın başında, erkekler kadın kılığında fotoğraflanmıştır. Abdullah biraderlerin geçmiş dönem fotoğraflarına baktığımız zaman orijinalinde kadınlar yoktur. Erkekler baş örtüleriyle falan kadın kılığında fotoğraflanmışlardır”* (Katılımcı 7, Akademisyen, Fotoğraf, Erkek).

Kadın figürüne karşı gelişmiş olan tepkinin daha genel bir çerçevede, din odaklı olarak, insan bedeninin resmedilmesine karşı var olan tepkiden doğmaktadır.

*“Ben resimlerimi sipariş üstüne yapıyorum. Türkiye’de daha çok benden doğa resimleri isterlerdi. Bizim çocukluğumuzdan ve daha öncesinden beri süre gelen inançlarımıza bağlı olarak böyle istediklerini düşünüyorum (...) Mesela Atatürk resmi hediye ettiğim ve kabul etmeyen arkadaşım vardır. Modern insan figürü istemediği için kabul etmedi ama manzara resmi olsa severek kabul ederdi”* (Katılımcı 4, Resim Sanatçısı, Erkek).

Uluslaşma öncesi döneme uzanan değerlerin uluslaşma döneminde varlığını sürdürdüğü ve uluslaşmayla ortaya konan değerlerin değişimi getirdiği sanatçının, sanat alıcılarıyla yaşadığı gerilimde ortaya çıkmaktadır.

Uluslaşmanın beden projesinin bir boyutunu ulusun varlığını güvence altına alan güçlü bir ordunun oluşturulması oluşturmuştur. Türkiye’de modernleşmede ordunun oynadığı rol bunu ortaya koymaktadır. Dahası, orduda yer alan düzenlemeler beden boyutundaki pek çok değişimde rol oynamıştır. Ordunun değişimi, Türkiye’de askerlik ve şehitlik gibi kavramlarda ortaya çıkan değerlerle kesişerek geleceğe taşınmıştır. Bu durum sanata da yansımıştır.

*“Kurumsal bazda yapılan sergilerin, etkinliklerin nasıl düzenlendiği önemlidir. İstanbul’da mesela sanata fon sağlayanlar sanatın içeriğinde*

*etkili olabilir. Örneğin, Anadolu’da bazı ulusal günler var ki ulus teması hep işlenir. Mesela yerel bir kurumda ulusal önemli bir gün varsa bir asker teması, mücadele teması içermesi beklenir”* (Katılımcı 1, Akademisyen, Resim, Erkek).

Başka bir Katılımcı 9 ise uluslaşma döneminde fotoğrafla yaygınlaşan sıradan vatandaşların beden imgesinin Türkiye’de 20. yüzyılın yarsından sonra da ulusal değerlerle buluştuğunu ve fotoğrafın söz konusu değerlerin yaşatılmasında oynadığı role dikkat çekmektedir.

*“Ben askerliğimi yaparken yanımda fotoğraf makinesi götürmüştüm (...) Askerde, görevin dışında kalan zamanlarda askerlerin fotoğraflarını çekiyordum (...) Annesine babasına, eşine gönderecek gibi fotoğraflar çektirirlerdi, biraz poz verdiriyordum tabi, silahla, askeri aracın yanında, tankın üstünde gibi pozlar veriyorlardı. Stüdyoda poz verilmesi gibi, orada da poz verilirdi. Bu hem sanat hem de ihtiyaçları karşılayan bir aktiviteydi.”* (Katılımcı 2, Fotoğraf Sanatçısı, Erkek)

Fotoğrafın uluslaşmanın beden idealleriyle buluşan boyutları, gelenekle zıt bir konumda yer almıştır.

*“Aslında resimde fotoğraf gibidir ama resimde sıradan soylu olmayan biri zorluk yaşamaktaydı. Sıradan vatandaş için ciddi bir maliyeti vardı. Fotoğrafla beraber bir tepki doğdu. Sıradan bir insan olarak ben görüntümü geleceğe aktardığımda artık herkes resimlerini geleceğe aktarmaya başladı... Bizde çok yakın bir tarihe kadar, özellikle yaşlı kişiler fotoğraf çektirmek pek istemezmiş... Zamanla fotoğraf yaygınlaşmıştır”* (Katılımcı 7, Akademisyen, Fotoğraf, Erkek).

*“Çok eski yıllarda stüdyoya bir gelirdi gelin ve damat, birinin yanında sarılmak, elini tutmak, gelinin böyle bir şey yapması yoktu. Çekinerek dururlardı. Yaklaştırsak bile geri geri duruyorlardı. Fotoğrafın yeterince estetik olmadığını görünce tekrar fotoğrafımızı çek derlerdi ve sarılarak poz verirdiler”* (Katılımcı 2, Fotoğraf Sanatçısı, Erkek)

Gelenek ve geleneğin yerini alan uluslaşma döneminin beden yaklaşımı ruh ve beden arasındaki düalist yaklaşımın izlerini taşımaktadır (Williams ve Bendelow, 1998, s.6). Dinle bağlantılı eski değerlerin ruh ve beden ayırımında rol oynamasının yanında uluslaşmanın bedene vurgusu söz konusu ayırımı güçlendirmiştir. Pozitivizmin etkisinde gelişen uluslaşma dönemindeki beden yaklaşımının değerlerinin yerine yeni yaklaşımın değerleri geçmiştir. Günümüzde insanların kendi görüntülerinin sıklıkla alınması ve paylaşılması konusunda istekli oldukları dikkat çekmektedir. Ne var ki bahsi geçen istek, ulusal özellikler taşıyan imgelerdense bireyselliğin ve tüketime yönelimin öne

çıktığı imgelerin ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Günümüzde özgürlüğün ve bireyselliğin dışa vurulduğu en önemli alanlardan biri bedendir (Hughes ve Dvorsky, 2008). Türkiye’de söz konusu bedende ifade bulan özgürlük, eski ulusal ideallerin karşısında yer alacak ve küresel gelişmelerden etkilenen yeni beden pratiklerini taşıyacak şekilde görülmektedir.

*“Eskiden insanlar tıraş olup, kravatını takıyormuş. Fotoğraflara da böyle yansıyormuş. Eski fotoğrafların geneli böyledir. Bugün kılık kıyafet açısından bir değişim söz konusudur. Sakal ve uzun saç gibi alışkanlıklar yeni ortaya çıkan alışkanlıklardır. Eski kuşaklar hep düzgün tıraş olmaya, düzgün giyinmeye inanmış. Örneğin, günümüzde sakallı görüntüsünün her yerde kabul görmesini isteyenler var. İmajın daha önemli olduğu bir dönemdeyiz. Bugün serbestlik var. Örneğin, çalışanlar eskiden düzgün giyimli ve görünümlü olmaya özen gösterirmiş. Buna rağmen, ulusal kılık kıyafeti devriminin değeri olduğunu düşünüyorum. Şu anda başını örtenler, bunu bir ifade tarzı olarak da yapabiliyor. Bu durum belirli bir anlayışa göre giyinmek anlamına gelebilir (...) Eskiden mesela vesikalık fotoğraflarda başın açılması istenirmiş”* (Katılımcı 3, Fotoğraf Sanatçısı, Erkek).

Sanatta da geleneğin bir tepki olarak günümüzde yer bulduğu görülmektedir. *“Gelenekçilerin yaptığı sanat da vardır. Bütün bu değişimlere karşı çıkan katı kimlikli sanatçılar da vardır (...) Bizim geleneksel sanatlarımız soyut sanattır, soyut resim yapıyorlar, figüratif resme sıcak bakmıyorlar”* (Katılımcı 1, Akademisyen, Resim, Erkek).

Öte yandan, Katılımcı 3’ün kadın bedenine atfı, başka katılımcılar tarafından da dile getirilmiştir. Kadınlarla ilgili beden yaklaşımı, kadınların giyim tarzına dair zıt fikirlerle ortaya konmaktadır. Konunun kadın bedeni ile ilgili zıtlıklara odaklanması nedeniyle ağırlıklı olarak kadın bedeni tartışmalara konu olmaktadır. Uluslaşma öncesi dönemde olduğu gibi uluslaşma döneminde kadın bedenine dair tartışmaların ağırlık kazandığı görülmektedir. Katılımcı 1, söz konusu durumun izlerinin günümüzde var olduğunu açıklamaktadır:

*“Örneğin, bugünlerde kıyafet özgürlüğü var, saç sakal özgürlüğü, eskiden sanatçılar bunun olmamasını protesto ediyordu. Sakal koyabilmeliyim, keçi sakalı yapabilmeliyim, küpe takabilmeliyim fikirlerini savunuyorlardı. Kravat takmak istemiyorlardı. Buna bir de medeniyet yuları diyorlardı (...) Aynı kişiler şimdi buna seküler bakıyorlar. Bunun yobazlığa gittiğini savunuyorlar. Devletin kimliği kayboldu diyorlar. Türbanlılar artık her yere*

*girebiliyor, her yerde türbanlı görüyoruz, çalışıyorlar diyorlar (...) Doğru ya da yanlış, bunu bilemeyiz” (Katılımcı 1, Akademisyen, Resim, Erkek).*

Bedenin günümüzde özgürlüğün sergilendiği bir alan olmasında beden üzerine yapılan ve kimliğin dışavurumunu sağlayan uygulamalar, takılar veya giyim tarzı gibi faktörler öne çıkmaktadır. Katılımcı 1: *“Dövme modası, “piercing” modası, punk gibi modalar, beden odaklı yeni hareketlerin yansımasıdır. Bunlar Türkiye’de sanatçıların bedenlerinde ve eserlerinde görünür durumdadır.”*

Uluslaşma döneminde beden yaklaşımının geliştirilmesinde eğitim rol oynamıştır. Türkiye’de toplumsal değişimin gerçekleşmesinde eğitim öncü rol üstlenmiştir. Aydınlardan halka doğru bir değişim yaşanmıştır (Mardin, 1973). Tüm katılımcılar söz konusu değişim yönüne değinmiştir. *“Sanatçılarla halkın resme bakış açısı farklıdır. Sanatçılar her zaman Türkiye’ye has yönleri yansıtıyor diyemem, daha evrensel ve soyut düşünürler” (Katılımcı 4, Resim Sanatçısı, Erkek).* Eğitim uluslaşma döneminin anlayışında etkili olduğu gibi günümüzde yaşanan değişimde pay sahibidir. Dahası, bedene ve görünüme yaklaşımda özenli olmakla ilgili beklentilerin değiştiği ve farklı tanımlandığı dikkat çekmektedir.

*“Yaşlı ve gençler gibi bir ayrım değil de eğitim seviyesiyle ilgili resme bakış açısı (...) Çocukluğumda duyduğum hep insan resmi çizmenin günah olduğuydu (...) İnsanların görünümünü değiştiriyor, bu bir kültür meselesi. Her kültürün kendine has giyim şekli vardır. Ben küçükken herkes takım elbise giyip tıraş olurdu (...) Atatürk’ü hiç sakallı, özensiz şekilde çizmek ister miyiz? İstemeyiz o yüzden işte nasıl canlandırırız öyle çizeriz (...) Şimdi gençler ve yaşlılar sakal bırakıyor. Farklı giyim tarzları, kıyafette açıklık var. Kimse kıyafetine de çok önem vermiyor. Zengin veya fakir olmakla da ilgili değil özenli olmakla ilgili. Herkes birbirini örnek alıyor, bu da önemlidir” (Katılımcı 4, Resim Sanatçısı, Erkek).*

Türkiye’de geleneğin günümüzde beden imgesinin sanata yansımalarında payı vardır. Yeniliklerle beraber beden görünümüne dair yenilikler yer bulsa dahi bazıları geleneklerle etkileşim içerisindedir. Modern ve geleneksel özelliklerin bir arada olması geçiş toplumu özelliklerinin sergilendiğini göstermektedir. Örneğin bebek fotoğrafçılığında modern yaklaşımlar benimsenmesine rağmen bebeğin kırkı çıkması gibi gelenekler bir arada yer almaktadır.

*“Türkiye’de kırkı çıkması diye bir kavram vardır. İnsanlar bebeklerini kırk gün olmadan stüdyolar da dahil hiçbir yere çıkarmamaktadır (...) İnsanların genel bakış açısı yüzünden eskiden bebeklerin fotoğrafı çok*

*çekilmiyormuş. Şu anda bebek fotoğrafları değerlidir”* (Katılımcı 6, Fotoğraf Sanatçısı, Kadın)

Beden imgesine dair yenilikler, yeni fikirlerin ve diğerlerinden farklı olmanın öne çıktığını göstermektedir. Yeniliğin çok önemli olduğu günümüz toplumunda farklılaşma prestiji ve diğerleriyle etkileşimi aynı anda beraberinde getirmektedir. *“Günümüzde yaratıcılık var, insanlar daha yaratıcı, daha açık fikirliler.”* (Katılımcı 6, Fotoğraf Sanatçısı, Kadın). *“Şu an kendi yaratıcılığını ortaya koymak önemlidir (...) Gençlerin yaratıcılığı daha yüksektir. Eskiden daha çok örneklere bakılarak yapılan işler bugün kendi yaratıcılığını ortaya koyarak yapılmaktadır”* (Katılımcı 3, Fotoğraf Sanatçısı, Erkek). *“Bugün sanatta en önemlisi orijinal ve farklı fikirlere sahip olmak çünkü yapay zeka bile görüntüler üretiyor”* (Katılımcı 9, Fotoğraf Sanatçısı, Erkek). Katılımcı 2 sanatçılar açısından farklılaşmanın önemini vurgulamaktadır.

*“Şu anda bir çekim yaptığımda genç insanlar abartısız iki-üç dakika içerisinde belki yüz tane poz veriyor. Neredeyse bir model gibi kendi görüntüsü hakkında bilinçliler. Ben de onların verdiği pozlardan esinlenerek insanları yönlendirebiliyorum. Çok güzel pozların çıktıklarını alarak kendi portföyüme ekliyorum”* (Katılımcı 2, Fotoğraf Sanatçısı, Erkek).

Değerler toplumsal açıdan ulusal ve küresel boyutlara ayrılan özellikler içermektedir. Bu kısımda sanatta ulusal ve küresel beden kavramlarına değinilmektedir.

#### 4.4.1.3. Sanatta Ulusal Beden ve Küresel/Yerel Beden

Sanatta ulusal beden kavramı, uluslaşma öncesi dönemde başlayarak uluslaşma döneminde zirveye ulaşmış olan ulusal saikler etrafında birleşen beden temsillerini kapsamaktadır. Küresel/yerel beden kavramı ise günümüzde öne çıkan beden temsillerini içermektedir.

Şekil 4: Sanatta ulusal beden ve küresel/yerel beden kategorisine dair anlamlar



Şekilde görüşmelerden elde edilen kodlar gösterilmektedir. Daha sık yer bulan kodlar daha büyük şekilde gösterilmiştir. Kodlar, katılımcılara yöneltilen “Bulduğunuz sanat dalında beden temsilleri, Türkiye’de nasıl sunulmaktadır?”, “Türkiye’de Batı sanatının gelişimi ile ilgili araştırmalarınız oldu mu?”, “Türkiye’de Batı sanatı anlayışının oluşumundan önceki sanat anlayışı ile ilgili araştırmalarınız oldu mu?”, “Türkiye’de sanatın gelişimi açısından düşünüldüğünde, Batı sanatı anlayışının oluşumu ne şekilde olmuştur?”, “Türkiye’de uluslaşma ve modernleşmenin Batı sanatının gelişimi ile bağlantısı var mıdır?”, “Türkiye’de uluslaşma ve modernleşmenin Batı sanatının gelişimi ile bağlantısı nasıl kurulabilir?”, “Batı sanatı anlayışının oluşumunda Batı ile ilişkiler nasıl bir rol oynamıştır?”, “Türkiye’de uluslaşmanın ve modernleşmenin günümüz sanatındaki etkileri ne şekildedir?”, “Türkiye’de uluslaşma ve modernleşme sürecinin günümüz sanat anlayışında etkisi var mıdır?” sorularına verilen cevaplardan elde edilmiştir.

Sanatta ulusal beden kategorisi, görüşmelerde elde edildiği kadarıyla beden imgesinin uluslaşma döneminde nasıl yansıtıldığını ortaya koymaktadır. Katılımcılar cumhuriyet dönemi fotoğrafçıları, ulus bazında gelişmelerin resmedilmesi, devlet bünyesindeki



fotoğrafçılar gibi kodlarla söz konusu dönemi açıklamışlardır. Bu dönemde resim sanatında ve beden imgelerinde modernleşmenin izleri görülürken fotoğrafın bir sanat dalı olarak gelişmesi dikkat çekmiştir. Sanatta küresel beden kategorisi, sosyal medya, küreselleşme gibi kodlarla ifade edilmiştir. Beden imgelerinin küreselleşen dünyanın etkisinde nasıl biçimlendiği ve medyada küreselleşmesinin etkileri öne çıkmaktadır. Küresel etkiler aynı zamanda yerel tepkileri doğurmaktadır. Küreselleşmenin özgürlük ve değişim vurgularına karşı yerel ve geleneksel beden imgelerinin özelliklerinin destek görmesi bahsi geçen tepkiyi ortaya koymaktadır. Söz konusu beden imgesi özelliklerinden sakal, örtünme gibi kodlarla bahsedilmiştir.

Hem küresel hem de yerel kavramının kullanılmış olmasının nedeni küresel etkilerin yalnızca küresel olanı benimsemek değil, yerel tepkiler geliştirmek ya da yerele uyarlanan biçimleri benimsemek bazında sonuçlar yaratmasıdır. Nitekim Turner (1991, s.221) beden üzerinde küreselleşmenin etkileri yanında yerelliğin varlığını göz ardı edilmemesi gerektiğini vurgulamaktadır.

Sanatta ulusal bedenin yer bulmasında Batı tarzı sanatın benimsenmesi ve sanatın ulusal idealleri yansıtmada kullanılması rol oynamıştır.

*“Fotoğraf Avrupa’dan yayılarak, görerek, oralardan alarak yaptığımız bir şeydir (...) Fotoğrafçılar kültür bazında Batı’ya daha alışkın, daha aşına olanlar arasında yayılmıştır. Bilgi birikimleri, kültür birikimleri daha fazladır fotoğraf çeken cumhuriyet döneminde fotoğraf çeken ailelerin. Onlar vasıtasıyla genele yayılmıştır. Bahsettiğim aileler İzmir, İstanbul gibi yerlerde yaşamaktadır. Bu çevrelerde fotoğraf gelişmiş ve yayılmıştır”* (Katılımcı 7, Akademisyen, Fotoğraf, Erkek).

Fotoğrafın gelişimi ile ulusal idealler doğrultusunda yaşanan gelişmeler ve bedenin söz konusu gelişimde edindiği yer yansıtılmıştır.

*“Yüzyılın ortasına doğru Anadolu’ya doğru eğitimden, sanata, tarımdan ziraata kadar her alanda ulus bazında yaşanan gelişmelerin fotoğrafçılar tarafından resmedilmesi kadar doğal bir şey yoktur. Atatürk’ün kendi fotoğrafçıları da vardır zaten. Devlet bünyesinde de fotoğrafçılar yer almaya başlamış ve belgelemeye başlamıştır. Anadolu’yu sanatsal olarak görselleştiren fotoğrafçılar da var. Bu dönemdeki fotoğrafçılar oryantalizmden etkilenmiş olabilir ama aslında oryantalizm sanatsal içerikte yer bulduğu için belgeleyici özellikli fotoğraflar farklıdır”* (Katılımcı 7, Akademisyen, Fotoğraf, Erkek).

Anadolu'yu fotoğraflamak, belgeleme veya sanat gibi işlevler kadar stüdyo fotoğrafçılığında yer bulmuştur. *“Ben mesela köylere binip gidiyordum, köydeki çocukların kimlik işleri, okul kaydı gibi işler için vesikalık fotoğraflarını çekerdim. Bunu eskiden fotoğrafçıya kendileri giderek yapıyorlardı”* (Katılımcı 2, Fotoğraf Sanatçısı, Erkek).

Türkiye’de Avrupa’daki teknolojik gelişmeler ve onunla paralel gelişen görsel kültür benimsenmiş olsa da Avrupa’ya göre daha geç yer bulduğu anlaşılmaktadır. *“Stüdyo fotoğrafçılığı Türkiye’de Batı’dan daha geç gelmiştir. Bunda inançların payı vardır. Bedende kıyafetle ve çeşitli özellikleriyle bir metindir. Anadolu’nun da kendi metni geçen yüzyılın ortasından sonra modern şehirde göçle beraber izlenmeye başlamıştır”* (Katılımcı 7, Akademisyen, Fotoğraf, Erkek).

20. yüzyılın başında zirveye ulaşan uluslaşmanın etkileri izleyen yıllarda devam etmiştir. 20. yüzyılın son çeyreğinden itibaren küreselleşmenin etkileri ön plana çıkmıştır. Küreselleşme ulus kavramını yeniden yorumlanması beraberinde getirmiştir. Türkiye’de içeriden ve dışarıdan ulusa dair yeni bakış açıları gelişmiştir. *“Fotoğrafta küreselin etkisi ülkemizde çok fazladır. Kendi görüntümüze yaklaşımımız değişmiştir ki bu küreselleşmenin bir sonucudur (...) Örneğin, toplumsal belgeme özelliği olan belgesel fotoğrafçılık üzerine bir şey yaparken genel standartlar söz konusudur”* (Katılımcı 7, Akademisyen, Fotoğraf, Erkek). Küresel etkiler hem sanat ve belge niteliğindeki görsellerde yerini almış hem de görüntülerin üretim aşamasında dahi küreselleşme etkili olmuştur. Bu durum yalnızca fotoğraf için geçerli değildir. Resim ve görsel sanatlarda benzer bir durum geçerlidir.

