

## 19. Yüzyıl Fransız Oryantalist Resimlerinde Doğulu Kadınlar: Harem, Hamam ve Kamusal Alanda Kadın İmgeleri

### Oriental Women in 19<sup>th</sup> Century French Orientalist Paintings: Women in Harem, Hammam and Public Spaces

Aslı TELSEREN ÖMEROĞLU<sup>1</sup> 

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Doğu Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü, İstanbul, Türkiye.  
Paris Üniversitesi, LCSP'ye ve Cedref'e bağlı araştırmacı

#### Özet

19. yüzyıl Fransız oryantalist resminde Doğulu kadın imgesi, en ilgi çeken temalardan biri olmuştur. Bazen arzu nesnesi, bazen uzak durulması gereken tehlikeli bir figür bazen ise kurtarılması gereken baskılanmış kadın bedeni olarak izleyiciye sunulmuştur. Akdenizli Doğu ile Avrupalı Batı arasında bir kesişme noktası olan Osmanlı Devleti'nin siyasi ve askeri gücündeki değişiklikler, söz konusu Doğulu kadın imgesinin temsil biçimini de etkilemiştir. Bu bağlamda Oryantalizmin değişimleri, dönüşümleri ve süreklilikleri üzerinde etkili olan toplumsal, siyasal, kültürel ve felsefi gelişmelerin ve emperyalist düşünce biçiminin toplumsal cinsiyet ilişkilerini hem "Doğu'da" hem de "Batı'da" değiştirmiş olduğu görülmektedir. 19. yüzyıl Fransa'sının oryantalist resimlerinde Doğulu kadın temsillerini analiz edebilmek, toplumsal cinsiyet ilişkileri ile "Doğu" ile "Batı" arasındaki iktidar ilişkilerinin siyasi perdesini aralamayı ve homojen bir "Doğu" ya da homojen bir "Batı" olmadığını bilincinde olmayı gerekli kılmaktadır. Bu çalışmada, 19. yüzyılın siyasal, tarihsel ve toplumsal koşulları göz önünde bulundurularak Fransız Oryantalist resimlerinde, Doğulu imiyle ötekileştirilmiş kadın temsillerine odaklanılmış ve resim kompozisyonlarında yer alan mekânların Doğulu kadın imgelerine etkileri ele alınmıştır. Bununla birlikte oryantalist kompozisyonlarda ırka ve sınıfa ilişkin figür temsilleri kesişimsellik teorisi ve postkolonyal feminist teori çerçevesinde değerlendirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Oryantalizm, toplumsal cinsiyet, oryantalist resim, kadın temsilleri, eril bakış

#### Oriental Women in 19<sup>th</sup> Century French Orientalist Paintings: Women in Harem, Hammam and Public Spaces

#### Abstract

The images of Oriental women are among the most alluring themes of European orientalism. Oriental women are seen as objects of desire, *femmes fatales* from whom all men need to avoid, or oppressed women who must be saved from the barbarism of the "Orient" and Oriental men. Deterioration of the political and military power of the Ottoman Empire, which was a crossroad between the Mediterranean East and the European West, also influenced the representations of Oriental women. Cultural, social, political, and intellectual developments, which impact the changes, transformations, and continuities of orientalism, also emerge as a significant factor that shapes gender relations both in the "Orient" and "Occident". In such a context, understanding the representations of oriental women in paintings necessitates a multi-dimensional perspective which includes being aware of the fact that neither a homogeneous "Orient" nor a homogeneous "Occident" exists; understanding gender relations as power relations; and the dynamics of power relations between the "Orient" and "Occident". In such a context, considering the social, political, and historical conditions of the 19th-century, we will focus on the representations of Oriental women figured in different places in 19th-century French orientalist paintings and question the forms of othering of women who were defined as Orientals by orientalists. To better understand the representations of race and class that impact gender representations, this subject will be considered within the framework of the theory of intersectionality and postcolonial feminism.

**Keywords:** Orientalism, gender, orientalist paintings, representations of women in art, male gaze

**Atıf için (how to cite):** Telseren Ömeroğlu, A., (2022). 19. Yüzyıl Fransız Oryantalist Resimlerinde Doğulu Kadınlar: Harem, Hamam ve Kamusal Alanda Kadın İmgeleri. Fenerbahçe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi 2022;2(1), 3-24.