*“Küreselleşme kişisel özgürlüğe duyulan özlemlerin, siyasi yaklaşımlara yapılan atıfların yansımasıydı. Ülkemize kadar yansımıştır. Ülkemiz çok çıplak karşıladı, yani olduğu gibi aldı, benimsedi. Bazı toplumlarda özellikle beden üzerinden gelenekleriyle direnç gösterdiler (...) Şu anki nesil metro seksüel bir tip yarattı deniyor. Uzak Doğulu, Hong Kong ve Taylandlı gençler bu yeni tip akımı başlatmıştır. Bu akımda erkek ve kadın ayıramıyorsunuz. Korelilerin yarattığı sanat tiplerinde, video art gibi, bu akım vardır. Sakalsız, kadın makyajlı erkekler, kadın kıyafetleri giyebilmektedir. Her yerde şu an gençlerde bu akım modadır. Ayrıca, çirkinlik de bir karşı duruştur”* (Katılımcı 1, Akademisyen, Resim, Erkek).

Bedene bakış açısının değişmesi beden imgelerine yansımıştır. Katılımcı 2, Katılımcı 3 ve Katılımcı 6 günümüzde aile ile fotoğraf çektirmek gibi eski alışkanlıkların azalarak

bir konsept bağlamında fotoğraf çekirtmenin arttığını belirtmiştir. Katılımcı 6 bebek ve çocuk fotoğraflarında yılbaşı, kutlama gibi konseptlerin ağırlıklı olduğunu ifade etmiştir. Bu tarz konseptlerin oluşumunda sosyal medyanın ve etkileşimin artmasının rolü dikkat çekmektedir. Medyada yer bulan görsellerin ulusal sınırların ötesinde olması küresel etkiyi artırmaktadır. Buna rağmen, Katılımcı 6, Mevlâna konsepti gibi çekimlerin yapıldığını ve yerel adetlerin de ilgi gördüğünü açıklamıştır. Fotoğrafların çekim amacı ise önceden ağırlıklı olarak aile albümü gibi bir yerde saklamak iken günümüzde özellikle sosyal medyada görünür olmak öne çıkmaktadır. Katılımcı 2 benzer şekilde evlilikten örnek vererek eskiden aile olarak yapılan çekimlerin giderek artan oranda dış çekime ve çiftlere odaklandığını ifade etmiştir. Katılımcı 3 eski dönem fotoğraflarıyla karşılaştırdığında insanların bakışlarında ve tavırlarında görünür olmak yönünde bir değişim olduğunu belirtmiştir. Sosyal medyanın etkisini vurgulayan katılımcı, fotoğraf çekirtmede Türklere has olmayan yeni alışkanlıkların çabuk benimsendiğini açıklamıştır. Tüm bunlara rağmen, Katılımcı 8, cumhuriyetin yarattığı değerleri bugün örneğin kadın imgesinde yaşatmaya değer veren kayda değer bir kesim olduğunu ve ulusal değerlerin etkisinin hala var olduğunu belirtmiştir.

Sanat dünyasında beden merkezli gelişmeler özgürlüğün ne şekilde ortaya konduğu konusunda küresel etkileri gözler önüne sermektedir. *“Beden üzerinde yapılan sanat, yasakları, örtünmeyi gündemine almıştır. Özellikle moda ve tekstil ile yükselen kapanmayı bir kenara bırakarak çıplaklığın yansımaları, 1980 sonrası, çağdaş postmodern sanatta, enstalasyon, video art, dijital sanat gibi türlerde ve özellikle bienallerde sergilenmiştir.”* (Katılımcı 1, Akademisyen, Resim, Erkek). Küresel etki, öncelikle düşünce dünyasında etkisini göstererek sanata yansıyan sonuçlar doğurmuştur çünkü katılımcıya göre tüm bunlar düşüncelerin yansıması olarak kabul edilmektedir.

*“Deleuze ve Guattari’den başlayan yersizlik ve yurtsuzluk küreselleşmenin acımasız tarafına vurgu yapan çalışmalardır. Fransız akımı, Türkiye cumhuriyet rejimine geçmeden Fransız etkisine dayandığı için giriş yapmıştır. Örneğin, eğitim sisteminde Fransız etkisi görülmüştür. Cumhuriyetin ilk yıllarında Fransızca dilinin etkisi vardır. Bunlarla birlikte, İkinci Dünya Savaşı’nda Alman yenilgisinden sonra Alman bilim adamları gelmiş, yeni yabancı dilimiz Almanca olmuştur. Bunlar sosyal değişimlerin köşe taşlarıdır, sanatta da böyle olmuştur. Fransız düşünürlerin düşünceleri nesne üzerinde yani beden ve nesne üzerinde etkili oldu. Sizi tüketim nesnesine getirdi. Neo-liberalizm ve vahşi kapitalizm onun bir çocuğudur”* (Katılımcı 1, Akademisyen, Resim, Erkek).

*“Mesela büyük şirketler sanat alanına yöneliyor. Bu tarz faktörler Türkiye içinden veya dışından yönelimlere sahip olmakta etkili olabilir”* (Katılımcı 5, Akademisyen, Resim, Seramik, Kadın).

Turner (1991, s.223-224) sanatta kapitalizmden temellerini alan bedene dair küresel yeni yaklaşımların, modernizmin ulusal normlarla biçimlenen beden yaklaşımına karşı duruşla nasıl beden anlayışındaki dönüşüme katkıda bulunduğunu açıklamaktadır. Sanatta toplumsal cinsiyet rollerinin sorgulanması, gençlik kültürüne yansıyan bireysellik ve bedenin sunumu, ırkçılığa karşı duruş ve kültürel çoğulculuk gibi faktörler bedene dair yeni yaklaşımların gelişimini sağlamıştır.

#### **4.4.2. Sanattaki Değişim**

Sanattaki değişim teması katılımcıların bedendeki değişimin sanattaki yansımalarına dair açıklamalarından oluşmuştur. Beden imgesindeki değişimin sanat alanıyla ilişkisinde, sanatın daha çok vurgulandığı boyutları içermektedir. Sanattaki değişim teması “Sanat üretimi ve sanat tüketimi”, “Modernizm ve postmodernizm” kategorileri altında sunulmuştur.

##### **4.4.2.1. Sanat Üretimi ve Sanat Tüketimi**

Sanat günümüzde pek çok gelişmeden etkilenerek değişim geçirmektedir. Söz konusu gelişmeler katılımcıların ifadelerinde yer almıştır.



Sanatta üretim kategorisi, görüşmelerde elde edildiği kadarıyla uluslaşma döneminde sanatın üretime odaklı gelişimini ortaya koymaktadır. Katılımcılar uluslaşma dönemine kadar varlıklı aileler etrafında ve sınırlı bir kesimde sanatın geliştiğini belirtmiştir. Sanatçıların uzmanlığının bu dönemde değerli olduğunu ve ustalığın yeni kuşaklara aktarıldığını açıklamışlardır. Sanatta tüketim kategorisi, insanın ve bedeninin tüketim nesnesi olması, hız, geçicilik, çeşitli yeni teknolojiler gibi kodlarla ifade edilmiştir. Günümüzde sanatta tüketim belirleyici bir rol oynamaktadır. Ayrıca, sanatın tüketim odaklı olması, çeşitli ideolojileri ön plana çıkaran yaklaşımların sanatta varlığını artırmaktadır.

Rönesans ile belirgin bir kimliğe kavuşan Batı tarzı sanat, 20. yüzyılın başlarına kadar modernleşme ve uluslaşma ile etkileşim içerisinde ilerlemiştir. Modernizm akımının etkisiyle geçen yılları günümüze dek uzanan postmodernizm akımı izlemiştir. Bu süreçte sanat, üretim ve tüketim bağlamlarında dönüşümler geçirmiştir. Baudrillard (2010, s. 113) tüketimin egemenliğinde sanatın maddi dünyayı yeniden anlamamızı sağlayan manevi boyutunun günümüz sanatında aşınmaya uğradığını belirtmektedir.

*“Kapitalizm bedeni tüketim nesnesi haline getirdi. Bu öyle bir boyutta ki artık insan bir tüketim nesnesidir. İnsan bir şeyi alıp tüketiyordu ona tüketim nesnesi diyorduk, şimdi insan kendisi tüketim nesnesi oldu. Ruh da bedenin parçası olduğu için, bu durum sizi tüketim nesnesine çeviriyor (...) Aslında tükenen sizsiniz, yani bedene direk bir baskı yapıyor. Sanat da buna karşı koyan bir sistem geliştirmiş, yapmaya çalışıyorsunuz ama ekonomiye karşı koyamıyorsunuz. Yerelleşme, millileşme var ama tüm her şeyiniz ekonomiye bağlıdır (...) Sanat aslında son derece bağımsız karşı koyabiliyor, tepki koyabiliyor”* (Katılımcı 1, Akademisyen, Resim, Erkek).

Sanatın tüketim odaklı ekonomiden etkilenmesinin sonuçları sanatçıları ve sanatçılara bakış açısını da değiştirmiştir. Bahsi geçen değişimden kaynaklı gelişmeler, bedenin yansıtılmasında değişime neden olmuştur. Sanatın aşkın bir üretim süreci olarak görülmesinin sonuna gelinmesi nedeniyle imgelerin üretiminin çok çeşitli biçimleri kabul görmeye başlamıştır. Sanat izleyicisinin değerlendirme yöntemine dair beklenti değişmiş, mantığa ve gerçeğin yansıtılmasına dayalı anlayışın yerini hislere ve duyulara hitap eden sanat anlayışı almıştır (Şaylan, 1999, s.119). Teknolojideki gelişmelerle beraber imgelerin pek çok değişik platformda büyük bir hızla üretildiği görülmektedir. *“Eskiden fotoğraf sanatı (...) Bugün tüketime yönelik fotoğrafçılık arttı. Rekabet var ve ucuza fotoğraf çekenler var, kalite ve bakış açısı değişiyor. Fotoğrafçılıktan*

*anlamayanlar var. Fotoğrafçılık ustalık ve marifet isteyen bir dal aslında”* (Katılımcı 2, Fotoğraf Sanatçısı, Erkek). Katılımcı 3 benzer şekilde sanata dair değişen bakış açısına değinmektedir. *“Eskiden fotoğraf daha zordu, fotoğrafçılara daha çok değer veriliyordu. Sanatçı gibilerdi, şimdi basitçe akıllı telefonunda çektiği fotoğrafı gidip basılı olarak alanlar var.”*Katılımcı 6 ise günümüzde uzmanlığın hızlı üretim teknikleri ve anında üretim gibi trendler neticesinde sanat üretiminin etkilendiğini belirtmektedir. *“Bebek fotoğrafçılığında hızlı bir eğitim vardır. Uzmanlık kısıtlı çünkü yeni bir alan olduğu için işi daha çok programlar ve makineler yapıyor. Bu iş üzerinde uzmanlaşmış ve tamamen bu işi yapmaya yönelen insanlar olduğu gibi yan iş olarak yapanlar da vardır.”* Şaylan (1999, s.107), postmodern sanatın sanatçı açısından kendi ürününü satma baskısını içerdiğini ve rekabeti doğurduğunu belirtmektedir. Ona göre, popüler kültürün egemenliği altındaki postmodern sanat, kitlelerin beğenisini öne çıkaran güzellik anlayışına sahiptir ve popüler kültürün özelliği olan kitle iletişiminin estetiğe yansiyarak sanatta yer edindiği dikkat çekmektedir (Şaylan, 1999, s.22). Oysa uluslaşma döneminin izlerini taşıyan bir dönemde sanatı öğrenen Katılımcı 2, fotoğrafçılığı kendisinin babasından öğrendiğini ve çocuklarını yetiştirdiğini ifade etmiştir. Sanatın usta ve çırak ilişkisi içinde öğrenimi, sanatçının usta olarak görüldüğü geçiş, döneme özgü bir nitelik olarak kalmıştır. Günümüze yakın dönemde uzmanlık kazanan Katılımcı 3, sanatı başkalarından öğrenmesine rağmen usta ve çırak ilişkisinin söz konusu olmadığını vurgulamıştır. Sanatçının eğitilmiş ve donanımlı olması modernizm akımında bir gereklilik olarak görülmüştür. Şaylan sanatçının elit bir kimliğe sahip olduğunu ve topluma öncülük edecek şekilde bir donanıma sahip olması gerektiğine inancın kaybolduğunu belirtmiştir (1999, s.108).

Sanat ürününün tüketim nesnesi olarak görülmesi görsel kültürde değişimi beraberinde getirmiştir. Herkesin imgeleri üretebiliyor olması sanatçıların dikkatini çekmektedir. *“Bugün telefonlarla çekilen fotoğraflar bana göre ne kadar kaliteli çekim olursa olsun sadece birkaç dakikalık geçici bir oyalanma içindir”* (Katılımcı 2, Fotoğraf Sanatçısı, Erkek). Katılımcı 1, kameraları gelişen akıllı telefonların sürekli yenisinin çıkarak tüketim nesnesi haline gelmesinin, kameranın arkasında kimin olduğunu önemsiz kıldığını açıklamıştır. Şaylan (1999, s.119) postmodernizmin sanatta kısa süreli keyif almayı ve derin iletilerdense duyuları geçici şekilde harekete geçiren anlık hisleri öne çıkardığını belirtmektedir.

Sanatın üretimindeki farklılık, sanatçıların sanata yaklaşımını değiştirmektedir. Katılımcı 5 sanatçı olmak için aile desteği ve varsılığın öne çıkmaya başladığını belirtmiştir. Sanatçıların üretimleri eskiden beri sanatın tüketimine bağlı olmuştur ancak tüketim odaklı bir kültürde çeşitli avantajlara sahip olmak öne çıkmaktadır. Patronaj gibi sistemlerle uluslaşma öncesi dönemden beri sanatın üretimi nasıl fon sağlandığı ile ilgili olmuştur. Katılımcı 7 uluslaşma döneminde öne çıkan bir sanat olan fotoğrafın Türkiye’deki gelişimini bu yönden kayda değer bulmaktadır *“Makine bazında falan pahalı bir şey olduğu için Türkiye’de fotoğraf varlıklı aileler tarafından icra edilmiştir.”* Katılımcı 5 günümüzde aileden gelen bir teşvik olmasının ve böylece seyirci ile ürünlerini buluşturup sanatını geliştirmenin etkili olduğunu belirtmiştir.

Katılımcılardan bazıları sanatını icra ettiği üniversitede kendisine alan tanınmasının önemine değinmiştir. *“Ben mesela konu ve figür ağırlıklı çalışıyorum. Malzemelerle denemeler yapılabiliyorum. Anadolu’yu anlatan çalışmalar yapıyorum. Üniversite içerisinde bu tarz çalışmalarım var. Örneğin, Türklerle atların ilişkisi dikkat çekici olabiliyor. Tarım ve köylüler gibi figürler yer alabiliyor”* (Katılımcı 5, Akademisyen, Resim, Seramik, Kadın). Katılımcı 7 ise fotoğrafçılıkta da fonlamanın ve sanatçıya ne kadar özgürlük alanı tanındığının değişkenlik gösterdiğini belirtmiştir.

*“Özel sektör falan desteklerse bugün fotoğrafçı iş yapabilmektedir. Bugün devlet bu alanda çok yoktur. Belgesel fotoğrafçılar da aslında gazetecidir. Fonlama kaynakları fotoğrafın içeriğini yönlendirir. Gerçeği yansıtıyordur ama fotoğrafçısına göre değişmektedir. Örneğin, hükümet yanlısı fotoğrafçılar vardır, hükümete karşı olan fotoğrafçılar vardır. Onlar aynı şeyi farklı fotoğraflar, gezi olayları buna bir örnektir. İşveren de fotoğrafı manipüle edebilmektedir. Sponsor, işveren, finansör fotoğrafları yönlendirebilir”* (Katılımcı 7, Akademisyen, Fotoğraf, Erkek).

#### 4.4.2.2. Modernizm ve Postmodernizm

Beden yaklaşımlarının sanata yansması anlamak için bir diğer durak, sanat tarihi alanındaki birikimden faydalanmaktır. Sanat tarihinde geçmiş dönemlerde sanatın özelliklerini açıklamak için sanat akımlarına başvurulmaktadır.

Modernizm ve postmodernizm kategorisi sekiz adet alt kategoriye ayrılmaktadır

Tablo 7: Modernizm ve postmodernizm kategorisinin alt kategorileri





itibaren beden temsillerinin nasıl sunulduğu ile ilgili araştırma gerçekleştirdiniz mi?”, “Uzman olduğunuz sanat dalında beden temsilleri Rönesans’tan itibaren nasıl sunulmaktadır?”, “Türkiye’de Batı sanatının gelişimi ile ilgili araştırmalarınız oldu mu?”, “Türkiye’de Batı sanatı anlayışının oluşumundan önceki sanat anlayışı ile ilgili araştırmalarınız oldu mu?”, “Türkiye’de sanatın gelişimi açısından düşünüldüğünde, Batı sanatı anlayışının oluşumu ne şekilde olmuştur?”, “Türkiye’de uluslaşma ve modernleşmenin Batı sanatının gelişimi ile bağlantısı var mıdır?”, “Türkiye’de uluslaşma ve modernleşmenin Batı sanatının gelişimi ile bağlantısı nasıl kurulabilir?”, “Türkiye’de uluslaşmanın ve modernleşmenin günümüz sanatındaki etkileri ne şekildedir?”, “Geleneksel sanat ile modernleşme sonrası sanat anlayışı arasındaki farklar nelerdir?”, “Beden temsilleri ile Türkiye’de uluslaşma ve modernleşme sürecinin ilişkisi ne şekildedir?”, “Türkiye’de uluslaşma ve modernleşme sürecinin günümüz sanat anlayışında etkisi var mıdır?”, “Eğer günümüz sanat anlayışında uluslaşma döneminin etkisi var ise beden imgeleri açısından düşünüldüğünde nasıl ortaya çıkmaktadır?”

Modernizm ve postmodernizm kategorisi Türkiye’de eski ve yeni sanat anlayışı arasındaki farklarla ortaya konmaktadır. Kodlarda ortaya konduğu gibi bu kategori, sanat anlayışını açıklamakla beraber beden imgesine odaklanmaktadır. Modernizm uluslaşma öncesi dönemde etkisini artıran Batılı sanat anlayışının uluslaşma döneminde devlet tarafından benimsenmesi ile gelişmiştir. Katılımcılar ilk dönem sanatsal çalışmalar, yurtdışına giden sanatçılar, ulusal imgelerin sanatta yer bulması gibi kodlara başvurarak modernizm kategorisini açıklamıştır. Postmodernizm ise modernizmin devamı olsa da değişim, düşünce yapısı gibi kodlarla belirtildiği gibi bir dönüşümü içerisinde barındırmaktadır. Katılımcılar, fotoğraf sanatı ve resim ve görsel sanatlarda modernizmi ve postmodernizm ile meydana gelen değişimleri açıklamıştır. Fotoğrafta belgeleme işlevi ve kurgusal boyutlar modernizmde etkili olurken teknolojiye gelişmelerden kaynaklanan değişimleri kapsayan kodlar postmodernizmde öne çıkmıştır. Resim ve görsel sanatlarda, modernizm döneminde geleneksel soyut resimden gerçekçi, figüratif resimlere geçiş gibi kodlarla ifade edilmiştir. Postmodernizm ise protest resim, duvar resmi gibi kodlarla aktarılan değişime başvurarak açıklanmıştır. Postmodern dönemin eserlerinde bedenin edildiği konum vurgulanmıştır. Ayrıca, estetik yargıları etkileyen bakış açılarındaki değişim felsefi düşüncelere atıfla dile getirilmiştir. Buna rağmen, değişimi ve farklılığı yücelten imgeler kadar söz konusu

değişime tepki olarak geleneksel beden imgelerinin de sanatta temsil edildiğini vurgulayan katılımcılar, söz konusu tepkinin modernleşme öncesi dönemin gelenek anlayışından farklı olarak geliştiğini ve postmodernizmin çeşitlilikleri kapsayan yapısı içinde yer bulabildiğini belirtmiştir.

Uluslaşma öncesi dönemde barok ve neoklasizm gibi akımlar etkili olurken uluslaşma döneminde modernizm akımı ön plana çıkmıştır. Günümüzde ise postmodernizm akımının etkinliğini sürdürdüğü kabul edilmektedir. Çalışmada ele alınan resim, heykel, fotoğraf ve görsel sanatlar dönemlere özgü akımların etkisinde kalmıştır. Uluslaşma döneminde ağırlığı hissedilen fotoğraf sanatı 19. yüzyılın başında ortaya çıkmış olsa da sanat dünyasının ilkelerine uyum sağlayarak gelişmiştir.

*“Fotoğrafın ilk çıktığı dönemde işlevi belgelemek üzerineydi. Bedeni olduğu gibi aktarmak üzerine bir şey düşünebilirsin, genel olarak böyledir. Belgeleme boyutu bir kenarda daha sonra da duruyor (...) Arkasından resme öykünme ile bir sanat yaklaşımı geliyor arkasından. Ben onu ilk dönem sanatsal çalışmalar olarak değerlendiriyorum. Mesela Julia Margaret Cameron var, bu tarz bir fotoğrafçıdır. Henry Peach Robinson vardır. Haliyle bedenlerde burada artık bir kıyafet ögesi, resimdeki gibi bir dokunuş var. (...) Biraz daha sonra modernleşme geliyor. Viktorya döneminden sonra modernizme yaklaşıyorsun. Bu dönemde daha kurgusal ifadeler yer bulmaktadır, daha masalsıdır, daha epiktir. Bu eğilimler fotoğrafın icadından hemen sonra başlamıştır. Akabinde toplumsal gerçekçilik gelmiştir. Auguste Sandler, Walker Evans gibi fotoğrafçılar artık daha gerçekçi, normal yaşamın içinden metinler olarak karşımıza çıkarmıştır (...) Beden orada artık yaşamın bir parçasıdır. Doğal kareler bulunmaktadır, göçmen annesi vardır mesela. Fotoğrafın belge özelliği ortaya konmaya başlamıştır. Bu iş modernizmle beraber daha da dallanıp budaklanmıştır”* (Katılımcı 7, Akademisyen, Fotoğraf, Erkek)

Türkiye’de fotoğrafın gelişiminin benzer bir yön izlediğini belirten Katılımcı 7, Avrupa’nın etkisini vurgulamıştır. Modernizmin sanat ortamında endüstrileşmenin ve teknolojik gelişimin etkisi vardır. Bir kısım sanatçı teknolojiyi benimseyip kullanırken bir kısım sanatçı tepki göstermiştir (Şaylan, 1999, s.101). Fotoğraf endüstrileşme ve teknolojiye bağlı gelişmiş bir türdür. Fotoğrafın olanı yansıtma işlevi değer görmüş olsa bile fotoğrafta sanatçının ifadesi ve kurgu yerini korumaktadır. *“Fotoğrafın kurgusal boyutu hiçbir zaman kaybolmamıştır. Oryantalist fotoğraflarda da böyledir”* (Katılımcı 7, Akademisyen, Fotoğraf, Erkek). Fotoğrafın yansıtma işlevi sanatın belgesel işlevini ortaya koymaktadır. Dahası, sanatçıların bakış açılarının sanatlarına yansımaları sanatçının düşünce dünyasını ortaya koyarak derinlemesine bir dönemsel kesit almayı

mümkün kılmaktadır. Modernizm gerçeği yansıtma idealini taşımaktadır. Rasyonalitenin kılavuzluğunda, egemen bir doğru düşüncesi etrafında gelişen bilginin yansıtılması ve yayılması amaçlanmıştır (Şaylan, 1999, s.32). Postmodern dönemde ise gerçeklik medya ile yaratılan bir mevhumaya dönüşmektedir (Şaylan, 1999, s.309) Fotoğrafa benzer şekilde resim ve resmin kullanıldığı sanatlar dönemin toplumsal olaylarını yansıtmaktadır.

*“Ulusal imgeler sanatta yer buluyor. Bugün bile cumhuriyet tarihinden etkilenen sanatçılar vardır. Örneğin, Abdülgani Arıkan’ın resimleri vardır. Resimlerinde Kurtuluş Savaşı imgeleri vardır. Bu seramik sanatına da yansımıştır. Seramikte de pano dediğimiz çalışmalarda resimsel anlatımlar olabiliyor”* (Katılımcı 5, Akademisyen, Resim, Seramik, Kadın).

Seramik sanattan örnek vererek açıklamaya devam eden Katılımcı 5, seramik sanatında uluslaşmanın Batıyı izleyerek geliştiğini açıklamaktadır. *“Cumhuriyetin kuruluşundan sonra sanatın gelişim sürecinde yurtdışına gidip gelen sanatçılar etkili olmuştur. Cumhuriyetin ilk yıllarında gelenekselcilik ile modern seramik sanatı olarak iki eğilim ortaya çıkmıştır. Günümüzde de benzer eğilimler bulunabilmektedir”*. Katılımcı 4, uluslaşma dönemi sonrasında Batı etkisinin devam ettiğini belirtmiştir. *“Ben teknik okulda yetişip resimde kendimi geliştirdim. Oradaki hocam Amerika Birleşik Devletleri’nden gelmişti.”* Yüksek kültürün benimsenmesi ve örnek alınması modernizmin önde gelen özelliklerindedir (Şaylan, 1999, s.56).

Türkiye’de modernizmin etkisindeki dönemde yapılan sanat izlerini geçen yüzyılın ortasına kadar sürdürmüştür. Batıda postmodernizmi doğuran gelişmelerden etkilenen sanat ortamındaki değişim nedeniyle estetik kavramı yeniden yorumlanmıştır. Estetiğin yeniden yorumlanması nedeniyle sanatın mekanla ilişkisi dönüşüme uğramıştır. Sanatın postmodernizmde popülerleşmeyi benimsemesi *“Sanattaki ve düşünce dünyasındaki gelişmeler modernizmi ve dolayısıyla postmodernizmi doğurdu. Bu gelişmelerle estetik algısı değişince sanat da bu algıya yönelik evrime ihtiyaç duydu. Mesela, resmi tuvalden çıkardı, artık her şey resmin konusu oldu”* (Katılımcı 1, Akademisyen, Resim, Erkek). Resmin tuvalin dışına çıkması bir yandan sanatın seyircisinin sanata ulaşma yollarında değişimi beraberinde getirmiştir. *“Örneğin sanatçılar duvara resim yapmaya başladılar, protest resim dediğimiz türden resimler yaptılar. Özellikle bu çıplaklık ve savaş gibi konular, büyük bir protesto aracı oldu, duvar resmi yapanlar, Avrupa’da çok yaygındır”* (Katılımcı 1, Akademisyen, Resim, Erkek). Türkiye benzer bir değişim

sürecinden geçerek sanatın mekanla ilişkisinin değişimine şahitlik etmiştir. “*Eskiden müzelere gidip, misafirlerimi de İstanbul’da gezdirirdim (...) Bugün müzelere farklı yaklaşıyor*” (Katılımcı 4, Resim Sanatçısı, Erkek). Sanat postmodernizm ile daha ticari bir görünüm kazanmıştır (Şaylan, 1999, s.107). Türkiye’de özel sermayenin sanata yatırım yapmaya başlaması, bienallerin, özel müzelerin ve farklı sanat yaklaşımlarının yayılmasının önünü açmıştır. Buna rağmen, sanat belirli bir merkezden yayılarak önceki dönemin izlerini taşımaya devam etmiştir “*İstanbul’da sanatın takipçisi daha çok, müzayedeler, çeşitli koleksiyonlar orada yer alıyor*” (Katılımcı 5, Akademisyen, Resim, Seramik, Kadın).

Bahsi geçen gelişmelerin bedeninin sanatta ele alınışı ile ilgili sonuçları olmuştur.

*“Günümüzde sanatta bedenle ilgili o kadar çok çalışma var ki. Bedenle ilgili çalışmalar sanatsal çalışmalar. Örneğin, bir ağacın kabuklarını soyup insan bedeninin çıplaklığını gösteren çalışmalar vardır. Bizzat insanın kendisi üzerinde yapılan çalışmalar, fiziksel saldırıları anlatan çalışmalara kadar beden işlenmektedir”* (Katılımcı 1, Akademisyen, Resim, Erkek).

Postmodernizmin ortaya çıkışı sanat felsefesinde yaşanan gelişmelerle beraber etkili olmuştur. Aşkın güzellik kavramının modernizm döneminde geçirdiği dönüşüm devam etmiştir. Şaylan’a göre teknolojinin gelişmelerin sanata etkisi olmaktadır (1999, s.101).

*“Yeni malzemeler hiç estetik değildi yani güzel, iyi kavramlarına yaklaşım da değişti. Buna yönelik bir felsefi düşünce oluşturdular, düşünce yapısı geliştirdiler (...) Teknoloji ve özellikle iletişim teknolojisi ve bilimsel teknolojide değişim yaşanmıştır. Geçtiğimiz yıllarda tanrı parçacığı adı verilen bir şeyden bahsedilmiştir ve Tanrı’yi neredeyse başka bir olgu haline getirmiştir. Beyinde bir devrim olmuştur, bu devrimler neticesinde neoklasik düşüncenin estetik yargısı da değişmiştir”* (Katılımcı 1, Akademisyen, Resim, Erkek).

Katılımcı 1 ayrıca postmodernizmin felsefi temellerinde disiplinler arası bakış açısı olduğuna değinmektedir. “*Fransız felsefeciler, başlı başına felsefeci değil, sosyal felsefeci, felsefeci psikologlar gibi alanlardan gelen, çağın toplumuna yönelik akımlar olduğu için felsefe değişmiştir.*” Postmodernizmin temellerindeki çeşitlilikleri içinde barındıran bakış açısı, postmodernizmin çeşitliliklerden oluşan ve küçük anlatıların parçalar halinde yer aldığı bir bütünlüğü oluşturmasına zemin hazırlamıştır. Şaylan (1999, s.114) modernizmin ilerleme ve gelişme hedefi doğrultusunda var olan düşünce ve estetik dünyasının postmodern dönemde beğenin sıradan olanların estetiğine

başvurarak kalabalıkların beğenisini hedeflediğini açıklamaktadır. Popülerleşme postmodernizmin bir özelliğidir. Postmodernizmde modernizmden gelen yenilik arayışı sürse dahi popülerleşmeye de yarayan çeşitli parçaların yeniden birleştirilerek sunumu kendini göstermektedir. Tarihten gelen parçalar postmodernizm içinde yerini alabilmektedir (Şaylan, 1999, s.131).

*“Postmodernizmin içinde yenilikçiler olduğu gibi tepki olarak, gelenekçiler de var. Yeniliğe karşı çıkan katı kimlikli sanatçılar da var. Onlar da karşı çıkıyorlar. Onlar, örneğin, soyut resme ağırlık veriyorlar. Bizim geleneksel sanatlarımız soyut sanat demeye geliyor. Çıplaklık istemiyorlar, mesela figüratif resme sıcak bakmıyorlar. Bedenin kutsallığını savunuyorlar, bedenin yer almasını istemiyorlar”* (Katılımcı 1, Akademisyen, Resim, Erkek).

Katılımcı 5, çeşitliliğin sanat eserinde içeriğin belirlenmesi kadar sanatta biçimin öğelerini belirlediğini açıklamaktadır. *“Bugün geleneksel motiflerden, doğadan, endüstrileşmeden etkiler görmek mümkündür. Örneğin seramik sanatında, Türkiye’de, çininin etkisi vardır.”* Postmodernizm biçimsel olarak yeniliklerin önünü açmıştır. Katılımcı 1, bedenin bir sanat malzemesi olarak kullanımına dikkat çekmiştir.

*“Sanatçılar bedenlerini sanat eserlerinde kullandılar. Örneğin, bazı sanatçılar yüzlerine morluklar çizerek gezdiler (...) Terkedilmiş çocuklar, kürtaj, bunlara dikkat çekmek bir başkaldırıydı (...) Katolik ve diğer katı inanç sistemleri, Hristiyanlık ya da Müslümanlığa karşı çıkarken, bunlara yönelik enstalasyon, video art gibi alanlarda eserler verdiler (...) Türkiye’de özellikle 1980 sonrası dijital sanatı da bunlardan birisidir”* (Katılımcı 1, Akademisyen, Resim, Erkek).

Söz konusu yenilik arayışları sanatın icrasında kullanılan malzemeler konusunda yeniliğin bir parçası olarak yer bulmaktadır. Katılımcı 5, günümüzde sanatta yeniliklere başvurmanın yaygın olduğunu örneklendirmektedir *“Seramikte modern eserlerde leke değeri var, doku değeri var, formu nasıl ve ne kadar bozarız sorguluyor. Somut figürler kısıtlı ama somut figürlerle çalışanlar da var. Soyutluk öne çıktığında teknolojinin kullanımı ve kimyanın işin içinde daha çok yer aldığını görüyoruz”*. Katılımcı 1’ya göre postmodernizm sanat nesnesine estetik yaklaşımı değiştirmiştir. *“Klasik dediğimiz, sipariş dediğimiz o estetik deneyimin yerine “kitsch” dediğimiz sanatlar ve atık kullanılan malzemeler estetiğin parçası oldu.”* Fotoğrafta dijitalleşmenin estetiği dönüştürdüğünü açıklayan Katılımcı 2 ve Katılımcı 6, dijitalleşmeye dikkat çekmiştir.

*“Dedemin ustası gerçek bir karakalemciydi. Eski fotoğrafları, kırık, yırtık resimleri ona götürürlerdi. O kara kalemle çalışıyordu, düzeltiyordu, çerçevesini takıp, müşteriye veriyordu (...) Şimdi fotoğraf sanatın dışına çıktı. Nasıl çıktı? Şimdi bilgisayarla her şeyi yapabiliyorsun. Eskiden rötuş vardı, karakalemle vardı. Filmde rötuşları her bir ayrıntıyı işleyerek yapıyorduk. Ama bilgisayardaki rötuş farklı bir rötuş (...) Eskiden filme çekilen fotoğraflar banyo ediliyordu. Film kuruyunca fotoğraflarının nasıl olduğunu anlamak zordu. Şimdi dijitalde anlık olarak pozunu görmek mümkün”* (Katılımcı 2, Fotoğraf Sanatçısı, Erkek).

Böylece postmodern sanat modernizmin devamı niteliğinde yönler barındırdığı gibi yenilikler getirmiştir. Postmodernizm sanatçı merkezli bir anlayış getirmiştir, rasyonaliteye dayanan hedefler doğrultusunda sanat yapma eğilimini değiştirerek çeşitliliği benimsemiştir, hedeflere dayalı doğrular çerçevesinde değil belirsizlik etrafında şekillenmiştir ve çeşitli örneklerden faydalanarak çoğaltılan anlatıları birleştirmiş, sanatta karma haline getirilerek birbirine eklenen çeşitli biçimleri ve içerikleri barındırmaktadır (Şaylan, 1999, s.131). Postmodernizmin getirdiği yenilikler arasında bedene dair yeni yaklaşımların sanatçılar tarafından kullanıldığı, toplumdaki karşılıklarının yansıtıldığı ve bir sanat nesnesi olarak bedenine öne çıktığı dikkat çekmektedir.

## SONUÇ

Sosyal bilimlerde dünya çapında son dönemde ilgi gören bir konu olan beden, imgelerdeki varlığının toplumsal çağrışımları dikkat çekmektedir. Türkiye’de beden imgesinin araştırılması toplumsal gelişmeleri anlamak için çeşitli fırsatlar sunmaktadır. Bu çalışmada, Türkiye bağlamında beden imgesi, tarihsel sosyolojik bir bakış açısıyla araştırılmıştır. Araştırmada uluslaşma öncesi dönem, uluslaşma dönemi ve günümüz olmak üzere üç dönemde Türkiye’de beden imgesi ve uluslaşma ilişkisi ele alınmıştır. Beden imgeleri uluslaşma öncesi dönemde resim ve heykel, uluslaşma döneminde fotoğraf ve günümüzde görsel sanatlar alanlarında incelenmiştir. Ayrıca, Antalya ve Karaman illerinde çalışan dokuz adet sanatçı akademisyen ve sanatçıyla görüşmeler gerçekleştirilmiştir.

Türkiye’de beden imgesini geçmişten günümüze ele alırken Türkiye’nin kendine has özelliklerini yansıtan bir kavram olarak “tasvir” kavramı öne çıkmaktadır. Tasvir kavramı Batılı sanatlarda imgeleri betimlemeyi ifade eden kavramlardan ayrılmaktadır çünkü Osmanlı toplumunda kendine has bir anlam kazanan figürleri betimleme edimini tanımlamaktadır. Öncelikle tasvir, figüre dayalı betimlemeleri kapsamaktadır. Tasvir yalnızca kâğıt, mermer gibi Batılı sanatlarda ağırlıklı olarak kullanılan malzemeler ve biçimler değil pek çok değişik malzeme ve biçimde yer alabilmektedir. Figüratif olması, canlı varlıkları, doğayı veya tasarıları aktardığını göstermektedir. Tasvir, bahsi geçen boyutlarıyla temsile odaklanmaktadır. Eş deyişle tasvir bir örnek teşkil eden figür aracılığıyla temsili içermektedir (And, 2014, s.15). Osmanlı Devleti’nde beden imgelerinin yansıtılmasında tasvir geleneğinin etkisi vardır. Tasvir bir figürün çeşitli özelliklerini içeren kavramsal iletiler taşımaktadır. Örneğin, bir insan tasvirinde kimliğiyle ilgili fikir veren özellikler bulmak mümkündür. Benzer şekilde figürlerin yer aldığı sosyal bağlamın özelliklerine dair fikir edinilebilmektedir. Osmanlı Devleti’nde insan bedeni imgesine tasvir kavramı üzerinden yaklaşılması yerinde bir yaklaşım olmuştur.

Tasvir, bedenin resmedilmesine dair yasak iddialarını içerisinde barındıran dini motifler gibi Osmanlı toplumunun karakteristik özelliklerini ortaya koyan boyutlara gönderme yapan bir kavramdır. Beden imgesine tasvir odaklı yaklaşım izlerini Cumhuriyetin ilanından sonrasına taşımıştır. Günümüzde insan bedenine yaklaşımda tasvirin etkinliği



azalmasına rağmen etkisini koruduğu ortaya çıkmıştır. İnsanların görüntülerinin sosyal medya gibi pek çok platformda görünürlüğünün artmasına dair isteklerinin yanında insan görüntüsünün resmedilmesinin dini açıdan yasaklanmış olduğuna dair inanç bir arada yer almaktadır. Minyatür gibi sanat dallarının gelişmiş olması ve örneğin iki boyutlu görüntüye tolerans gösterilebileceğine dair inanç gibi boyutlar göz önünde bulundurulduğunda tasvirle ilgili tartışmaların üzerinde fikir birliği olmayan, basit bir dini yasağa indirgenemeyecek karmaşık sosyal yönlerin varlığını ortaya koymaktadır. Osmanlı Devleti'nde saray çevresinde minyatür sanatı gibi iki boyutlu insan tasvirleri ve hatta padişahların portreleri yer bulurken halk arasında insan görüntüsüne dair yasağı öne çıkaran inançlar belirli bir yaygınlık kazanmıştır. Modernleşme tüm bu dinamikleri etkileyen sonuçlar yaratarak farklı bir estetik anlayışı ve bakış açıları ile varlığını hissettirmeye başlamıştır.

Araştırmada elde edilen bulgura göre uluslaşma öncesi dönem, uluslaşma dönemi ve günümüzde beden imgesine yansıyan gelişmelerin temelinde modernleşme yer almaktadır. Türkiye'de beden imgelerinde kendini gösteren toplumsal değişimin ana hatlarını belirleyen unsurlar modernleşme ile bağlantılıdır. Tarihsel sosyolojinin avantajlarından biri geçmişi ve günümüzü bir kotada eriterek ele alabilmektir. Olaylara ve kronolojik gelişmelere odaklı bir tarih anlayışındansa kısa ve uzun erimli gelişmeleri sosyal ve bireysel, büyük çaplı ve küçük çaplı çerçeveden görmeyi sağlayan, sosyal yaşamın çeşitli ayrıntılarını hesaba katan tarihsel sosyolojik yaklaşım benimsenmiştir. Beden imgelerinde ortaya konan toplumsal değişimi tarihsel sosyolojik yaklaşım sayesinde etraflı şekilde ele almak uluslaşma öncesi dönemde modernleşmenin Batı etkisi altında benimsenmeye başladığı, uluslaşma döneminde milli değerlerle bulunduğu ve günümüzde küreselleşmenin etkisi altında modernleşmenin geç döneminin yaşandığını ortaya koymaktadır.

Uluslaşma öncesi dönemde Batılı sanat dallarında Türk beden imgelerinin korku, hayranlık ve ötekileştirme ekseninde sunulduğu tespit edilmiştir. Türk sanatçıların Batılı sanatları zamanla öğrenmesi nedeniyle, ilk dönemlerde Türk imgeleri Batılı sanatçılar tarafından üretilmiştir. Zamanla Türk sanatçıların Batılı sanat biçimlerini öğrenmesi sayesinde Türk imgeleri Türk sanatçılar tarafından üretilmiştir. 17. yüzyılda korkunç biçimde betimlenen Türk beden imgeleri, 18. yüzyılda hayranlığa eşlik eden ötekine

karşı ilgi ile betimlenmiştir. 19. yüzyılda Batılı sanatçılar arasında belirgin bir ötekileştirme eğilimi baş göstermiştir. Buna rağmen, Türk sanatçılar 19. yüzyılda Batılı sanatları öğrenmesi neticesinde Türk imgelerini hem Batılı sanatçılarda var olan bakış açısının ağırlıklı olarak biçimsel özelliklerini taşıyacak hem de özellikle içerik bakımından ötekileştirme ekseninden çıkaracak şekilde gerçeğe yakın betimlemiştir. Buna rağmen, içerik bakımından Batı etkisi tamamen yok olmamıştır. Bu dönemde Batı'da yükselen milliyetçilik hareketlerinin Osmanlı toplumuna sirayet etmeye başladığı dikkat çekmektedir. Bu akımların sanata yansımada hem milli kimlik yaratma çabalarının var olduğu hem de Batı'daki bakış açısının benimsendiği ve sanata da yansıdığı anlaşılmaktadır. Bu nedenle millet kavramı etrafında bir araya gelmeye çalışan topluluklar arasında Türk milleti etrafında bir araya gelenler Osmanlı Devleti'nden sonra varlığını koruyacak nüveyi oluşturmak için öne çıkmıştır. II. Abdülhamit döneminde yönetim meşruiyetini korumak adına din ve hilafet merkezli bir söylemi olsa da etkisini artıran Türk kimliğini destekleyen imaj çalışmaları kapsamında imgelere önem vermiştir. Devletin varlığını içeride yumuşak ama derinden hissettirme çabalarına Batı'da kaybedilen prestiji telafi edecek imaj odaklı çalışmalar eşlik etmiştir.