## 1. Giriş

Bireylere toplumsal olarak yüklenen rollere ve sorumluluklarına işaret eden bir kavram olan toplumsal cinsiyet, biyolojik bir farklılığa değil, toplumsal bir kurgulamaya işaret eder. Toplumsal cinsiyet kurgulamaları, ötekileştirmeye dair süreçlerde tahakküm edenin öteki üzerinde kurduğu iktidar bağlamında görünür olmaktadır. İktidar ilişkileri bireyler arasından devletlerarasına geniş bir yelpazede toplumsal cinsiyetin nasıl kurgulandığına etki eder. Bu durum oryantalist resimler bağlamında değerlendirildiğinde, devletler arası ilişkilerin ve gerilimlerin Doğulu kadınların temsillerini etkilediği gözlemlenmektedir. Erkek egemen bir ekol ve sömürgeciliğin baskın söylemi olan oryantalizm, Doğu ile kadını özdeşleştirerek Doğu'nun "dişil" karakterini kurgulamış ve kendi "eril" gücünü sağlamlaştırmayı amaçlamıştır. Özellikle 19. Yüzyılda oryantalist resim, bu amaca giden önemli bir araç olarak öne çıkmıştır. Said'in (2004, s.12) belirttiği gibi oryantalizm, Doğu ve Batı arasında ontolojik ve epistemolojik bir ayırım varsaymaktadır (Said, 2004, s.12). Bu bağlamda, uzaktaki Doğulu kadınlar, içerideki Batılı kadınlardan daha aşağı statüde ve de daha dezavantajlı olarak kurgulanmışlardır, böylece hem kadın hem de Doğulu oldukları için çift katmanlı ötekileştirilmeye maruz kalmışlardır. (Mohanty, 1984, s.336-337). Oryantalist resimde Doğulu kadınların temsilleri kendi içlerinde de farklılaşmaktadır. Bu farklılıklar resmedilen kadınların toplumsal statüsünü, etnik ve kültürel kökenini işaret eden çok katmanlı iktidar ilişkilerine göre değişim göstermektedir. Bu çalışmada, söz konusu farklılıklar kesişimsellik teorisi ve postkolonyal feminizm çerçevesinde ele alınacak ve oryantalist resimde Doğulu kadınların resmedildikleri mekânların söz konusu kadınların imgelerini yeniden kurgulanmasındaki etkisi üzerinde durulacaktır.

## 2. TEORİK VE KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Postkolonyal feminizmin hem feminist hareketle hem de emperyalizm karşıtı postkolonyal hareketle sıkı bağları vardır. Bu sıkı bağlara rağmen, postkolonyal feminizm hem Batılı beyaz kadınları ön plana çıkaran feminist hareketlere, hem de toplumsal cinsiyet ilişkilerine dair olguları anlamakta ve dikkate almakta başarısızlığa uğrayan postkolonyal teoriye ve harekete tepki olarak görülebilir. Bu noktada belirtmek gerekir ki günümüzdeki sömürgeci ilişkilerin varlığını göz ardı etmemek adına, bu çalışmada postkolonyal kavramı zamansal bir terimi ifade etmemekte, eski kolonilerin ve buralardaki bireylere ilişkin olguların algılanma biçimlerini ve temsil şekillerini ele alan eleştirel bir düşünce olarak kullanılmaktadır (McClintock, 1995, s.295). Sömürgecilik karşıtı hareketler zaman zaman sömürge öncesi dönemin yüceltilmesine neden olmakta ve geçmişe özlem bazen özlenen dönemin problemlerini unutturabilmektedir. Bu durumu toplumsal cinsiyet bağlamındaki tahakküm ilişkileri

açısından düşünürsek, kadınların dezavantajlı olduğu dönemin postkolonyal hareket tarafından yüceltilme ihtimalinin her zaman var olduğu düşünülebilir. Böyle bir problemten kaçınmak için toplumsal cinsiyet kavramını postkolonyal söyleme yerleştirmek ve dikotomik düşünce sisteminden kaçınmak gerekmektedir. Bu bağlamda postkolonyal feminizm farklı perspektiflerden ontolojik bir açılım sunar. Postkolonyal çalışmaları feminist bir bağlamda ele alan Spivak'ın (2010) da belirttiği gibi madun kadınların ayrımcılığa ve ekonomik, politik ve kültürel marjinalleşmeye, madun erkeklere göre daha belirgin bir şekilde maruz kaldığını görülmektedir. Irkçı, sömürgeci, stereotipik imgelerle Müslüman olduğu varsayılan Doğulu kadınlar çoğunlukla ebedi kurbanlar, harem mahkumları, eğitimsiz, cahil, pasif ve güçsüz olarak sunulmaktadır (Kian, 2010, s.11). Ancak tüm bunları değerlendirirken kadınlar ya da erkekler olarak adlandırılan grupların da kendi içlerinde sınıfsal, etnik, dinsel, cinsel yönelim vb. gibi bağlamlarda heterojen topluluklar olduğu unutulmamalıdır. Bu nedenle, söz konusu temsilleri değerlendirirken kadınları sadece ataerki karşısında görmemeli aynı zamanda diğer iktidar ve sömürü ilişkileri de analizin içine sokulmalıdır. Bunun için kesişimsellik teorisi bağlamında düşünmek faydalı olacaktır.