Smith (2013, s.1) 18. yüzyıl ve 19. yüzyılda modernleşmenin etkisiyle ulusu yücelten imgelerin ulusun hafızasına uyacak ve onları geleceğe aktaracak şekilde nasıl sanatta ve daha genel anlamıyla ulusal görsel kültürde sağlam bir yer edinmeye başladığını açıklamaktadır. Etnik sembollere dayalı bir ulus kavramını savunan Smith, sanatın etnik sembollerin yaşatılmasında rol oynadığını belirtmektedir. Etnik özellikler barındırabilecek bazı görsellerin modernleşme öncesinde de var olduğunu ama ulus tanımına uyacak görsellerin ancak modernleşme ile ortaya çıktığını açıklamaktadır. Smith'in tespitleri bu araştırmanın ortaya koyduğu ulusal bir görsel kültür oluşturma çabalarını ortaya çıkarma gayreti ile uyumaktadır ancak Smith'in ulusların bir dönemi ulusal imgeler oluşturacak şekilde topyekûn bir çaba ile geçirdiği yönündeki iması sorguya açıktır çünkü ulusun çeşitli unsurlarının ne derece bu sürece dahil olduğunu incelemek uygun bulunmuştur. Smith kitabında ifade ettiği gibi sanatsal boyuttan çok ulusa odaklanmaktadır (2013, s.4). Aslında bu konudaki iddianın temeli, Smith'in bizzat belirttiği gibi yekpare bir ulusal kimlik tanımına dayanmaktadır (2013, s.7) Araştırmada inşacılığı belirgin biçimde önceleyen tarzdaki ulusal kimlik tanımına şüpheyle yaklaşılmasına rağmen, bu araştırmada benimsendiği gibi daha mütevazi bir açıdan çok

sayıda sanat eserine yansıyan ve toplumun bazı unsurlarında kabul gördüğü ortaya konulan imaj çalışmalarından bahsetmek mümkündür. Osmanlı Devleti'nde uluslaşma öncesi dönemin sonlarında Batı'daki söz konusu ulusal görsel kültür geliştirme çabalarının örnek alındığı dikkat çekmektedir. Osmanlı Devleti bağlamında bahsi geçen çaba Batı'dan gelen ötekileştiren imajlara karşı olumlayıcı imaj geliştirme çabasını içermiştir. Osmanlı Devleti'nde uluslaşma öncesi dönemin sonlarında imaj çalışmalarının yalnızca Batı'ya yönelik olmadığı ve Osmanlı Devleti'nin tebaasını oluşturan milletlere karşı Türk kimliğini öne çıkardığı dikkat çekmektedir. Bu durumda Osmanlı Devleti'ne has bir kolonileştirmeden (Türesay, 2013, s.127) ve kendisine yöneltilen Doğu tanımlarına benzer tanımlamaları Osmanlılara göre Doğu tanımına giren uluslara karşı oluşturulduğundan bahsetmek mümkündür. Osmanlı Devleti mensubu sanatçılar Osmanlı Devleti'nin Doğu vilayetlerine gitmiş ve Batı'daki egemen Doğu betimlemelerine uygun şekilde betimlemelere imza atmışlardır.

Uluslaşma öncesi dönemde modernleşmenin Batı eksenli olduğu ve içeride tepkilerle karşılaştığı anlaşılmaktadır. Osmanlı Devleti'nde modernleşmenin teknolojideki gelişmeleri takip ederek ordu gibi geri kalmışlık nedeniyle yenilgiler alındığına inanılan alanlarda öncelikli olarak benimsenmesi kültürel alanlardaki değişime eşlik etmiştir. Aydınlar tarafından daha hızlı benimsenen modern yaşam biçimi, devletin öncülüğünde halka doğru yayılmıştır. Portre gibi beden imgesinin yer bulduğu türlerin seçkinlerin tekelden çıkararak yaygınlaşmaya başladığı görülmektedir.

Modernleşmeyi Batı'yı merkeze almadan ve diğer coğrafyaları ona nazaran tanımlamadan ele alınmasının önemi, tek bir modernleşme yolu olmadığını hesaba katınca ortaya çıkmaktadır. Toplumlar farklı modernleşme biçimleri benimsemişlerdir. Batı'nın modernleşme sürecinde Doğu olarak tanımlanan coğrafyaların da etkisi olmuştur. Ayrıca Doğu tanımının kendisi Batı merkezlidir ve gerçeklikten esinleniyormuş gibi görünse de hayal gücüne dayanmaktadır. Dahası Doğu'ya bakış açısı Batı'nın kendisiyle ilgili bakış açıları ve ötekine atfederek gizlemek istediği yönler hakkında fikir vermektedir. Mutman (1996)'a göre Doğu'nun sabit bir tanımının olmaması Batı'nın da sabit bir kavram olmadığını göstermektedir. Doğu hem sınırları net olmayan bir coğrafyayı hem de hem de tek tipleştirici ve ötekileştirilen bir inceleme, deneyim nesnesini tanımlamaktadır. Buna rağmen, Doğu'yu öteki olarak tanımlarken

yalnızca bir tane söylemden fazlası vardır ve zaman içerisinde Doğu yaklaşımı değişmektedir. Ayrıca, söz konusu tanımlar Batı'nın üstünlüğünü vurgulamaktadır. Sosyal bir coğrafyayı tanımlamak için Doğu tanımını kullanmak mümkündür ama bahsi geçen hususlarda dikkat gösterilmelidir. Tarihsel sosyolojik yaklaşım, zamanı kronolojiden çıkararak sosyal sonuçlarına göre değerlendirmektedir. Araştırmada benimsenen tarihsel sosyolojik yaklaşıma göre modernleşme açısından Batı'nın erken dönemde modernleşmeye başladığı görülse bile öncü rolü üstlendiği yoruma dayalıdır çünkü Türkiye'de modernleşmeye uzun erimli bir bakış modernleşmenin nispeten hızlı olduğunu ortaya koymaktadır.

Osmanlı Devleti dinin egemenliğinde bir yönetim anlayışına sahiptir. Beden imgelerinin din, millet ve etnisite gibi kimlikle ilgili özellikleri öne çıkaracak şekilde, mensubiyeti ve cemaati vurguladığı ortaya çıkmıştır. Toplumsal cinsiyetin anlaşılmasında ve Osmanlılara karşı ötekileştirmenin odağında dinin etkisinde gelişen keyif düşkünlüğü ve aşkın bir güç vurgusunun olduğu dikkat çekmektedir. İlk dönemlerdeki korku ve hayranlık dönemlerinde ve sonraki ötekileştirme dönemlerinde benzer bir aşkın güç vurgusu bulunmaktadır.

Uluslaşma döneminin beden imgelerinde ulusun bir önceki dönemin Doğu tanımları etrafında biçimlenen beden imgelerine tepki olarak geliştiği dikkat çekmektedir. Uluslaşma öncesi dönemden başlayan ve ulusa dair bir imaj düzenlemesi çabası içeren beden ideallerinin bir kısmı Batı'daki ötekileştirmeye karşı geliştirilmiştir. Buna rağmen, tepki içermeyen ve modernleşmenin dinamikleri çerçevesinde yenilikler getiren beden imgeleri de bulunmaktadır. Örneğin, II. Abdülhamit dönemi ve cumhuriyetin ilk yıllarında aydınları gösteren fotoğrafları imaj çalışmalarının ürünü olarak düşünmek mümkündür. Aynı dönemde, Osmanlı aile yaşamını anlatan portre türündeki fotoğraflar ise modernleşmenin ülkemizdeki hallerini ortaya koymaktadır. Dahası dine bağlı aşkın bir güce bağlı keyif düşkünlüğü imajı çizilen Osmanlı toplumundan sonra cumhuriyetle beraber sekülerleşmenin artması ve dinin devletle ilişkisinin yeniden tanımlanması sayesinde yalnızca tepki değil modernleşmenin parçası olarak da beden imgelerine değişim yansımıştır.

Uluslaşma döneminde modernleşmenin hızının beden imgelerine yansıdığı görülmektedir. Uluslaşma döneminde vatandaşlık kavramı çerçevesinde türdeş

bireylerin aileye yapılan vurguyla beraber beden imgelerinde görünürlüğünün arttığı ortaya çıkmıştır. Ulusun gücünü temin edecek nüfus artışı ve kontrolü, sağlıklı nesiller yetiştirilmesi, nüfusun gelişimi için kadınlara ve aileye rol biçilmesi, ordunun oluşturulması, sanayinin gelişimi için çalışkan, eğitilmiş bireylerin varlığı, ulaşım ve iletişim gibi alanlarda teknolojik gelişmenin sağlanması gibi bedenle bağlantılı ulusal hedefler konulmuştur. Söz konusu hedeflere ulaşmak adına ulusal ideallerin yakalanmasında rol oynayacak vatandaşlara, dini veya etnik bir topluluğun parçası değil ulusun üyeleri olduklarına dair bilinç aşılanmıştır. Uluslaşma döneminin devrimleri, ulusal ideallere ulaşılmasını sağladığı gibi bedene dair dönüşümleri beraberinde getirmiştir. Bahsi geçen devrimler arasında kıyafet devrimi öne çıkmaktadır.

Uluslaşma döneminde beden imgelerine yansıyan dönüşümün ardında önceki dönemin ötekileştirici eğilimlerine tepkiler de yer almaktadır. Ulusun kurulmasına giden süreci hazırlayan milli mücadele, Batı'da var olan bakış açılarına ve amaçlara tepkiler ve karşı koymayı içermektedir. Uluslaşma döneminde bir önceki dönemde baş gösteren Türk milletinin imajını doğru sunma çabası ileri taşınmıştır. Devlet bünyesinde çalışan sanatçılar ve bürokratların çabaları gibi unsurlar bir önceki dönemin imaj çalışmalarını bir adım öteye taşımıştır. Vatandaşlığa verilen önem sayesinde önemi artan bireyin konumunun öne çıkmasına teknolojideki gelişim ile görüntülerin hızlı şekilde çoğaltılabilmesi eşlik etmiş, önceleri seçkinlere ait bir alan olan aile ve bireylerin portreleri yaygınlaşarak sıradan vatandaşlar arasında yayılmıştır. Fotoğrafın gelişimi bu konuda bir mihenk taşı olurken imgelerin yaygın olarak çoğaltılabilmesi ve geleceğe aktarılabilmesi beden imgelerine bakış açısındaki değişimi hızlandırmıştır.

Günümüzde küreselleşme uluslar üzerinde etkili olmaktadır. Beden imgelerinin ortaya koyduğu kadarıyla uluslaşma döneminin bıraktığı izler belirgindir ve ulusal özelliklerin etkisi günümüzde sürmektedir. Buna rağmen, ulusal boyutlar küresel boyutlar ile etkileşim halinde var olmaktadır. Ulusal ve küresel boyutlar birbiri ile zıt konumlarda yer alabilir ve birbirinin çeşitli özelliklerini aşındırabilir lakin birbirini tamamlayan boyutlar barındırmaktadır. Nitekim küreselleşme pek çok yeniliği beraberinde getirerek eski olanı geride bırakmaktadır. Ne var ki geçmişle ilişkiyi daha iyi anlamak için geleneğin küresel dönemde nasıl korunduğuna bakmak yerinde olacaktır. Gelenek yalnızca geçmişi açıklayan bir kavram değildir. Gelenek günümüzden geriye doğru

bakarak belirlenmektedir. Nispeten daha eski ve nispeten daha yeni geleneklerin küreselleşme döneminde uluslaşma döneminin öncesine ait olsa bile uluslaşma dönemine nazaran daha görünür olabildiği dikkat çekmektedir. Küreselleşmenin dünyanın pek çok noktasına ulaşan gücünün, yerel tepkileri doğurduğunu düşünmek işten bile değildir. Geleneğin küreselleşmedeki varlığını bu doğrultuda yerellik ile beraber ele almak mümkündür. Dahası, uluslaşma döneminin çeşitli özellikleri, gelenek ve yerel unsurların bir araya geldiği potada eriyerek küresel dönemde görünürlüğünü koruyabilmektedir.

Günümüz toplumunun beden üzerinde öne çıkan vurgularından biri özgürlüktür. Özgürlüğe kayda değer bir değer atfedilmektedir ve özgürlüğün kurulduğu ana sac ayaklarından biri bedendir. Ulusun çağımızda bazı alanlarda görünürlüğünün azalmasına eşlik eden bireyselleşmede artış görülmektedir. Bireyselliğe kimliğin dışa vurumu, ifade özgürlüğü ve medya gibi platformlarda görünür olmak gibi açılardan değer atfedilmektedir. Bedenin görüntüsüne dair yapılan değişikliklerden davranışlara kadar özgürlüğün bedende yaşatılmasına önem verilmektedir. Dövme, çeşitli takılar gibi beden görüntüsündeki değişimden başlayarak toplumsal cinsiyet rollerinin bedene yansması ve nihayet daha özgürlükçü bir eğitim almış bireylerin habitusunu yansıtan beden edimlerine kadar özgürlük yaşamın merkezindedir. Buna rağmen, bahsi geçen özgürlüğün Batı merkezli olduğunu düşünen ve ona tepki gösterenler bulunmaktadır. Türk geleneği ile özdeşleşen beden özelliklerine sahip çıkan insanların bir kısmının motivasyonu Batı merkezli özgürlük vurgusuna yerel bir tepki geliştirmektir.

Bireyselliğin etkileri beden imgelerine genel bir bakışla anlaşılmaktadır. Beden imgelerinde uluslaşma öncesi dönemde daha fazla sayıda topluluğun parçası olarak yer alan beden imgeleri uluslaşma döneminde daha küçük birimler halinde yer bulmaya başlamıştır. Portre gibi bireylerin daha çok yer aldığı türler önceden beri var olsa da sonradan yaygınlaşmıştır. Günümüzde ise görüntülerimizi üretmek için kullandığımız teknolojiler kişilerin isteklerine göre şekillendirilmiş, hızlı imgeler üretmeyi amaçlamaktadır. Hızlı bir paylaşım ve bireysel kullanımı öne çıkaran imgeler, görsel kültürümüzü dönüştürecek şekilde yaygınlaşmaktadır. Sanatçıların yer verilen imgelerinde ise bireyselleşmeye yalnızlık ve yabancılaşma üzerinden getirilen eleştiri öne çıkmaktadır. Bu imgelerde bireyler yalnız olmaları veya görüntüde birden çok birey

yer alsın bile birbiri ile yatılmış halleri ile dikkat çekmektedir. Sosyal çevrelerine yabancılaşmış halleri görülmektedir.

Günümüzde bireyselleşme tüketimle beraber anlam kazanmaktadır. Bireylerin bedenlerin görünürlüğüne önem verilmektedir çünkü görsel kültür bedenlerin görünürlüğünün tüketimine büyük bir yer vermektedir. Beden imgesinin tüketimi, görünür olma, bireyselleşme ve özgürlük gibi kavramlarla birleşerek sosyal medyadan gözetime kadar pek çok alanda odak noktasını oluşturmaktadır. Önceden görünmekten utanan veya dini kaygılarla görüntüsünün üretilmesine şüpheyle yaklaşan insanların yerini beden imgeleriyle görünür olmadığına neredeyse eksik hissedilen insanlar almaktadır. Dahası, uluslaşma öncesi ve uluslaşma döneminde olduğu gibi günümüzde sınıfsal farklar bedene yansımaktadır. Uluslaşma döneminde modern olmanın üst kesimler ile alt kesimler arasındaki farkı yarattığı ve modernleşmenin etkisiyle yeni orta sınıfın doğuşu öne çıkmıştır. Günümüzde farkı belirleyen tüketimdir. Bourdieu'nun fark kavramıyla açıkladığı gibi beden, sınıfsallığın kıyafet veya aksesuarlar gibi görüntüye yansımaları kadar konuşma tarzı, duruş, hareketler gibi habitusa yerleşen eğitime benzer faktörlerin görünür kılındığı davranışlara yansıdığı bir alandır.

Her dönem bir önceki dönemde olmayan yenilikler barındırmaktadır. Uluslaşma öncesi dönemden sonra uluslaşmaya geçişte modernleşmenin etkisi ulus odaklı olarak hissedilmiş ve dönüşümü yaratmıştır. Günümüz ise uluslaşma döneminden farklı olarak küreselleşme odaklı modernleşmenin etkisiyle bir dönüşüm yaşanmaktadır. Küreselleşmenin özgürlük vurgusu beden imgelerinde öne çıkmaktadır. Ayrıca, Batı'nın Doğu'ya önceki dönemlerdeki yaklaşımının izleri günümüzde turist bakışına dönüşerek köklü izler taşımaya devam etmektedir. Dahası, Adam (2002)'in belirttiği gibi bedene bakma, bedeni korumak ve geliştirme arzusu ve bu yöndeki düzenlemeler uluslaşma döneminde olduğu gibi küreselleşme döneminde de korunmaktadır. Devletin sosyal devletten neoliberal devlete doğru evrilmesi neticesinde devlet merkezli beden politikaları azalmış gibi görünmektedir. Oysa bireye ve tüketime önemli rol atfedilen, insanları vücut geliştirme veya cerrahi müdahaleler gibi yollarla bedenleri üzerinde söz sahibi olmaları gerektiğine inandıran günümüz beden kültüründe devletin rolü sürmektedir. Devletin rolü, bedeni geliştirmeye yönelik inanca hizmet eden düzenlemeleri yapmak, bu yönde eğitim vermek veya spor gibi alanlarda yankı bulan

illegal performans artırıcı ilaçlara yöneltmek gibi biçimler alabilmektedir. Bunun dışında her dönem kendinden önceki dönemden alarak uyarladığı çeşitli özellikleri içerisinde barındırmaktadır. Ayrıca her dönem bir önceki döneme tepki olarak yer alan yönler de içermektedir. Uluslaşma döneminin modernleşmenin etkisiyle ortaya çıkan ve bir kısmı Batı'ya tepki olarak gelişerek bedeni dönüştüren yönlerine karşı günümüzde gelişmiş olan karşı duruşlar söz konusudur.

Uluslaşma döneminde, geleneğe ve Doğu tanımına dayalı beden betimlerine karşı gelişen tepkiler günümüzde uluslaşma döneminin modernleşme yönündeki adımlarına karşıtlığı içerebilmektedir. Araştırmada günümüz eserlerine bakıldığında ilk etapta dikkat çekmeyen bazı özelliklerin uluslaşma dönemine tepkileri barındırdığı anlaşılmaktadır. Uluslaşma döneminde sanatçılar tarafından yer verilmeyen Batı'nın Doğu tanımının ve ötekileştirmenin günümüzde sanatçılar tarafından tekrar sorunsallaştırıldığı dikkat çekmektedir. Dahası, söz konusu tanım ve ötekileştirme günümüzde eleştiriye tabi tutulmaktadır. Benzer şekilde, uluslaşma öncesi dönemde Batıların verdiği eserlerde toplumsal bir yozlaşma iması barındıracak şekilde Osmanlılara ait binalar gibi mekanların yıkık dökük, eski betimlendiği görülmektedir. Uluslaşma döneminde bahsi geçen imaj çalışmalarının da etkisiyle eserlerde mekanların dikkatli seçildiği anlaşılmaktadır. Örneğin, II. Abdülhamit dönemi fotoğraflarında veya cumhuriyetin ilk yıllarındaki fotoğraflarda mekanlar ulusun modernleşme ideallerini yansıtacak şekilde düzenlenmiştir. Günümüzde ise sanatçıların göçmenler veya zorlu çalışma şartları altında mücadele veren bireyleri gösteren eserlerinde, özellikle mekân İstanbul'un ikonik yerleri arasından seçildiğinde, şehrin kendine has dokusunu oluşturan yıpranmış haline yer verdikleri ve estetik bir araç olarak kullandıkları dikkat çekmektedir. Bir diğer karşıtlık içeren imge asker imgelerinde yer almaktadır. Modernleşme döneminin önde gelen kurumu olarak ordu, aydınlar arasında toplumsal değişimin yaşanmasında saygı değer bir konumda yer almıştır. II. Abdülhamit döneminin imaj çabalarında ve uluslaşma döneminde asker imgeleri olumlu bir değişim düşüncesiyle beraber yer almışlardır. Oysa günümüz asker imgelerinde askerlik kavramının, askerlerin eylemlerinin sorgulandığı görülmektedir. Beden görünümüne yansıyan karşı çıkışlarda ise örtünme tercihinin vurgulanması ve gelenekle özdeşleşen kıyafetlerin ve geleneksel görünümlü sakalın tekrar belirli bir kesim tarafından benimsenmesi dikkat çekmektedir.



Beden imgeleri ulusal çapta yaşanan gelişmelerle etkileşim halinde biçimlenmektedir. Türkiye’de geçmişte toplumsal değişimin ana hatlarını belirleyen odakları gözler önüne seren beden imgeleri günümüzün toplumsal odaklarını da gözler önüne sermektedir. Araştırmada beden imgelerinin ele alındığı odaklara baktığımızda toplumsal cinsiyet ilişkileri ve şiddet, iç ve dış göç, dijitalleşme, yeni endüstriyel ilişkiler, ordunun değişen konumu, turizm gibi odakların öne çıktığı anlaşılmaktadır. Katılımcılarla yapılan görüşmelerde onlara göre Türkiye’de günümüzde beden imgelerinin yer aldığı konuların genel bir çerçeveden neler olduğuna dair soru yöneltilmiştir. Yapılan görüşmelerde katılımcılar incelenen beden imgelerinde ortaya çıkan odaklarla örtüşen konuları belirtmiştir. Dile getirilen konular arasında feminizm, şiddet, kürtaj, özgürlük, gezi olayları, göç, kentleşme, gecekondü, evsizlik, sokak çocukları, terör, kadına yönelik şiddet, ataerki, erkek şiddeti, şiddet, işsizlik, uyuşturucu, teknolojinin etkileri, yabancılaşma, çevre krizi, çalışma, gelir adaletsizliği ve darbeler yer almıştır. Günümüzde ulusal gündemimizin ana hatlarını çizen bu konular beden imgelerinin biçimlenmesinde ve yer aldıkları sosyal bağlamın anlaşılmasında rol oynamaktadır. Türkiye’de günümüzde beden imgelerini inceleyen Berksoy (2012), bireyselleşme ve tüketimi başat konular olarak sıralamıştır. Antmen (2014) Türkiye’de fotoğraf sanatında güncel konuları olarak kentleşme ve kimliği göstermektedir. Dünyada beden imgelerinin ele alındığı konulara yer veren literatüre baktığımızda ise Hudson (2021, s.14) resim sanatında homoseksüellik, kürtaj, AIDS, feminizm, dijital devrim, sosyal medya, cinsiyet ve ırk (Hudson, 2021, s.178) konularına yer vermektedir. Cotton (2004, s.5) fotoğrafta beden imgelerinin yer aldığı konulara genel bir bakış sunmaktadır ve fotoğraf öncesi dönem imgelerine atıfta bulunan fotoğraflar, mesaj içermeyen nesnel fotoğraflar, duygusal ve kişisel ilişkileri içeren fotoğraflar, belgesel fotoğraflar, tüketim nesnelere yer veren fotoğraflar kategorilerinde ırk, kentleşme, toplumsal cinsiyet, siyaset ve tüketim konularına değinmektedir. Dumbadze ve Hudson (2013, s. v-vi-vii-viii) çağdaş sanata dair sanat dalını baz alarak değil genel bir değerlendirme yaptıklarında küreselleşme, pop kültürü, teknoloji, yeni kuşaklar, katılım, tüketim ve eğitim konularını ortaya koymuştur. Böylece Türkiye’de beden imgelerinin yer aldığı konuların dünyadan etkilendiği ve Türkiye’nin kendine has gündemini ortaya koyduğu anlaşılmaktadır.

Ulusa dair olumlu bir imaj yaratma hedefiyle beden imgelerini olumlu özelliklerle yansıtma eğilimi uluslaşma öncesi dönemden beri vardır. Uluslaşma öncesi dönemde gücünü yitiren devleti meşrulaştırma çabalarıyla birleşen söz konusu eğilim, uluslaşma döneminde milli mücadelenin uzantısı olmuştur. Ulusal kimlik küresel dünyada yerleşme olarak kendini göstermektedir. Söz konusu yerellik yalnızca geleneği yaşatmamaktadır, kendine has modernleşme süreci ve değişime de yansımaktadır. Modernleşme etkileşime girdiği kültürü dönüştürdüğü gibi ondan etkilenmektedir. Modernleşme hareketlerinin Türkiye’de Batı’ya nispetle geç başlaması bedene dair ulusal ikonolojik bir geleneğin oluşmasını geciktirmiştir. Bugünden geriye doğru söz konusu geleneği yeniden tanımlama çabaları din, imaj yasağı gibi konulara takılarak tartışılmaktadır. Oysa Osmanlı Devleti’nin son döneminde ve cumhuriyetin başında ulusal beden imgelerinin dine veya yasaklar odağında değil, modernleşme odağında değiştiği dikkat çekmektedir. Söz konusu tartışmalar günümüzde Türklerin görüntüsüne dair fikir ayrılıklarının dar bir bağlamda; örtünme, erkeklik gibi konularda aşırı Batılılaşma korkusu veya kıyafet gibi konulara odaklanıp geniş perspektife yer vermemeye neden olmaktadır. Farklı ideolojik yaklaşımların yorumları bahsi geçen odaklar etrafında şekillenmekten çıktığında ulusal beden kamusal alandaki tezahürleri yeterince etraflı tartışılabilir. Bedenin kamusal alanda temaslarda önemli bir parçadır bu nedenle bedenle ilgili ulusal bir bilince sahip olmak kamusal alanı ve sivil toplumu geliştirme potansiyelini taşımaktadır. Mardin (1989) modernleşme ile dinin kamusal alandan özel alana taşındığını belirtmektedir. Göle (2000) ise dinin kamusal alana tekrar dönüş yaptığını vurgulamaktadır. Dellaloğlu (2020), Mardin ve Göle’nin din ve kamusal alanın değişimi konusunda aynı çizgide olduklarını belirtmektedir. Böylece Türkiye’de modernleşme ve millet kavramının, Ziya Gökalp’in dinin dönüşümü ile ahlakın dayandığı yeni kaynak olarak Durkheim’dan farklı olarak milleti görmesi (Arjomand, 2013) nedeniyle önemini ortaya koymaktadır. Atatürk’ün Gökalp’ten etkilendiği bilinmektedir. Araştırmada da ortaya konduğu gibi modernleşme ve millet kavramı, Türkiye’de cumhuriyetin başından beri değişme söz konusu olduğunda beden politikalarıyla beraber anılmaktadır. Bu noktada altı çizilmesi gereken bir nokta, beden üzerindeki politikaların yalnızca bedeni değil zihni, ahlakı dönüştüreceği ve daha uyumlu bir toplum yaratacağına dair inançtır.

Beden günümüzde uluslaşma döneminde gördüğü değeri uluslaşma döneminin dinamiklerinden farklı biçimlerde görmektedir. Turner (2000) günümüzün toplumunu beden merkezli önemde olduğu toplum olarak tanımlamaktadır. Bedenin merkezi konumunu tekrar edindiğini savunmaktadır. Bu aynı zamanda bir evreyi tanımlamaktadır, bedenin merkezde olduğu bir evre söz konusudur. Kimlik krizi, göç krizi, sağlık krizi gibi pek çok kriz beden temellidir. Beden toplumunda krizler beden üzerinden yaşanmaktadır ve sonuçları bedene yansımaktadır. Kültür, politika, toplum gibi temel alanlarda bedene dayalı çözümler ağırlık kazanmaktadır ve bireyselleşme, ahlak, etik gibi konular bedene atıfla tartışılmaktadır. Sarup (1999)'un belirttiği gibi postmodern estetik, doğrulukla ve ahlakla bağlantısı zayıflamış bir estetik anlayıştır, böylece yaşamın kendisini sergilemek, yaşamın estetiği ön plandadır. Bedene yansıyan krizler sanatta da yaşamın estetiği içinde karşılığını bulmaktadır. Türkiye’de bedenle ilgili konuların varlığı dikkat çekmektedir. Göç, sağlık, toplumsal cinsiyet gibi konular ve onlarla bağlantılı çeşitli alt dalların bedene atıfla tartışılmasının önemi ortaya çıkmaktadır. Bunu yapabilmek adına sosyal bilimlerde uluslaşma ve beden etkileşimini ele alan daha çok çalışmaya gerek duyulduğu anlaşılmaktadır. Bourdieu bedene dair yapıların ve faillerin bir arada nasıl işlediğini ortaya koyduğu analizinin, araştırmanın ortaya koyduğu sonuçlardaki etkinliği öne çıkmaktadır. Bedenin kültürel, sosyal ve ekonomik sermaye ile olan ilişkisinde nihayet sembolik sermayeyi nasıl dönüştürerek değişimi yarattığını görmek mümkündür. Beden “disposition” (duruş, tavır) boyutunda yer bulan kültürel kodları düzenleyen kültürel sermayeyi yansıttığı kadar, ilişkileri yansıtarak sosyal sermayeyi ve estetik zevkler gibi boyutlara yansması sayesinde ekonomik sermayeyi yansıtmaktadır. Dahası, söz konusu yansımalar sanatta, yani kültür alanında yerini alarak değişimi gözler önüne sermektedir.

Araştırmada benimsenen tarihsel sosyolojik perspektif uluslaşma ve beden etkileşimine dair zamanın yorumlanmasına dair bakış açısı sunarken onunla ilişkili olarak doğa ve kültür, yapı ve fail, toplum ve birey olmak üzere bedenle ilgili zıtlıkların bir yönüne daha çok bağlı kalan kuramlara eleştiri getirilmiştir. Doğa ve kültür ilişkisinde ikisinin etkileşiminin sosyal beden üzerinde ve nihayet beden imgeleri özelinde nasıl tezahür ettiği ortaya konmuştur. Kültürel boyuta fazla bağlı kalmanın söylemin bedeni inşa etmesine fazla odaklanarak bedenin doğayla ilişkili yönünü göz ardı ettiği açıklanmıştır. Buna rağmen, Batchen (1996)'ın ifade ettiği gibi doğayı sabit, değişmeyen boyut olarak

almak da hatalıdır ve söz konusu olan iki kavramın etkileşimi ve bir arada değişimidir. Doğanın da kültürün de daha asli ve daha değişken yönleri vardır. Yapı ve fail ilişkilerinde genel eğilim birini öncelemek, ikisini birbirine indirgemek veya ikisini birleştirmeye çalışırken birbiri içinde eritmektir. Araştırmada yapı ve failin sosyal gerçekliğin farklı boyutlarında yer aldığı gözetilmiştir çünkü yapılar kavramsal tanımlar içermektedir oysa faillik eylemleri içermektedir. İkisinin birbiri ile etkileşim halinde sosyal gerçekliği nasıl ortaya koyduğuna odaklanılmaktadır. Bunun için Bourdieu'nun beden yaklaşımı benimsenmiştir. Hangi yönlerin değişim özelliğinin harekete geçeceği sosyal gerçekliğe göre belirlenmektedir. Sosyal gerçekliği ortaya koymada araştırma nesnelere olduğu kadar araştırmaya ve bilime eleştirel bir bakış açısı ile yetkin sonuçlar elde edilmektedir.

## KAYNAKÇA

- Abdülmelik, E. (2007). Krizdeki Oryantalizm. A Yıldız (Ed.). *Oryantalizm: Tartışma Metinleri..* Doğu Batı: Ankara.
- Academia Cravatica. (2012). Ivan Gundulic Wore a Cravat Before Louis XIV. <https://www.croatia.org/crown/articles/9637/1/The-CRAVAT-instead-of-a-TIE-and-NECKTIE.html>.
- Acun, F. (2011). Görselden Tarih Yazmak. V. Engin ve A. Őimřek (Ed.). *Türkiye'de Tarih Yazımı*. İstanbul: Yeditepe Yayınevi.
- Açoğlu, S. ve Yavaş, D. (2019). Osmanlı Padişah Portreciliğinde Sultan III. Selim ve Sultan II. Mahmud İle Değişen Gelenek. *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, 19 (7), 35-52.
- Adam, B. (2002). The Gendered Time Politics of Globalization: Of Shadowland and Elusive Justice. *Feminist Review*, 70, 3-29
- Adorno, T. W. (2005). *Minima Moralia*. (Çev. Orhan Koçak ve Ahmet Doğukan). İstanbul: Metis Yayınları.
- Adorno, T. W. ve Horkheimer, M. (2002). *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*. Stanford: Stanford University Press.
- Akın, Y. (2019). *Gürbüz ve Yavuz Evlatlar: Erken Cumhuriyette Beden Terbiyesi ve Spor*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Akköz, H. (2021). Yeniçağda Osmanlı Devletinde Yeniçerilerin Siyasal Ve Sosyal Etkinliği (Fatih, Bayezid, Yavuz Sultan Selim, Kanuni Sultan Süleyman Dönemleri). *Tarih ve Gelecek Dergisi*, 7(4), 663-678.
- Aközer, A., S. (1900). *Yıldız Saray Köşkü*. [fotoğraf]. <http://www.eskiistanbul.net/3538/yildiz-sarayı-seyir-kosku-1900-fotograf-ali-sami-akozer#lg=0&slide=0>.
- Aközer, A., S. (t.y.). *Aile Portresi*. [fotoğraf]. [https://primo.getty.edu/primo-explore/fulldisplay?vid=GRI&docid=GETTY\\_ROSETTAIE2892888&context=L](https://primo.getty.edu/primo-explore/fulldisplay?vid=GRI&docid=GETTY_ROSETTAIE2892888&context=L).
- Alter, P. (2012). Playing With The Nation: Napolyon And The Culture Of Nationalism. *Unity And Diversity In European Culture c.1800*. DOI:10.5871/bacad/9780197263822.003.0005.
- Altındal, A. (1977). *Türkiye'de Kadın*. İstanbul: Havass.
- Altındere, H. (2016). *Refugees On Mars*. [resim]. <http://www.sanatatak.com/view/halil-altindere-multecileri-marsa-gonderiyor>.

- Altuğ, E. (2019 Eylül 19). Halil'in Sihirli İstiklal Teşhiri. *Unlimiteddrag*. Erişim: 13 Mart 2022. <https://www.unlimiteddrag.composthalilinsihirliistiklilteshiri>.
- And, M. (2014). *Ottoman Figurative Arts 1: Miniatures*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Anonim. (t.y.). *Elçi Ludwig von Kuefstein'in Ziyareti'ni Gösteren Eser*. [tablo]. Büyük İstanbul Tarihi. <https://istanbultarihi.ist/122-osmanli-istanbulunda-halkin-eglence-hayati>
- Anonim. (t.y.). *Viyana Kuşatmasını Gösteren Eser*. [tablo]. Heeresgeschichtliches Museum. Erişim: 15 Mart 2022. [https://www.uec.eu/12\\_September\\_1683.html](https://www.uec.eu/12_September_1683.html).
- Anonim. (1881). *Osmanlı Görevlisi Telefonda*. [fotoğraf]. Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık 1839-1923. (ed. Engin Özendes). YFM Yayıncılık: İstanbul.
- Anonim. (1890). *Osmanlı Ailesi*. [fotoğraf]. Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık 1839-1923. (ed. Engin Özendes). YFM Yayıncılık: İstanbul.
- Anonim. (1865). *Refia Sultan*. [fotoğraf]. Erişim: 12 Ocak 2022. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/19787>.
- Anonim. (1930). *Alfabe Eğitimi*. [fotoğraf]. Nationaal Archief. <https://www.flickr.com/photos/nationaalarchief/6941437163/>
- Anthias, F. ve Yuval-Davis, N. (1989). *Women, Nation, State*. New York: Palgrave
- Antmen, A. (2011). Why do the Pioneers of Contemporary Art have Pink Ids?. *Dream and Reality: Modern and Contemporary Women Artists from Turkey (Exhibition Catalogue)*, 66-89.
- Antmen, A. (2014). Güncel Sanat ve Fotoğraf Üzerine Birkaç Not. *Kontrast*, 99. [www.kontrastdergi.com](http://www.kontrastdergi.com)
- Aral, C. (2012). *Kurban* [tablo]. <http://www.leblebitozu.com/yasayan-20-turk-ressam-ve-tablolari/>.
- Arat, Y. (2010). Türkiye'de Modernleşme Projesi ve Kadınlar. *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*. Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba (Ed.) Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Arasse, D. (2007). Et, Zarafet, Yücelik. *Bedenin Tarihi: Rönesans'tan Aydınlanma'ya*. (ed. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtin, Georges Vigarello). (Çev. Saadet Özen). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Arda, Z. (2007). *Sanat Eğitimcisi ve Ressam Aydın Ayan'ın Resimlerine Estetik Bir Yaklaşım*. (Basılmamış Doktora Tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Konya.
- Arjomand, S. (2013). Multiple Modernities and the Promise of Comperative Sociology. *Worlds of Difference*. Said Arjomand ve Elisa Reis (Ed.). Sage.

- Arkan, M. S. (2015). Lady Montagu And Representantation Of Oriental Women. *International Journal Of Social Science*, 35(1), 463-469.
- Arkayın, A. (1983). *İkinci Viyana Kusatması 1683*. Ankara: Gnkur. Askeri Tarih ve Stratejik Etüt Başkanlığı Yayınları.
- Armstrong, A. J. (1982). *Nations Before Nationalism*. Chapel Hill: UNC Press.
- Armstrong, T. (1998). *Modernism, Technology, and the Body: A Cultural Study*. Cambridge, MA: Cambridge University Press.
- Arslan, M. (2007). Kültür Tarihimiz Açısından Zengin Bir Kaynak: Surnameler. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 5(10), 221-258.
- Atay, O. (2004). *Yaşasın Meşhuriyet Çağı*. İstanbul: İmge.
- Atkins, R. (2013). *A Guide To Contemporary Ideas, Movements and Buzzwords, 1945 to the Present*. (3üncü Baskı). Abbeville Press: New York.
- Atkinson, M. (2012). Norbert Elias And The Body. *Routledge Handbook Of Body Studies*. Bryan S. Turner (Ed.). Routledge: New York.
- Avcıoğlu, N. (2011). *Turquerie And The Politics Of Representation 1728-1876*. Ashgate Publihing.
- Ball, S. ve Gilligan, C. (2010). Visualising Migration and Social Division: Insights From Social Sciences and the Visual Arts. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 11(2), Art. 26, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs1002265>.
- Barth, F. (1969). *Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organization of Culture Difference*. Boston: Little, Brown, & Co.
- Barthes, R. (1970). *Mythologies*. Paris: Seuil.
- Barthes, R. (1977) Rhetoric of the Image. *Image Music and Text*. Stephen Heath (Ed.). New York: Hill and Wang.
- Başbuğ, F. (2010). 1914 Çallı Kuşağı'nın Türk Resim Sanatına Etkisi. *Selçuk Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Dergisi*, 29, 371-392.
- Batchen, G. (1996). Kültür Kavramları: Antropoloji ve Fotoğraf. Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark (ed. F. Keyman, M. Mutman, M Yazıcıoğlu). İstanbul: İletişim
- Batchen, G. (2016). *Emanations: The Art of Cameraless Photography*. Prestel.
- Baudrillard, J. (2002). *Tüketim Toplumu*. İstanbul: Ayrıntı.

- Baudrillard, J. (2004). *Tam Ekran*. (Çev. Bahadır Gülmez).İstanbul: Yapı Kredi Kültür Yayıncılık.
- Baudrillard, J. (2010). *Fikir Mimarları Dizisi*. Say Yayınları.
- Bauman, Z. (1991). *Modernity and Ambivalence*. Polity Press.
- Bauman, Z. (1993). *Postmodern Ethics*. New York: Blackwell.
- Bauman, Z. (1995). *Life in Fragments*. Cambridge: Blackwell.
- Bauman, Z.(2007). *Modernite ve Holocaust*. (çev.: S.Sertabiboğlu), İstanbul: Versus Yayınları.
- Bayhan, K. (2013). *Evden Uzakta* [fotoğraf]. <https://www.efsad.org.tr/efsadda-27-aralik-cuma-fotograf-gosterisi-soylesi-kursat-bayhan-evden-uzakta/>.
- Beck, U. (1992). *Risk Society: Towards a New Modernity*. London: Sage.
- Beden. (t.y.). *Türk Dil Kurumu Sözlükleri*. <https://www.sozluk.gov.tr/?kelime=HYPERLINK> "https://www.sozluk.gov.tr/?kelime=Bloch" Bloch
- Bloch, M. (1992). *The Historian's Craft*. Glasgow: Manchester University Press.
- Behdad, A. Orientalist Photography. *Photography's Orient: New Essays on Colonial Representation*. Ali Behdad, Luke Garland (Ed.). Los Angeles: Getty Research
- Behdad A., Gartlan L. (2013). Introduction. *Photography's Orientalism: New Essays on Colonial Representation*. Ali Behdad, Luke Garland (Ed.). 75–92. Los Angeles: Getty Research Institute.
- Benjamin, W. (2002). *Fotoğrafın Kısa Tarihçesi*. İstanbul: YGS Yayınları.
- Berksoy, F. (2012). *Heykelde Beden İmgeleri: Türkiye'de Toplumsal Dönüşüm ve Sanat 1923-2017*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları.
- Bhabha, H. (1994). *The Location of Culture*. New York: Routledge.
- Bisaha, N. (2006). *Creating East and West: Renaissance Humanists and The Ottoman Turks*. University Of Pennsylvania Press: Philedelphia.
- Bilgin, F. (2013). Tunus Üzerinde Osmanlı-İspanyol Hakimiyet Mücadelesi (XVI. Asır). *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*. 12 (44), 181-201. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/70444>.
- Bilik, O. N. (t. y.). *Antik Kalıntılar* [fotoğraf]. <http://www.leblebitozu.com/konu/oguz-nusret-bilik/>.



- Bingöl, Ç. (2018). Şahinyan Arşivinde Moda. *Habertürk* . Görüntüleme 24 Ocak 2022. <https://www.haberturk.com/maryam-sahinyan-arsivinde-moda-1984492>.
- Black, J. (1999). *From Louis XIV to Napolyon: The Fate of a Great Power*. Routledge.
- Bodily. (t.y.). *Oxford Learner's Dictionaries*. [www.oxforddictionaries.com](http://www.oxforddictionaries.com).
- Boime, A. (1990). *A Social History of Modern Art: Art In An Age Of Bonapartism, 1800,1815*. (2.Cilt). Chicago: University Of Chicago Press.
- Bonfils Stüdyosu. (t.y.). *Bedevi Kadınlar*. [fotoğraf]. <https://blogs.bl.uk/endangeredarchives/2014/03/french-photographer-beirut-1867-1907.html>.
- Bourdieu, P. (1992). *The Logic Of Practice*. (Çev. Richard Nice). Stanford University Press.
- Braudel, F. (1982). *On History*. Chicago: University of Chicago Press.
- Brummett, P. (2008). Turks and Christians: The Iconography of Possession in the Depiction of the Ottoman-Venetian-Habsburg Frontiers 1550–1689. *The Religions of the Book: Christian Perceptions 1400–1660*. Matthew Dimmock ve Andrew Hadfield (Ed.). New York: Palgrave Macmillan.
- Burke, P. (2015). *The French Historical Revolution: The Annales School 1929-2014*. Cambridge: Polity Press.
- Casteels, P. (1683). Battle Of Vienna. *Google Art Project*. <https://artsandculture.google.com/asset/battle-of-vienna/GgHiVcXh1exqyQ>
- Castels, M. (2015). *Kent, Sınıf, İktidar*. İstanbul: Phoenix.
- Cezar, M. (1995). *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*. İstanbul: EKAV Sanat Merkezi
- Chakrabarty, D. (2000). *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. New Jersey: Princeton University Press.
- Chemali, Y. (2014). The Good Woman Named Bonfils. (Görüntüleme 13 Aralık 2023). <https://blogs.bl.uk/endangeredarchives/2014/03/french-photographer-beirut-1867-1907.html>.
- Cichoski, B., Rice, A., Greenan, P. ve Visick, E. (2010, Nisan 1). Symbols of the French Revolution. *FHSS Mentored Research Conference*, 131, Birmingham Young University, Utah, ABD. [https://scholarsarchive.byu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1130&context=fhssconference\\_studentpub](https://scholarsarchive.byu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1130&context=fhssconference_studentpub).
- Clark, T. (1997). *Art And Propaganda In The Twentieth Century*. New York: Abrams.