Kesişimsellik Teorisi Crenshaw (1989) tarafından geliştirilmiş ve özellikle afroamerikan ve işçi sınıfından kadınların uğradıkları ayrımcılıkların görünmezliğinin altını çizmek amacıyla kullanılmıştır. Crenshaw (1989; 1991) çeşitli tahakküm ilişkilerinde hem ırkçılık hem de cinsiyetçilik nedeniyle mağdur olan kadınların durumlarının bir türlü net olarak anlaşılabilmesinin altını çizmek için bu terimi kullanmıştır. Crenshaw'a göre siyasi kesişme kavramı, beyaz olmayan kadınlara atfedilen en az iki farklı ikincil pozisyonda olan ve genelde birbirinden farklı politik amaçları izleyen gruplardaki (kadın ve *people of color*) toplumsal pozisyonlarına ve kesişen özel mahrumiyet boyutuna ışık tutar (2005, s.61). Davis'in de belirttiği gibi kimliklerin, dışlanmanın ve çeşitli tahakküm ilişkileri deneyimlerinin etkileşimi bağlamında kesişimsellik, bireylerin kimliklerini oluşturan toplumsal pratiklerin, kurumsal düzenlemelerin ve ideolojilerin kesişimini, aynı zamanda bu kesişimlerin iktidar ilişkileri bağlamına etkisini ifade eder (Davis, 2015, s.73). Bu açıdan bakıldığında disiplinler ötesi bu teori kadınların ve erkeklerin toplumsal gerçekliklerini ve farklı toplumsal örgütlenme eksenleri aracılığıyla bu toplumsal gerçekliklere eş zamanlı ve interaktif bir şekilde ilişkilenen toplumsal, kültürel, ekonomik ve siyasal dinamikleri anlama amacı güder (Bilge, 2009, s.71). Kadın imgelerinin sanat alanındaki temsilleri çeşitli sosyokültürel politiklardan etkilenmektedir. Özellikle savaş dönemleri, uluslararası siyasi gerilim dönemleri kadın imgelerinin ne şekilde kurgulandığını göstermesi açısından önemli zamanlardır. Kadınlar ve vatan arasında kurgulanan sıkı bağ (Walby, 1992) ve kadınları denetleme arzusu (Yuval-Davis ve Anthias, 1989, s.7) bu temsillerde göze çarpmaktadır. Bu bağlamda kesişimsellik teorisi ve postkolonyal feminist teori, resimlerde temsil edilen Doğulu kadınların cinsiyet, cinsel yönelim ve toplumsal statüye ilişkin konuları gibi özellikleri ile ortak bir gruba ait olduğu farz edilen bir topluluk inşası anlamında "ırksal" farklılıkların temsillere etkisini göstermek açısından ve iç içe geçmiş iktidar ilişkilerini sistematik olarak sorgulamaya itmesi açısından faydalı olacaktır.

Oryantalist resimlerde karşımıza en sık çıkan mekânlar arasında harem, hamamlar ve kamusal alanlar bulunmaktadır. Bu çalışmada incelenen resimler 19. Yüzyılın sosyokültürel bağlamında Fransız ressamlar tarafından yapılmış resimlerdir. Yapıldıkları dönemde popüler olan ve günümüzde