- Collier, J. ve Collier, M. (1986). *Visual Anthropology-Photography As A Research Method, Revised and Expanded Edition*. New Mexico: University Of New Mexico Press.
- Connell, R. W. (1995). *Masculinities*. Berkeley: University of California Press.
- Corbin, A. (2011a). Dinin Etkisi. *Bedenin Tarihi 2*. Alain Corbin, Jean Jacques Courtine, Georges Vigarello (Ed.). (çev. Orçun Türkay). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Corbin, A. (2011b). Bedenlerin Buluşması. *Bedenin Tarihi 2*. Alain Corbin, Jean Jacques Courtine, Georges Vigarello (Ed.). (çev. Orçun Türkay). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Corporeal. (t.y.). *Oxford Learner's Dictionaries*.  
<https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/corporeal>.
- Cotton, C. (2004). *The Photograph as Contemporary Art*. Thames&Hudson.
- Courdet, A.P. (2013). Orientalism In The Early Modern Europe?. Albrecht Classen (ed.). *East Meets West in the Middle Ages and Early Modern Times: Transcultural Experiences in the Premodern World*. Berlin: De Gruyter.
- Creswell, J. W. (2014). *Araştırma Deseni-Nitel, Nicel ve Karma Yöntem Yaklaşımları*. Ankara: Eğiten Kitap.
- Csordas, T. J. (1994). Introduction. *Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self*. T. J. Csordas (Ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Çakır, S. (2009). Osmanlı'da Kadınların Mekanı, Sınırlar, İhlaller. *Cins Cins Mekan* Ayten Alkan (Ed.). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Çelik, Z. (2020). *Avrupa Şarkı Bilmez: Eleştirel Bir Söylem (1872-1932)*. Koç Üniversitesi Yayınları: İstanbul.
- Çırakman, A. (2004). *From the «Terror of the World» to the «Sick Man of Europe»: European Images of Ottoman Empire and Society from the Sixteenth Century to the Nineteenth*. New York: Peter Lang.
- Çoker, A. (1983). Fotoğraftan Resim ve Darüşşafakalı Ressamlar. *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, 9, 4-12.
- Çolak, K. (2008). Napolyon Bonapart'ın Mısır Seferi. *SAU Fen Edebiyat Dergisi*, 10 (2), 141-183.
- Dailysabah. "A Road Story" On The Same Route 180 Years Later. *Dailysabah*. (Görüntüleme 22 Ocak 2022). <https://www.dailysabah.com/events/2019/12/05/a-road-story-on-same-route-180-years-later>.

- Dalrymple, W. (2005). *The Porous Frontiers Of Islam And Christendom: A Clash Or Fusion Of Civilizations. Re-Orienting The Renaissance: Cultural Exchanges With The East.* Gerald MacLean (Ed.). Palgrave MacMillan: New York.
- Dawe, A. (1970). The Two Sociologies. *British Journal Of Sociology*. 21, 207-218
- Delacroix, E. (1828). *Odalisque Reclining On A Divan.* *Wikiart*.  
<https://www.wikiart.org/en/eugene-delacroix/odalisque-1825-1>.
- Dellaloğlu, B. (2020 Ağustos 29). Mevcut Gerilim Perdelese de Ciddi Bir Dönüşüm Geliyor. *Perspektif*.<https://www.perspektif.online/mevcut-gerilim-perdelese-de-ciddi-bir-donusum-geliyor/>.
- Demerdash, N. (t.y.). Orientalism. *Khan Academy*. Görüntüleme 5 Aralık 2020.  
<https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/introduction-becoming-modern/issues-in-19th-century-art/a/orientalism>.
- Özcan Demir, N. (1999). II. Meşrutiyet dönemi Osmanlı Feminizmi. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 16 (2).  
<https://dergipark.org.tr/pub/huefd/issue/41186/497461>.
- Demir, Y . (2015). XIX. Asır Türk-Fransız İlişkilerinde Dönüm Noktası: Napolyon'un Mısır'ı İşgali ve Sonrası Oluşan Diplomatik Durum. *21. Yüzyılda Eğitim Ve Toplum Eğitim Bilimleri Ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2 (5) , 130-146 . Görüntüleme:  
<https://dergipark.org.tr/pub/egitimvetoplum/issue/5128/69922>.
- Demm, Eberhard (1993). Propaganda and Caricature in the First World War. *Journal of Contemporary History*, 28(1), 163-192.
- Deringil, S. (2009). *The Well-protected Domains: Ideology and the Legitimation of Power in the Ottoman Empire, 1876-1909.* IB Tauris.
- Deringil, S. (2014). *İktidarın Sembolleri ve İdeoloji: II. Abdülhamit Dönemi (1876-1909).* (Çev. Gül Çağalı Güven). İstanbul: Doğan Kitap.
- De Vries, H. (2005). Orientalism. *Encyclopedia of Religion*. Lindsay Jones (Ed.). Thomson Gale: Detroit.
- Dowd, D., L. (1951). Art As National Propaganda In The French Revolution. *The Public Opinion Quarterly*, 15(3), 532-546.
- Dozsay Stüdyosu. (1900). *Antik Mısır'da Turistler.* [fotoğraf].  
[https://www.dailymail.co.uk/travel/travel\\_news/article-4223852/Vintage-photos-Victorian-tourists-Egypt-s-pyramids.html](https://www.dailymail.co.uk/travel/travel_news/article-4223852/Vintage-photos-Victorian-tourists-Egypt-s-pyramids.html).
- Dumbadze, A. ve Hudson S. (2013). *Contemporary Art, 1989 to the Present.* Wiley-Blackwell.

- Dural, Ç., Soysal, Ş. (t.y.). Murat Germen İle Eleştiriye Dair Söyleşi. *Ortaformat*. (Görüntüleme 21 Ocak 2022) <http://ortaformat.org/guncelleme-04#>.
- Durant, W. ve Durant, A. (1975). *The Age of Napolyon: A History of European Civilization from 1789 to 1815. Volume XI of The Story of Civilization*. New York: Simon and Schuster.
- Durkheim, E. (2001) [1912]). *The Elementary Forms of Religious Life*. Oxford University Press
- Durmuş, İlhami. (2021). Türk Kültür Çevresinde At. *Asya Araştırmaları Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 5 (1), 1-12.
- Eichberg, H. (2007). How to Study Body Culture. *Idrottsforum*. (Görüntüleme 10 Temmuz 2020). <https://idrottsforum.org/>.
- Eichberg, H. (2009). Body Culture. *Physical Culture and Sport. Studies and Research*. 46(1). Doi: <https://doi.org/10.2478/v10141-009-0006-0>.
- Eisenstadt, S.N. (ed.) (2000). Multiple Modernities. *Dædalus*, 129 (1): 1–29.
- Eisenstadt, S.N. (2003). *Comparative Civilizations and Multiple Modernities*. Boston: Brill
- Eldem, E; Çelik, Z. (2012). SALT Online: Söyleşi/ In Conversation: Zeynep Çelik& Ethem Eldem [video]. *Youtube*. <https://www.youtube.com/watch?v=Zy1yfCFiljk>.
- Elhan, A. (2001). *Portreler* [fotoğraf]. <http://ahmetelhan.com/tr/works/photoportraits-ii/>.
- Elias, N. ve Dunning, E. (1986). *Quest For Excitement: Sport and Leisure in the Civilising Process*. Oxford: Blackwell.
- Ercan, M. A. Relational Space, Sustainable Place: The Grand Bazaar in Istanbul. *Architecture and Urban Transformation of Historical Markets* (pp. 153-167). Routledge.
- Erdem, A. (2022 Nisan 27). Türkiye Geriye mi Gidiyor? - Türkiye 100 Kişi Olsaydı - Aydın Erdem – B01. *Flu TV*. <https://www.youtube.com/watch?v=MNtThcy2x1I>.
- Erdok, N. (2014). *Soma*. [resim]. [http://www.neseerdok.com.tr/resimler.asp?g\\_id=48](http://www.neseerdok.com.tr/resimler.asp?g_id=48).
- Fassl, J. (2011). Punchinello Meets The Turk: Giembattista Tiepolo's Chorus Of Oriental Spectators And The Transformation Of Cultural Otherness. *The Turk And Islam In The Western Eye, 1450-1750: Visual Imagery Before Orientalism*. James G. Harper (Ed.). Ashgate: Surrey.
- Featherstone, M. (1991). *Consumer Culture and Postmodernism*. London: Sage.
- Febvre, L. (1973). *A New Kind Of History From The Writings Of Febvre*. Peter Burke (Ed.). London: Routledge.

- Feichtinger, J. ve Heiss, J. (2013). Distant Neighbors: Uses of Orientalism in the Late Nineteenth-century Austro-Hungarian Empire. J. Hodkinson, J. Walker S. Mazumdar ve J. Feichtinger (Ed.) *Deploying Orientalism and Culture and History: From Germany to Central and Eastern Europe*. New York: Boydell and Brewer Inc.
- Foucault, M. (2012). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York: Vintage.
- Frank, A.W. (1991). For A Sociaology Of The Body: An Analytical Review. *The Body: Social Process And Social Theory*. Mike Featherstone, Mike Hepworth, Bryan S. Turner. (ed.). Sage: London.
- Freund, A., E. (2005). *Revolutionary Likenesses: Portraiture And Politics In France, 1789-1804*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Proquest Dissertations Thesis Global. (305031402). Görüntüleme 16 Kasım 2022. <https://search.proquest.com/dissertations-theses/revolutionary-likenesses-portraiture-politics/docview/305031402/se-2?accountid=25089>.
- Fritz, F. (1885). The Rameseum Of El Kurnah, Thebes. [fotoğraf]. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/286142>.
- Gelis, J. (2007). Beden, Kilise ve Kutsal. *Bedenin Tarihi: Rönesans'tan Aydınlanma'ya*. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtin, Georges Vigarello. (ed.). (çev. Saadet Özen). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gellner, E. (2006). *Nations and Nationalism*. New York: Cornell.
- Giddens, A. (1981). Nationalism, Nation-State and Capitalist Development. *A Contemporary Critique Of Historical Materialism: Power, Property And State*. University Of California Press.
- Giddens. A. (2020). *Sosyoloji: Eleştirel Bir Yaklaşım*. İstanbul: Birey.
- Gilleard, C. ve Higgs, P. (2015). Aging, Embodiment And The Somatic Turn. *Age, Culture, Humanities*, 2, 17-33.
- Goldthorpe, J.H. (1997). Current Issues In Comperative Macrosociology: A Debate On Methodological Issues. *Comperative Social Research*, 16, s. 1-26.
- Gouma-Peterson, T. ve Mathews, P. (1987). The Feminist Critique of Art History. *The Art Bulletin*, 69(3), 326–357. <https://doi.org/10.2307/3051059>.
- Gök N. ve Kutlu, M. (2005). Hilal ve Ay- Yıldız Motifi Sembol ve İdeolojik Kullanım, *Doğu Batı*, 31, 266-287.
- Göle, N. (1996). *The Forbidden Modern: Civilization and Veiling*. University of Michigan Press.
- Göle, N. (2000). *İslamın Yeni Kamusal Yüzleri*. Metis: İstanbul.

- Göle, N. (2019) *Modern Mahrem*. İstanbul: Metis.
- Green, C. (2017, 13 Ekim). Louis XIV, Napolyon, and Macron: The Choreography of Portraits. *Jstor Daily*. (Görüntüleme 26 Şubat 2021). <https://daily.jstor.org/louis-xiv-Napolyon-macron-the-choreography-of-official-portraits/>.
- Grehan, J. (2006). Smoking and “Early Modern” Sociability: The Great Tobacco Debate in the Ottoman Middle East (Seventeenth to Eighteenth Centuries). *The American Historical Review*, 111(5), 1352–1377. <https://doi.org/10.1086/ahr.111.5.1352>.
- Gros, A. (1799). *Battle Of Aboukir*. [resim]. Wikipedia. [en.wikipedia.org/wiki/Battle\\_of\\_Abukir\\_\(1799\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Battle_of_Abukir_(1799)).
- Gutmann, A. (1994). *Games and Empires: Modern Sports and Cultural Imperialism*. New York: Columbia University Press.
- Güçsav, G. (2000). *19. yüzyıl Oryantalizminde Odalık*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Güçsav, G. (2012). *Odalık: Görünmeyeni Sergilemek*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Günay, N. (2013). Atatürk Döneminde Türkiye’de Beden Eğitiminin Gelişimi ve Gazi Beden Terbiyesi Bölümü. *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, 29, 72-100.
- Günay, N. (2017). Osmanlı Devleti’nde Kurulan Spor Cemiyetleri ve Jimnastik Derslerinin Milliyetçilik Hareketlerindeki Rolü. *Bellekten*, 81(292), 917-946.
- Günyaz, A. (2002). *Cihat Aral’ın Resimlerinde İnsani ve Sanatsal Duyarlılıklar*.
- Häkli, J. ve Kallio, K. P. (2021). Bodies and Persons: The Politics of Embodied Encounters in Asylum Seeking. *Progress in Human Geography*, 45(4), 682–703. <https://doi.org/10.1177/0309132520938449>.
- Halliday, T. (1999). *Facing the Public: Portraiture in the Aftermath of the French Revolution*. Manchester University Press: Manchester.
- Halliday, F. (2007). “Oryantalizm” ve Eleştirmenleri. *Oryantalizm: Tartışma Metinleri*. Aytaç Yıldız (ed.). Doğu Batı: Ankara.
- Harper, D. (1988). Visual Sociology: Expanding Social Vision, *The American Sociology*, Spring.
- Harper, D. (2006). An Argument For Visual Sociology. *Image Based Research: A Source Book For Qualitative Researchers*. (Ed. Jon Proosser). London: Taylor And Francis Group.
- Harper, J. G. (2005). Turks As Trojans, Trojans As Turks: Visual Imagery Of The Trojan War And The Politics Of Cultural Identity In Fifteenth-Century Europe. *Translating*

- Cultures: Post-Colonial Approaches To The Middle Ages*. Ananya Kabir ve Deanne Williams (ed.). 151-179. New York: Cambridge University Press.
- Harper, J. G. (2011). Introduction. *The Turk And Islam In The Western Eye, 1450-1750: Visual Imagery Before Orientalism* James G. Harper (ed.). Ashgate Publishing: Surrey.
- Harris, O. J. T., Robb, J. (2013). *The Body in History: Europe from the Palaeolithic to the Future*. New York: Cambridge University Press.
- Harvey, D. (1992), Social Justice, Postmodernism and the City. *International Journal of Urban and Regional Research*, 16: 588-601. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2427.1992.tb00198.x>.
- Hayez, G. Reclining Odalisque. [resim].*Wikiart*. <https://www.wikiart.org/en/francesco-hayez/reclining-odalisque-1839>.
- Herath, T. (2016). Women and Orientalism: 19th century Representations of the Harem by European Female Travellers and Ottoman Women. *Constellations*, 7 (1), 31-40.
- Hermann, F., Gemminger, H. ve Mueller, V. (t.y. ). Osmanlı Hareminden Bir Sahne. *Google Arts And Culture*. <https://artsandculture.google.com/asset/a-scene-from-the-turkish-harem-franz-hermann-hans-gemminger-valentin-mueller/PAEhQ0BwXeLvIQ>.
- Hibbott, Y. (1969). Bonaparte Visiting the Plague-stricken at Jaffa By Antoine Jean Gros (1771-1835). *Medical History*, 1, 501-502.
- Hoberman, J. M. (1984). *Sport and Political Ideology*. University of Texas Press.
- Hobsbawm, E. (1995). *Nations and Nationalism Since 1780: Program, Myth, Reality*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hobsbawm, E. (2012). *Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Houser, N. (1992). Introduction. Nathan Houser ve Christian J. W. Kloesel (Ed.). *The Essential Peirce, vol. 1, xix-xli*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hudson, S. (2021). *Contemporary Painting*. Thames&Hudson.
- Hutchinson, J. (1987). *The Dynamics Of Cultural Nationalism: The Gaelic Revival And The Creation Of Irish Nation State*. London: Allen And Unwin.
- Idzerda, S., J. (1954). Iconoclasm During The French Revolution. *Oxford Journals*, 60 (1), s. 13-26.
- İğrek, M. (2014). Evden Uzakta. *Gezginfoto*, 1 (1) .

- İmamoglu, O., Turkmen, M., Akdenk, M. ve Çebi, M. (1999). Osmanlı Devletinin Spor Politikasını Etkileyen Unsurlar. *Osmanlıda Spor Sempozyumu*, Konya: 26-27 Mayıs, s.61-71.
- İnalcık, H. (2004). Siyaset, Ticaret, Kültür Etkileşimi. *Osmanlı Uygarlığı*. (2 Cilt). Halil İnalcık ve Günsel Renda (Ed.). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- İnalcık, H. (2010). *From Empire to Republic: Essays on Ottoman and Turkish Social History*. Piscataway: Gorgias Press.
- İnalcık, H. (2011). *Rönesans Avrupası: Türkiye'nin Batı Medeniyetiyle Özdeşleşme Süreci*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- İnalcık, H. (2017). *Osmanlı ve Avrupa: Osmanlı Devleti'nin Avrupa Tarihindeki Yeri*. İstanbul: Kronik Kitap.
- İnankur, Z. (2008). Düşlerin Kenti: İstanbul. *Pera Müzesi*. <https://www.peramuseum.org/images/pdf/digital-publications/Duslerin-Kenti-en.pdf>.
- İnceoğlu, D. (2011, Aralık 23). Türk Lokumu. *Hürriyet*. <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/turk-lokumu-19533221>.
- Ingres, J. (1814). *The Great Odalisque*. [resim]. Wikipedia. [https://en.wikipedia.org/wiki/Grande\\_Odalisque#/media/File:Jean\\_Auguste\\_Dominique\\_Ingres,\\_La\\_Grande\\_Odalisque,\\_1814.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Grande_Odalisque#/media/File:Jean_Auguste_Dominique_Ingres,_La_Grande_Odalisque,_1814.jpg).
- İşleyen, Y. S. (2022, Mart 31). Küresel Enerji Politikalarının Değişiminde Kömürün Rolü. *Anadolu Ajansı*. <https://www.aa.com.tr/tr/analiz/kuresel-enerji-politikalarinin-degisiminde-komurun-rolu/2551039>.
- Jakobson, K. (2007). *Odaliques and Arabesques: Orientalist Photography 1839-1925*. London: Quaritsch.
- Jamain-Samson, S. (2011). Sportswear During the Interwar Years: A Testimony to the Modernisation of French Sport. *The International Journal of the History of Sports*, 28(14), 1944-1967.
- Jones, A., R. (2006). Habits, Holdings, Heterologies: Populations in Print in a 1562 Costume Book. *Yale French Studies*, 110, 92–121.
- Kadioğlu, M. (2020). *Türk Ressamı Jean Liotard*. Google Commerce. [https://books.google.com.tr/books?id=LQzaDwAAQBAJ&pg=PA6&hl=tr&source=gbs\\_toc\\_r&cad=3#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.tr/books?id=LQzaDwAAQBAJ&pg=PA6&hl=tr&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false).
- Kahramanlar, H. B. (2013). *Türkiye'de Görsel Bilincin Oluşumu*. İstanbul: Kapı Yayınları .
- Kalmar, I. D. (2012). *Early Orientalism: Imagined Islam And The Notion Of Sublime Power*. Routledge: New York.



- Kamberidou, I. (2013). The East in the Eyes of Western Women Travellers of the 18th and 19th Centuries: Solidarity and Understanding the East. The East in The Eyes of The West, International Conference of the Faculty of Arts, Kuwait University. presented at the 26 November, Faculty of Arts, Kuwait University.
- Kantorowicz, E. H. (2018). *Kralın İki Bedeni: Orta çağ Siyaset Teolojisi Çalışması*. (Çev. Ümit Hüsrev Yolsal). Bilgesu Yayıncılık: İstanbul.
- Karavaş. (t.y.). *Türk Dil Kurumu Sözlükleri*. (Görüntüleme: 16 Nisan 2021). <https://sozluk.gov.tr/>.
- Kargopoulos, B. (1879). *Şehzade Seyfettin*. [fotoğraf]. Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık 1839-1923. Engin Özendes (Ed.). YFM Yayıncılık: İstanbul.
- Kaufman, E ve Conversi, D. (2012). Ethnic And National Mobilization. *The Study Of Ethnicity And Politics: Recent Analytical Developments*. Adrian Guelke, John Tournon (Ed.). Berlin: Barbara Budrich Publishers.
- Kazıcı, Z. (1982). Osmanlılarda Tekkeler. *İslam Medeniyeti Mecmuası*, 5(4), 29-34.
- Keely, C. B. (1996). How Nation-States Create and Respond to Refugee Flows. *The International Migration Review*, 30(4), 1046–1066. <https://doi.org/10.2307/2547603>.
- Keller, M. ve Irigoyen-Garcia, J. (2018). Introduction. The Dialectics Of Early Modern Orientalism. Keller M., Irigoyen-García J. (ed.). *The Dialectics of Orientalism in Early Modern Europe*. Palgrave Macmillan, London. [https://doi.org/10.1057/978-1-137-46236-7\\_10](https://doi.org/10.1057/978-1-137-46236-7_10).
- Keller, M. (2013). The Turk Of Early Modern France. *L'esprit Createur*. 53(4), 1-8. doi:10.1353/esp.2013.0045.
- Keller, M. ve İrrigoyen-Garcia, J. (2017). *The Dialectics of Orientalism in Early Modern Europe*. London: Palgrave Macmillan.
- Kellner, D. (2000). Postmodern Teori. (Ed. Steven Best ve Douglas Kellner). İstanbul: Ayrıntı.
- Kennedy, M. (2001). Book Reviews. [ Modernism, Technology, and the Body: A Cultural Study, Tim Armstrong kitap özeti]. *Journal of Medical Humanities*. 22, 2. 165-167.
- Khalid, M. (2011). Gender, Orientalism And Representations Of The Other In The War On Terror. *Global Change, Peace And Security*, 23 (1). Doi: 10.1080/14781158.2011.540092.
- Kılıç, S. (1995). Şapka Meselesi ve Kılık Kıyafet İnkılabı. *Ankara Üniversitesi Atatürk Yolu Dergisi*, 16 (4), 529-547.

- Kırkıcı, E. (2020). İkinci Viyana Kuşatmasından sonra Fransız Gravürlerinde Osmanlı Tasvirleri. *ArtSanat*, 13, 261-291.
- Kovach, T. R. (1996). Ottoman-Hungariann Wars: Siege Of Belgrad In 1456. *Military History*, 13(3).
- Krobb, F. (2014). ‘Welch’ unbebautes und riesengroßes Feld’: Turkey as Colonial Space in German World War I Writings. *German Studies Review*, 37(1), 1–18. <http://www.jstor.org/stable/43555848>.
- Kongar E. (2008). *21. Yüzyılda Türkiye*. İstanbul: Remzi.
- Kurt, A. (2012). Osmanlı Aile Yapısı. *Muhafazakar Düşünce Dergisi* , 8 (31) , 119-136 . Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/muhafazakar/issue/52980/701100>.
- Kuiper, K. (t.y. ). Modernism. *Encyclopedia Britannica*. Görüntüleme 14 Ekim 2021. <https://www.britannica.com/art/Modernism-art>.
- Kurt, T., Kılıç, M., Kılıç, M. N., Özbayraktar, F., Yücel, E. Ve Kıvanç, C. (2016). *Türk Spor Tarihi*. MEB Yayınları.
- Kuvanlık, A. V. *Boncuk Satıcısı*. [fotoğraf]. Fotoğrafya. <http://www.fotografya.gen.tr/TR,1078/adnan-veli-kuvanlik.html>.
- Landes, J., B. (2001). *Visualizing The Nation: Gender, Representation And Revolution In Eighteenth Century France*. Cornell University Press: New York.
- Lafrensen, N. (1780). *La Bain De La Sultane*. [resim]. Wikimedia Commons. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/23/LAVREINCE\\_Nicolas\\_-\\_Le\\_Bain\\_de\\_la\\_sultane%2C\\_RF\\_172%2C\\_Recto.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/23/LAVREINCE_Nicolas_-_Le_Bain_de_la_sultane%2C_RF_172%2C_Recto.jpg).
- Larmessin, N. (1688). *1688 Almanac*. [gravür]. Gallica. <https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/content/accueil-fr?mode=desktop>.
- Leith, J.A. (1965). *The Idea Of Art As Propaganda In France, 1750-1799: A Study In The History Of Ideas*. University Of Toronto Press.
- Lerner, D. (1964). *The Passing of the Traditional Society*. New York: Free Press
- D. Lerner. (1968). Modernization I. Social Aspects. *International Encyclopedia of Social Sciences*. New York: Free Press.
- Liotard, J. (1750). *A Lady In Turkish Dress and Her Servant*. [resim]. Wikipedia Commons. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:A\\_Frankish\\_Woman\\_and\\_Her\\_Servant,\\_Jean-Etienne\\_Liotard,\\_c.\\_1750\\_-\\_Nelson-Atkins\\_Museum\\_of\\_Art\\_-\\_DSC08828.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:A_Frankish_Woman_and_Her_Servant,_Jean-Etienne_Liotard,_c._1750_-_Nelson-Atkins_Museum_of_Art_-_DSC08828.JPG).
- Lupton, D. (2015). *Digital Sociology*. New York: Routledge.

- Lüküslü, D. ve Dinçşahin, Ş. (2013). Shaping Bodies Shaping Minds: Selim Sırrı Tarcan and the Origins of Modern Physical Education in Turkey. *The International Journal of the History of Sport*, 30, 195 - 209.
- Mack, R. (2001). *Bazaar To Piazza: Islamic Trade and Italian Art, 1300-1600*. University Of California Press: Berkeley.
- MacLean, G. (2005). Re-Orienting The Renaissance. *Re-Orienting The Renaissance: Cultural Exchanges With The East*. Gerald MacLean (Ed.). New York: Palgrave MacMillan.
- Makdisi, U. (2007). Osmanlı Oryantalizmi. *Oryantalizm: Tartışma Metinleri*. Aytaç Yıldız (ed.). Ankara: Doğu Batı.
- Marchesano, L. ve Michel, C. (2010). *Printing the Grand Manner: Charles Le Brun And Monumental Prints On The Age Of Louis XIV*. Getty Publications: Los Angeles.
- Mardin, Ş. (1973), Center-Periphery: A Key To Turkish Politics. *Daedalus*, 169-190.
- Mardin, Ş. (1989). *Religion and Social Change in Modern Turkey*. Oxford: Oxford University Press.
- Mardin, Ş. (1992). *Din ve İdeoloji*. (5. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mardin, Ş. (2002a), Oryantalizmin Hasıraltı Ettiği, *Doğu-Batı*, 20(3), ss. 111-115.
- Mardin, Ş. (2002b): *Türk Modernleşmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mardin, Ş. (1999). *Türkiye’de Din ve Siyaset*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mardin, Ş. (2019). *Jön Türklerin Siyasi Fikirleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Marx, K. (1992). *Kapital*. (çev. Alaattin Bilgi). Yurt Yayınları.
- Matthews-Griecon, S. F. (2007). Eski Rejim Döneminde Avrupa’da Beden Ve Cinsellik. *Bedenin Tarihi: Rönesans’tan Aydınlanma’ya*. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtin, Georges Vigarello (Ed.). (çev. Saadet Özen). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Mayer, L. (1794). *View Of The Port And City Of Contantinople From Leander’s Tower*. [resim]. Artnet. <http://www.artnet.com/>.
- McClintock, A. (1993). Family Feuds: Gender, Nationalism and the Family. *Feminist Review*, 44(1), 61–80. <https://doi.org/10.1057/fr.1993.21>.
- Micklewright, N. (2000). Negotiating Between The Real and The Imagined: Portrature in the Late Ottoman Period. *M. Ugur Derman Armagani/M. Ugur Derman FeshschriflIrvin Cemil Schick (Ed.)*, 417-438.

- Micklewright, N. (2010). In the Service of the Empire: Ottoman Official Photography. *Smithsonian Reserach Online*. <https://repository.si.edu/handle/10088/17135>.
- Micklewright, N. (2013). Alternative Histories of Photography in the Middle East. *Photography's Orientalism: New Essays on Colonial Representation*. Behdad, Ali ve Gartlan, L.(Ed.) . 75–92. Los Angeles: Getty Research Institute.
- Millet. (t.y.). *Türk Dil Kurumu Sözlüğü*. <https://sozluk.gov.tr>.
- Moses, J. W. ve Knutsen, T. L. (2007). *Ways Of Knowing: Competing Methodologies In Social And Political Research*. Palgrave: New York.
- Mufti, A. R. (2007). Auerbach İstanbul'da: Edward Said, Seküler Eleştiri ve Azınlık Kültürü Sorunu. *Oryantalizm: Tartışma Metinleri*. Aytaç Yıldız (ed.). Doğu Batı: Ankara.
- Murray Miller, G. (2016). Flâneurs in The Orient: The Colonial Maghrib and the Origins of the French Modernist Tradition. Goldwyn, Adam J., Silverman, Renee M., (ed.). *Mediterranean Modernism: Intercultural Exchange and Aesthetic Development, 1880-1945, Mediterranean Perspectives*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 317-342.
- Mutman, M. (1992). Under The Sign Of Orientalism: The West versus Islam. *Cultural Critique*, 23, 165-197. Doi: 10.2307/1354199.
- Mutman, M. (1996). Oryantalizmin Gölgesi Altında: Batı'ya Karşı İslam. Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark. F. Keyman, M. Mutman, M Yazıcıoğlu (ed.). İstanbul: İletişim.
- Nevzat Kaya: Culture Club TV. (2019, Kasım 5). Bir Dakkalık Dipnot: Beden Tarihi I. *Youtube*. Erişim: 4 Nisan 2023. [https://www.youtube.com/watch?v=Q\\_2OwzNFvHc](https://www.youtube.com/watch?v=Q_2OwzNFvHc)
- Odalık. (t.y.). *Türk Dil Kurumu Sözlükleri*. (Görüntüleme: 16 Nisan 2021). <https://sozluk.gov.tr/>.
- OECD. (2022). Unemployment Rate. *OECD Data*. <https://data.oecd.org/unemp/unemployment-rate.htm>.
- Olschki, L. (1944). Asiatic Exoticism in Italian Art of the Early Renaissance. *Art Bulletin*, 26, 95-106.
- Orientalism. (2016, Nisan 9). University Of British Columbia *Wiki*. (Görüntüleme: 12 Şubat 2021). <https://wiki.ubc.ca/Orientalism>.
- Oriental Institute. (2002). Lost Egypt: Photography and the Early Documentation of Egyptian Monuments. *University Of Chicago*. Görüntüleme 11 Nisan 2022. <https://fathom.lib.uchicago.edu/1/777777190176/#:~:text=ithin%20ten%20months%20of%20the,began%20making%20daguerreotypes%20in%20Egypt>.

Ortaylı, İ. (2006). *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*. İstanbul.

Ortaylı, İ. (2010 Haziran 6). Osmanlılık Üçüncü ve Son Roma'dır. *Milliyet*. Görüntüleme 12 Nisan 2022. <https://www.milliyet.com.tr/yazarlar/ilber-ortayli/osmanlilik-ucuncu-ve-son-roma-dir-1247139>.

Osma, K. (2022). Doğulu bir Ressamın, Osman Hamdi Bey'in Gözüyle Doğu. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi, 38. İCANAS, Bildiriler, C.4, (Ankara 2012), 2270-2271.

Osman Hamdi Bey. (1878). The Scholar. [tablo] [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:OSMAN\\_HAMDY\\_BEY\\_TURKISH\\_1842-1910\\_THE\\_SCHOLAR.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:OSMAN_HAMDY_BEY_TURKISH_1842-1910_THE_SCHOLAR.jpg).

Ott, M. (1910). Pope Innocent XI. *The Catholic Encyclopedia*. New York: Robert Appleton Company. Erişim: 5 Aralık 2020 New Advent: <http://www.newadvent.org/cathen/08021a.htm>.

Öndeş, O. ve Makzume, E. (2000). *Lale Devri Ressamı Jean Baptiste Van Mour*. Aksoy Yayıncılık: İstanbul.

Özbay, C. (2013). Türkiye'de Hegemonik Erkekliği Aramak. *Doğu Batı Dergisi*, 63, 185-204.

Özendes, E. (2019). Sultan Abdülaziz Dönemi İstanbul Fotoğrafçıları. *Milli Saraylar Sanat Tarih Mimarlık Dergisi*, 18, 22-36.

Özgür, F. (2011). Corps Of Honour [tablo]. <https://ferhatozgur.com/corps-of-honour>

Özgür, F. (2015). Ferhat Özgür Söyleşisi. *Boxinaboxidea*. [www.boxinaboxidea.com](http://www.boxinaboxidea.com).

Özgür, F. (2019). Ferhat Özgür Söyleşi. *Kontrast Dergi*. <https://kontrastdergi.com/ferhat-ozgur-i-soylesi-53-sayi/>.

Özkazanç, A & Yetiş, E., Ö. (2016). Erkeklik ve Kadına Şiddet Sorunu: Eleştirel bir Literatür Değerlendirmesi. *Fe Dergi*, 8(2), 13-26.

Öztürk, S. (2005). Osmanlı İmparatorluğu'nda Kamusal alanın Dinamikleri. *İletişim*, 21, 95-124.

Peirce, C. Collected Writings (8 Vols.). (1931–58). Charles Hartshorne, Paul Weiss ve Arthur W Burks. (Ed.). Cambridge, MA: Harvard University Press.

Pellegrin, N. (2007). Sıradan İnsanların Bedeni, Bedenin Sıradan Kullanımı. *Bedenin Tarihi: Rönesans'tan Aydınlanma'ya*. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtin, Georges Vigarello). (Ed.). (çev. Saadet Özen). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Pera Müzesi. (t. y.). *A Scene From The Turkish Harem*. Erişim: 28 Kasım 2020. [www.peramuseum.org/Artwork/A-Scene-from-the-Turkish-Harem/95/15](http://www.peramuseum.org/Artwork/A-Scene-from-the-Turkish-Harem/95/15).

- Peri, O. (2005). Ottoman Symbolism in British Occupied Egypt, 1882-1909. *Middle Eastern Studies*, 41(1): 103-120.
- Perk, H. (2017). *Mahalleimizin İlk Sağlıkçıları Berberler*. İstanbul: Kültür Sanat Basımevi.
- Peters, M. (1999). (Posts-) Modernism and Structuralism: Affinities and Theoretical Innovations. *Sociological Research Online*, 4(3).
- Pink, S. (2003). Interdisciplinary Agendas In Visual Research. : Re-situating Visual Anthropology, *Visual Studies*, 18(2).
- Physical. (t.y.). *Oxford Learner's Dictionaries*.  
[https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/physical\\_1](https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/physical_1)
- Pferchy, O. (1936). Ulusal Kutlama. Instagram. [https://www.instagram.com/p/Cdu-P5-KuTN/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/Cdu-P5-KuTN/?img_index=1)
- Pfister, G. (2009). Epilogue: Gymnastics from Europe to America. *International Journal of the History of Sport*, 26(13), 2052-2058.
- Reichardt, R. ve Kohle, H. (2008). *Visualizing the Revolution: Politics and the Pictorial Arts in Late Eighteenth Century France*. Reaktion Books: Londra.
- Reicher, D. (2020). Nationalistic German Gymnastic Movements and Modern Sports: Culture Between Identity and Habitus. *Historical Social Research*, 45(1), 207-225.  
<https://doi.org/10.12759/hsr.45.2020.1.207-225>.
- Resler, J. J. (1738). *Capistrankanzel*. Wikipedia.  
[https://en.wikipedia.org/wiki/John\\_of\\_Capistrano#/media/File:Saint\\_Jean\\_de\\_Capistran\\_Cath%C3%A9drale\\_Vienne.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/John_of_Capistrano#/media/File:Saint_Jean_de_Capistran_Cath%C3%A9drale_Vienne.jpg).
- Rıfat, S. (1993). Ahmet Elhan'ın Sayısız Yüzleri. *Sanat Dünyamız*, 53. s:57-63. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Richards, C.,E. (2022). *Suriyeli Kozmonot* [Belgesel]. Antalya Altın Portakal Film Festivali.
- Ritzer, G. (1975). Professionalization, Bureaucratization and Rationalization: The Views of Max Weber. *Social Forces*, 53(4), 627–634. <https://doi.org/10.2307/2576478>.
- Roberts, J. (1998). *The Art of Interruption*. Manchester: Manchester University Press.
- Roberts, M. (2015). *Istanbul Exchanges: Ottomans; Orientalists; and Nineteenth-Century Visual Culture*. Berkeley: University of California Press.

- Rodini, E. (2011). The Sultan's True Face? Gentile Bellini, Mehmet II And The Values Of Verisimilitude. *The Turk And Islam In The Western Eye, 1450-1750: Visual Imagery Before Orientalism* (ed. James G. Harper). Ashgate Publishing: Surrey.
- Rothe, U. (t.y.). The Body In Antiquity. *Open University*. Görüntüleme 23 Haziran 2020. <https://www.open.edu/openlearn/history-the-arts/the-body-antiquity/content-section-0?active-tab=content-tab> .
- Roubal, P. (2003). Politics of Gymnastics: Mass Gymnastic Displays Under Communism in Central and Eastern Europe. *Body & Society*, 9(2), 1–25. <https://doi.org/10.1177/1357034X030092001> .
- Said, E. (2003). *Orientalism*. London: Penguin Books.
- Sayer, A. (1992). *Method In Social Science: A Realist Approach*. New York: Routledge
- Sarup, M. (1993). *An Introductory Guide To Post-structuralism And Post-modernism*. Harvester Wheatsheaf: Hertfordshire.
- (de) Saussure, F. (2011). *Course in General Linguistics*. (çev. Wade Baskin). Columbia University Press (İlk basım yılı 1916).
- Şaylan, G. (1999). *Postmodernizm*. İstanbul: İmge.
- Schiller, D. (1977). Realism, Photography and Journalistic Objectivity in 19th Century.America. *Studies in Visual Communication*, 4 (2), 86-98.
- Schick, I, C. (1999). *The Oriental Margin*. New York: Verso.
- Schick, I, C. (2012). Tebdil-i Kıyafet, İrtidad ve İhtida. *Acta Turcica*, 2 (1), 35-45.
- Schilling, C. (2012). *The Body and Social Theory*. Sage: London.
- Semiz, Y. ve Toplu, G. (2019). Cumhuriyet Döneminde Devlet Tarafından Kurulan İlk Sanayi Kuruluşu Kayseri Sümerbank Bez Fabrikası. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (45) , 29-59 . DOI: 10.21563/sutad.636097.
- Skocpol, T. (2014a). Sosyolojinin Tarihsel İmgelemi. *Tarihsel Sosyoloji: Bloch'tan Wallerstein'a Görüşler ve Yöntemler*. Theda Skocpol (Ed.). (çev. Ahmet Fethi). İstanbul: Tarih Vakfı.
- Skocpol, T. (2014b). Tarihsel Sosyolojide Yeni Gündemler ve Yenilenen Stratejiler. *Tarihsel Sosyoloji: Bloch'tan Wallerstein'a Görüşler ve Yöntemler*. Theda Skocpol (Ed.). (çev. Ahmet Fethi). İstanbul: Tarih Vakfı.
- Sebah Stüdyosu. (1890). *Interior Of The Grand Bazaar In Istanbul*. <http://www.photorientalist.org/about/orientalist-photography/>.

- Semiz, Y. ve Toplu, G. (2019). Cumhuriyet Döneminde Devlet Tarafından Kurulan İlk Sanayi Kuruluşu Kayseri Sümerbank Bez Fabrikası. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 45, 29-59.
- Ser. (t.y.). *Türk Dil Kurumu Sözlüğü*. (Görüntüleme 12 Nisan 2022) <https://sozluk.gov.tr/>.
- Serpuş. (t.y.). *Türk Dil Kurumu Sözlüğü*. (Görüntüleme 12 Nisan 2022) <https://sozluk.gov.tr/>.
- Smalls, J. (1999). Homoeroticism and the Quest for Originality in Girodet's *Revoltat Cairo* (1810), *Nineteenth Century Contexts*, 20:4, 455-488, DOI: 10.1080/08905499908583460.
- Smith, A.D. (2005). *When Is The Nation?: Towards An Understanding Of Theories Of Nationalism*. Atsuka Ichijo, Gordana Uzelac. (Ed.). New York: Routledge.
- Smith, A. D. (2009). *Ethno-Symbolism And Nationalism: A Cultural Approach*. New York: Routledge.
- Smith, A., D. (2013). *TheNationMade Real: TheNational Identity in Western Europe, 1600-1850*. Oxford: Oxford University Press.
- Sönmez, A. (2014). Metodoloji I. Abdülkerim Sönmez'e ait 2014-2015 Güz Dönemi Ders Notları. (teksir). Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü Yüksek Lisans Programı, Ankara.
- Spanu, A., L. (2019). Luigi Mayer And His 18th Century Views. *Brukenthal Acta Musei*, 321.
- Spivak, G., C. (1988). *Can the Subaltern Speak? Colonial Discourse And Postcolonial Theory*. Patrick Williams ve Laura Chrinsman. (Ed.). New York: Columbia University Press.
- Standing, G. (2011) *The Precariat: The New Dangerous Class*. London: Bloomsbury.
- Stutchey, B. (2011). Colonialism and Imperialism, 1450–1950. [online] *EGO | EuropäischeGeschichte Online*. Görüntüleme 26 Haziran 2022. <http://ieg-ego.eu/en/threads/backgrounds/colonialism-and-imperialism/benedikt-stuchtey-colonialism-and-imperialism-1450-1950>.
- Şahinyan, M. (t.y.). İsimiz. [fotoğraf]. <https://daimakadin.com/maryam-sahinyan/>.
- Şanlı, A.,S. (2021). (2021). Kemalist Kadınlardan Kemalist Feministlere, Erken Cumhuriyet Dönemi'nden 90'lı Yıllara: Kemalist Kadın Hareketi Üzerine Bir Değerlendirme . *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* , (26) , 267-288 . <https://dergipark.org.tr/en/pub/diclesosbed/issue/61891/926601>.
- Şeker Ahmet Paşa. (1798). *Otoportre*. [tablo]. [https://tr.wikipedia.org/wiki/%C5%9Eeker\\_Ahmet\\_Pa%C5%9Fa#/media/Dosya:Ahmed-Selfportrait.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/%C5%9Eeker_Ahmet_Pa%C5%9Fa#/media/Dosya:Ahmed-Selfportrait.jpg) .



- Şenol, C. (2011). *Odalık* [sanat eseri]. <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/turklokumu>.
- Tanpınar, A. H. (1999). *Huzur*. İstanbul: Dergah.
- Taptık, A. (2018). *5 Kuruluş Çiçek, 7 Çetrefilli Olay ve 9 Samimi Yabancı*. <https://leicaturkiye.com/ali-taptik/>.
- Tem, E. (1922). *Afyon Fotoğrafi*. [fotoğraf]. Gazete Rüzgarlı. <https://www.gazeteruzgarli.com/49-yil-once-vefat-eden-etem-tem-efsane-fotografin-hikayesini-otyama-anlatmisti/>
- Temizer, M. (2022, Ağustos 24). Türkiye'nin Elektrikte Kurulu Gücünün Beşte Birini "Kara Elmas" Oluşturuyor. *Anadolu Ajansı*. <https://www.aa.com.tr/tr/ekonomi/turkiyenin-elektrikte-kurulu-gucunun-beste-birini-kara-elmas-olusturuyor/2668175>.
- Tezcan, H. (1995). Fes. *TDV İslam Ansiklopedisi*. Görüntüleme 14 Nisan 2022. <https://islamansiklopedisi.org.tr/fes>.
- The Editors of Encyclopedia Britannica. (1998). Visual Arts. *Encyclopedia of Britannica*. Görüntüleme 08 Haziran 2020. <https://www.britannica.com/art/Baroque-art-and-architecture#info-article-history>.
- The Editors of Open University. (t.y.). Making Sense Of Art History. *Open University*. Görüntüleme 20 Haziran 2020. <https://www.open.edu/openlearn/history-the-arts/making-sense-art-history/content-section-0>.
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2012). khedive. *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/topic/khedive>.
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2018). Hero and Leander. *Encyclopedia Britannica*. Görüntüleme 26 Şubat 2021. <https://www.britannica.com/topic/Hero-Greek-mythology>.
- The Editors Of Encyclopedia Britannica (2021). Charles Andre Van Loo. *Encyclopedia Britannica*. Görüntüleme 17 Şubat 2021. <https://www.britannica.com/biography/Charles-Andre-Van-Loo>.
- The Editors of Encyclopaedia (2023, Ocak 1). St. John of Capistrano. *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/biography/Saint-John-of-Capistrano>.
- Time Photo Department. (2013, 25 Kasım). Time Picks The Best Photobooks of 2013. *Time*. <https://time.com/3805094/time-picks-the-best-photobooks-of-2013/>.
- Timur, T. (1994). *Osmanlı Toplumsal Düzeni*. İstanbul: İmge.
- Tirben, E. G. (2018). Kaf Dağının Arında; Canan. *Birikim*. Görüntüleme 26 Ocak 2022. <https://birikimdergisi.com/guncel/8736/kaf-daginin-ardinda-canan>.

- Tongo, G. ve Schick, I. C. (2019). Turquerie. *Peramüzesi*. Görüntüleme 24 Kasım 2020. <https://blog.peramuzesi.org.tr/en/sergiler/turquerie/>.
- Toplandı, U. Y. (2022, Ekim 22). Dünyada ve Türkiye’de Maden Kazaları. *Türkiye Raporu*. <https://turkiyeraporu.com/arastirma/dunyada-ve-turkiyede-maden-kazalari-11233/>.
- Trioson, A.G. (1810). The Revolt Of Cairo. *Wikimedia Commons*. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anne-Louis\\_Girodet\\_de\\_Roussy-Trioson\\_-\\_La\\_r%C3%A9volte\\_du\\_Caire\\_\(ca.\\_1810\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anne-Louis_Girodet_de_Roussy-Trioson_-_La_r%C3%A9volte_du_Caire_(ca._1810).jpg).
- Tugwell, A. R. (2016 Eylül 19). Halil Altındere Mültecileri Mars'a Gönderiyor. (çev. Derya Uluç) *Sanatatak*. <http://www.sanatatak.com/view/halilaltinderemultecilerimar>.
- Turan, M. (1998). II. Viyana Muhasarası: Osmanlı Devleti’nde Siyasi, İdari ve Askeri Çözülme; *OTAM (Ankara Üniversitesi; Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi)* 9, (1), 398-399.
- Turgut, M. (2013). Kadınlar Günü Fotoğrafları [fotoğraf]. <https://www.posta.com.tr/magazin/galeri-yakisikli-oyuncu-sutyenle-poz-verdi-164715>.
- Turgut Cebeci, N. (2020). Mühendishane-i Berri-i Hümayun Mezunu Bir Ressam: Hüsnü Yusuf Bey. *Milli Saraylar Sanat Tarih Mimarlık Dergisi*, 19, 47-67.
- Turner, B. S. (1984). *The Body and Society*. Basil Blackwell: Oxford.
- Turner, B. S. (1991). Recent Developments In The Theory Of The Body. *The Body: Social Process And Social Theory*. Mike Featherstone, Mike Hepworth, Bryan S. Turner (ed.). Sage: London.
- Turner, B.S. (1994). *Orientalism, Postmodernism and Globalism*. New York: Routledge.
- Turner, B.S. (2000). *Regulating Bodies: Essays in Medical Sociology*. Routledge: London.
- Türesay, Ö. (2013). L'Empire ottoman sous le prisme des études postcoloniales. À propos d'un tournant historiographique récent. *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, 60-2, 127-145. <https://doi.org/10.3917/rhmc.602.0127>.
- Türkkan, F. (1891). Tünel. [fotoğraf]. Osmanlı İmparatorluğu’nda Fotoğrafçılık 1839-1923. (ed. Engin Özendes). İstanbul: YFM Yayıncılık.
- Türkoğlu, S. (1993). Çarşaf. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. <https://islamansiklopedisi.org.tr/carsaf>.
- Uluslaşmak. (t.y.). *Türk Dil Kurumu Sözlüğü*. <https://sozluk.gov.tr>.
- UNHCR. (2021). Global Trends Report 2021. *Global Trends*. <https://www.unhcr.org/media/40152>.
- Urry, J. (2002). *Tourist Gaze*. (2nd ed.) Sage.

- van Os, N. (2018). Women's Mobilization for War (Ottoman Empire/ Middle East). 1914-1918-online. *International Encyclopedia of the First World War*, Ute Daniel, Peter Gatrell, Oliver Janz, Heather Jones, Jennifer Keene, Alan Kramer ve Bill Nasson (Ed.). Freie Universität Berlin, Berlin 2014-10-08. DOI: 10.15463/ie1418.11287.
- Vandenberghe, F. (1999). "The Real is Relational": An Epistemological Analysis of Pierre Bourdieu's Generative Structuralism. *Sociological Theory*, 17, 32-67.
- Vanmour, J., B. (1717). Lady Mary Wortley Montagu With Her Son, Edward Wortley Montagu, And Attendants. *Wikipedia*. [https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Lady\\_Mary\\_Wortley\\_Montagu\\_with\\_her\\_son,\\_Edward\\_Wortley\\_Montagu,\\_and\\_attendants\\_by\\_Jean\\_Baptiste\\_Vanmour.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Lady_Mary_Wortley_Montagu_with_her_son,_Edward_Wortley_Montagu,_and_attendants_by_Jean_Baptiste_Vanmour.jpg).
- Vigarello, G. (2013). Bedeni Çalıştırmak. *Bedenin Tarihi 3: Bakıştaki Değişim: 20. Yüzyıl*. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (Ed.). (çev. Saadet Özen). İstanbul: Yapı redi Yayınları.
- Vigarello, G. (2007a). Giriş. *Bedenin Tarihi: Rönesans'tan Aydınlanma'ya*. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtin, Georges Vigarello (Ed.). (çev. Saadet Özen). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Vigarello, G. (2007b). Kralın Bedeni. *Bedenin Tarihi: Rönesans'tan Aydınlanma'ya*. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtin, Georges Vigarello (Ed.). (çev. Saadet Özen). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Vigarello, G. (2007c). Egzersiz Yapmak, Oyun Oynamak. *Bedenin Tarihi: Rönesans'tan Aydınlanma'ya*. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtin, Georges Vigarello (Ed.). (çev. Saadet Özen). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Vigarello, G. ve Holt, R. (2011). İşlenen Beden, 19. Yüzyılda Jimnastikçiler Ve Sporcular. *Bedenin Tarihi 2*. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtin, Georges Vigarello (Ed.). (çev. Saadet Özen). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Volait, M. (2014). Middle Eastern Collections of Orientalist Painting at the Turn of the 21st Century: Paradoxical Reversal or Persistent Misunderstanding ?. *After Orientalism: Critical perspectives on Western Agency and Eastern Re-appropriations*. François Pouillon ve Jean-Claude Vatin (Ed.). Leiden Studies in Islam and Society. Doi: 10.1163/9789004282537\_019.
- Vücut. (t.y.). *Türk Dil Kurumu Sözlükleri*. <https://www.sozluk.gov.tr/?kelime=>.
- Walsch, L. (2016). Delacroix. *Open University*. <https://www.open.edu/openlearn/mod/oucontent/view.php?id=1688&printable=1>.
- Watson, J. M. (2018 [1864]). *Watson's Manual of Calisthenics: A Systematic Drill-Book Without Apparatus, for Schools, Families, and Gymnasiums. With Music to Accompany the Exercises*. Hanse.

- Watts, L., L. (2021). *Italian Painting in the Age of Unificaiton*. New York: Routledge.
- Weber, Max, (1995 [1947]), *Toplumsal ve Ekonomik Örgütlenme Kuramı*, (çev: Ö. Ozankaya). Ankara: İmge Kitabevi.
- Weinberg, J. (1928). *Kutlama*. [fotoğraf]. <https://eskizaman.net>
- Wikström T. (2018). Was There a Pan-European Orientalism? Icelandic and Flemish Perspectives on Captivity in Muslim North Africa (1628–1656). Keller M. ve Irigoyen-García J. (ed.). *The Dialectics of Orientalism in Early Modern Europe*. London: Palgrave Macmillan. [https://doi.org/10.1057/978-1-137-46236-7\\_10](https://doi.org/10.1057/978-1-137-46236-7_10).
- Williams, H. (2015). *18. Yüzyılda Avrupa'da Türk Modası Turquerie*. (Çev. Nurettin Elhüseyni). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Williams, S. J. ve Bendelow, G. (1998). *The Lived Body: Sociological Themes, Embodied Issues*. London: Routledge.
- Withey, A. (2016). *Technology, Self-Fashioning And Politeness In Eighteenth Century Britain*. Hampshire: Palgrave MacMillan.
- Withey, A. (2022). Are Beards Over? A Historical Perspective. Dr. Alun Withey. Görüntüleme 21 Mart 2022. <https://dralun.wordpress.com/>.
- Wood, P. (t.y.). Art in Renaissance Venice. *Open University*. Görüntüleme 07 Haziran 2020. <https://www.open.edu/openlearn/history-the-arts/visual-art/art-renaissance-venice/content-section---acknowledgements>.
- Woods, K. W., Barker, E., Edwards, S. (t.y.). Art and Visual Culture: Medieval to Modern. History and the Arts. Görüntüleme 03 Haziran 2020. *Open University*. <https://www.open.edu/openlearn/history-the-arts/art-and-visual-culture-medieval-modern/content-section-0>.
- Yeğenoğlu, M. (1998). *Colonial Fantasies: Towards a Feminist Reading of Orientalism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Yerli, S. (2020). Osman Hamdi Bey'in Resimlerinde Tinsellik. *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat*, 5 (11), 245-254. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ijjia/issue/62975/956749>.
- Yetkin, S. K. (2009), *Başlangıçtan Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*. Tıglat Yayınları.
- Yılmaz, A.N. (2015). *1980 Sonrası Türkiye'de Sanat ve Siyaset*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz, F. (2009). Küreselleşme Sürecinde Gelişmekte Olan Ülkelerde ve Türkiye'de İş Sağlığı ve Güvenliği. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 6(1). <http://www.insanbilimleri.com>.

- Zelyurt, M, K. (2013). Türk Modernleşmesinde Spor: Tanzimat'tan Erken Cumhuriyet'e. *Journal of Turkish Studies*, 8 (12), 1461-1478.
- Zerner, H. (2011). Sanatçıların Bakışı. *Bedenin Tarihi 2*. Alain Corbin, Jean Jacques Courtine, Georges Vigarello (Ed.). (çev. Orçun Türkay). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Zimmerman, A. (2006) Decolonizing Weber. *Postcolonial Studies*, 9 (1), 53-79, DOI: 10.1080/13668250500488827.



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU**

**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA**

Tarih: 15/06/2023

Tez Başlığı: Tarihsel Sosyolojik Açıdan Beden İmgesi: Türkiye'de Uluslaşma Öncesinden Günümüze Beden Tasarımı ve Temsilleri

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 379 sayfalık kısmına ilişkin, 20/05/2023 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 2 'dir.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1-  Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç
- 2-  Kaynakça hariç
- 3-  Alıntılar hariç
- 4-  Alıntılar dâhil
- 5-  5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Tarih ve İmza

**Adı Soyadı:** Mehmet Kurtcebe  
**Öğrenci No:** N17149905  
**Anabilim Dalı:** Sosyoloji  
**Programı:** Doktora  
**Statüsü:**  \* Doktora  Bütünleşik Dr.

**DANIŞMAN ONAYI**

UYGUNDUR.

Prof. Dr. Tuğça Poyraz

[Redacted Signature]



T.C.  
HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜ  
Rektörlük



Sayı : E-35853172-300-00002710610  
Konu : Etik Komisyon İzni (Mehmet KURTCEBE)

24.02.2023

**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE**

İlgi: 09.02.2023 tarihli ve E-12908312-300-00002682367 sayılı yazınız.

Enstitünüz Sosyoloji Anabilim Dalı Doktora Programı öğrencilerinden **Mehmet KURTCEBE**'nin, **Prof. Dr. Tuğça POYRAZ** danışmanlığında hazırladığı “**Tarihsel Sosyolojik Açıdan Beden İmgesi: Türkiye’de Uluslaşma Öncesinden Günümüze Beden Tasarımı ve Temsilleri**” başlıklı tez çalışması Üniversitemiz Senatosu Etik Komisyonunun **21 Şubat 2023** tarihinde yapmış olduğu toplantıda incelenmiş olup, etik açıdan uygun bulunmuştur.

Bilgilerinizi ve gereğini rica ederim.

Prof. Dr. Serhat ÜNAL  
Rektör Yardımcısı

Bu belge güvenli elektronik imza ile imzalanmıştır.

Belge Doğrulama Kodu: 9E4E5F45-DD9C-4C36-909E-9314B1B1CE3B

Belge Doğrulama Adresi: <https://www.turkiye.gov.tr/hu-ebys>

Adres: Hacettepe Üniversitesi Rektörlük 06100 Sıhhiye-Ankara  
E-posta: yazim@hacettepe.edu.tr İnternet Adresi: www.hacettepe.edu.tr Elektronik  
Ağ: www.hacettepe.edu.tr  
Telefon: 0 (312) 305 3001-3002 Faks: 0 (312) 311 9992  
Kep: hacettepeuniversitesi@hs01.kep.tr

Bilgi için: Çağla Handan GÜL  
Bilgisayar İşletmeni  
Telefon: 03123051008



## GÖNÜLLÜ KATILIM FORMU

Değerli Katılımcı,

Hacettepe Üniversitesi'nde öğretim üyesi olan Prof. Dr. Tuğça Poyraz danışmanlığında, tarafımdan yürütülen doktora tez çalışmasında tarihsel sosyolojik bir yaklaşımla Türkiye'de beden bir proje olarak inşası ve bu inşanın günümüzdeki yansımaları ele alınmaktadır. Türkiye'de uluslaşma öncesi, uluslaşma süreci ve günümüz olarak üç dönemde, sanatta beden ele alınmaktadır. Sanatçılarla görüşmeler gerçekleştirerek Türkiye'de beden imgesinin sanattaki yansımalarının anlaşılması amaçlanmaktadır. Görüşme esnasında eserler verdiğiniz alanda ve özellikle Türkiye özelinde bedenin nasıl temsil edildiği ile ilgili sorular yöneltilecektir. Bunlara ek olarak, sanatınızın özellikleri ve bedeni sanatınızda nasıl temsil ettiğinizle ilgili sorular yöneltilecektir. Bu araştırma için Hacettepe Üniversitesi Etik Komisyonu'ndan gerekli izinler alınmıştır. Araştırma kapsamında katılımcılarla en fazla 50 dakika sürecek bir görüşme yapılacaktır. Görüşmede katılımcıların rahatsızlık duyacağı sorular sorulmayacaktır fakat katılımcılar rahatsız olduklarını düşündükleri sorulara cevap vermeme hakkına sahiptir. Araştırmaya katılım tamamen gönüllülük esasına dayanmaktadır ve katılımcılar araştırmadan istediği zaman çekilebilmektedir. Araştırma sonuçları bilimsel amaçlar için kullanılacak, kişisel bilgileriniz özenle korunacaktır. Araştırmanın sağlıklı sonuçlar verebilmesi için sorulara verilen güvenilir ve içten cevaplar büyük önem taşımaktadır. Araştırmaya katılmaya onay vermeden önce ya da katılımdan sonra aşağıda belirtilen telefon numaram ya da e-mail adresimden, araştırmayla ya da araştırma sonuçlarıyla ilgili sorularınızı sorabileceğinizi belirtmek isterim. Bu yazının ekinde yer alan, etik kurul onayını inceleyebilirsiniz.

Zaman ayırdığınız için teşekkür ederiz.

Tarih:

**Katılımcı**

**Araştırmacı**

Adı Soyadı:

Adı Soyadı: Araş. Gör. Mehmet KURTCEBE

Adres:

Adres: [Redacted]  
[Redacted]  
[Redacted]  
[Redacted]

Tel:

Tel: [Redacted]

E-posta:

[Redacted]

İmza:

İmza:



## GÖRÜŞME SORULARI

1. Cinsiyetinizi belirtir misiniz?
2. Hangi üniversitede görev yapmaktasınız?
3. Yaşınız kaçtır?
4. Sanatçı olarak eserler verdiğiniz veya uzman olduğunuz sanat dalı nedir?
5. İlgili sanat dalında deneyiminizin süresi nedir?
6. Uzman olduğunuz sanat dalında akademik çalışmalarınız yanında eserler ortaya koymakta mısınız?
7. Uzman olduğunuz sanat dalında beden temsilleri günümüzde nasıl sunulmaktadır? Geçmişteki beden temsillerinden farklı mıdır? Eğer farklılıklar varsa bunun nedeni nelerdir, farklılıklar nelerdir?
8. Bulduğunuz sanat dalında beden temsilleri, Türkiye’de nasıl sunulmaktadır? Diğer ülkelerden farklılıklar taşımakta mıdır?
9. Ürettiğiniz eserlerde beden temsillerine siz nasıl yer vermektedir?
10. Eserler verdiğiniz veya uzman olduğunuz sanat dalında Rönesans’tan itibaren beden temsillerinin nasıl sunulduğu ile ilgili araştırma gerçekleştirdiniz mi?
11. Uzman olduğunuz sanat dalında beden temsilleri Rönesans’tan itibaren nasıl sunulmaktadır?
12. Kendi ürettiğiniz sanatı, Batı sanatı içerisinde mi ele almaktasınız?
13. Türkiye’de Batı sanatının gelişimi ile ilgili araştırmalarınız oldu mu?
14. Türkiye’de Batı sanatı anlayışının oluşumundan önceki sanat anlayışı ile ilgili araştırmalarınız oldu mu?
15. Sizin ürettiğiniz sanatta Türkiye’de Batı sanatı anlayışının oluşumundan önce var olan sanat anlayışının veya Batı sanatı anlayışının yaygınlaştığı dönemin etkileri bulunmakta mıdır? Bu bir seçenek sorusu değil mi hangisi etkili gibi
16. Türkiye’de sanatın gelişimi açısından düşünüldüğünde, Batı sanatı anlayışının oluşumu ne şekilde olmuştur?
17. Türkiye’de uluslaşma ve modernleşmenin Batı sanatının gelişimi ile bağlantısı var mıdır? Varsa bu bağlantı nasıl kurulabilir?
18. Batı sanatı anlayışının oluşumunda Batı ile ilişkiler nasıl bir rol oynamıştır?
19. Bahsi geçen rolün beden imgelerindeki yansıması ne şekildedir?
20. Türkiye’de uluslaşmanın ve modernleşmenin günümüz sanatındaki etkileri ne şekildedir?
21. Sizin ürettiğiniz sanatta uluslaşmanın ve modernleşmenin etkileri var mıdır?
22. Söz konusu etkiler, Türkiye’de beden imgeleri çerçevesinde değişime neden olmuş mudur?
23. Sizin sanatınız çerçevesinde düşünüldüğünde, uluslaşmanın ve modernleşmenin beden imgelerinin sunumu üzerinde etkisi var mıdır?
24. Geleneksel sanat ile modernleşme sonrası sanat anlayışı arasındaki farklar nelerdir?
25. Sizin sanatınız özelinde geleneksellik ve modernlik nasıl yer bulmaktadır?
26. Söz konusu farklar, Türkiye’de beden imgeleri ve temsilleri açısından ne gibi değişimler yaratmıştır?
27. Beden temsilleri ile Türkiye’de uluslaşma ve modernleşme sürecinin ilişkisi ne şekildedir?
28. Türkiye’de uluslaşma ve modernleşme sürecinin günümüz sanat anlayışında etkisi var mıdır?
29. Eğer günümüz sanat anlayışında uluslaşma döneminin etkisi var ise beden imgeleri açısından düşünüldüğünde nasıl ortaya çıkmaktadır?
30. Doğrudan uluslaşma sürecinin beden temsilleri üzerinde etkisi olduğunu düşünüyor musunuz? Varsa bu etki nasıl olmuştur? Önceki dönemle arasındaki farklılıklar ve benzerlikler nelerdir günümüzdeki beden temsilleri ile farklılıklar ve benzerlikler nelerdir?