de müzelerde ve sergilerde hala sergilenmekte olan bu resimler, Batı'da Doğu'ya ilişkin tahayyülün şekillenmesinde önemli rol oynamışlardır. Haremleri ve kadın hamamlarını konu alan resimler erkek ressamların asla girip göremeyecekleri mekânlar olması açısından, bu mekânlarda resmedilen kadınların eril ve oryantalist bakış tarafından kurgulanma şekillerini göstermesi açısından ilgi çekicidir. Bu bağlamda bu çalışmada, harem, hamam ve Doğu'daki kamusal alanın Fransız oryantalist literatüründe yeniden inşaları üzerinde durulacak, ardından Doğulu kadınların Fransız erkek oryantalist ressamlar tarafından bu mekânlardaki temsilleri incelenecektir. Ancak incelemeye geçmeden önce "Doğu" kavramının makalede kullanımının aydınlatılması gerekmektedir. Bu makalede Doğu, kurgulanan bir coğrafya ve Hentsch'in ortaya attığı "hayali Doğu" kavramı eşliğinde ele alınmaktadır (2008). Buna göre, Doğu'nun neresi olduğu konjonktürel söylemlere ve cevabın verildiği yere göre değişmektedir (Hentsch, 2008, s.16). Bu muğlaklığın ve göreceliliğin yaratacağı karışıklıktan kaçınmak amacıyla, çalışmada ele alınacak coğrafi sınırları belirtme ihtiyacı hissedilmektedir. Her ne kadar, bu çalışmadaki tespitlerin bir kısmı genel olarak oryantalizme maruz kalmış tüm bölgeler için geçerli olsa da oryantalizmle etkileşiminin incelenmesi hedeflenen -özellikle oryantalizmin resme yansımalarının inceleneceği asıl coğrafya, Mısır, Cezayir, Libya, Tunus, Fas, Yunanistan ve Türkiye'den oluşan dönemin Osmanlı topraklarını da içine alan Akdenizli Doğu'dur. Hentsch'in de belirttiği gibi Avrupa'nın kökenlerini dayandırdığı Antik Yunan ve Roma medeniyetlerine zamanında ev sahipliği yapmış Akdeniz, Doğu-Batı arasındaki uzun bir geçmişe dayanan ilişkilerinin incelenmesinde önemli bir coğrafyadır (Hentsch, 2008, s.23-24).

Avrupa uygarlıklarının ve dillerinin kaynağı olan Doğu, onun bir karşıt imgesi, düşüncesi, kimliği ve deneyimi olarak Avrupa'nın kendini tanımlamasına yardımcı olmuştur (Said, 2004, s.11). Bir anlamda Avrupa'nın kendini kurgulama sürecinde "öteki" olarak kurgulanmıştır. Tarihsel, toplumsal, düşünsel ve siyasal bir süreç olan "öteki" kurgulama süreci, yaşanan siyasal ve toplumsal olaylardan etkilenir, bu nedenle, oryantalizmin kurguladığı Doğu imgesi çeşitlidir ve zaman zaman çelişkili bir görüntü sergilemektedir (Hentsch, 2008, s.13). Haçlı Savaşları'ndaki karşılaşmalardan itibaren oluşan Doğu ve Doğulu imgeleri zaman içinde tekrar tekrar kurgulanmıştır (Southern, 1962, s.72). Yapıları itibariyle savaşlar bir yandan taraflar arasında var olan ilişkileri yıkarken öbür yandan yeni ilişkiler yaratırlar. Bu bağlamda, Haçlı Savaşları, Avrupa'dan Asya'ya düzenli bir geliş-gidişin yaşandığı kalıcı bir ilişki oluşturmuştur (Perroy, 1995, s.269). Dinsel karşıtılığa rağmen iki taraf arasında ekonomik ilişkilerin gelişmesine neden olmuş ve süreç içinde ekonomik ilişkilere politik merak da eşlik etmeye başlamıştır (Perroy, 1995, s.269). Bu bağlamlarda, Doğu, bazen hayran olunan ve sevilen bazense küçümşenen, hor görülen, geri plana itilen bir konumda olmuştur. Sömürgecilik ve Aydınlanma dönemlerinde ise Avrupa'nın emperyalist bakışı ile Doğu imgelemine bu ikinci tür içinde şekillenmekte olduğu görülmektedir. Kendini Antik Yunan ve Antik Roma'nın mirasçısı olarak gören bir siyasi oluşumun, o topraklar üzerinde yaşayan başka siyasi oluşumların bu mirasa layık olmadığını düşünmesi nedeniyle, Batı'nın sömürgeleştirilmiş halklara karşı hissettiği küçümseme söz konusu olduğunda Akdenizli Doğu özel bir yere sahiptir (Hentsch, 2008, s.189). Akdenizli Doğu'nun önemli devletlerinden olan Osmanlı İmparatorluğu her ne kadar hiçbir zaman sömürgeleştirilmemiş olsa da oryantalizmin en çok odaklandığı coğrafyalardan biri olmuştur (Lewis, 2006). Özellikle Osmanlı haremleri ve hamamları oryantalist resimde sıklıkla yer verilen mekanlar olmuştur.

Oryantalizm etkisiyle üretilen eserler incelendiğinde, bu eserlerde hakim olan ataerkil bakış açısı göze çarpmaktadır. Bunun nedenleri oryantalizmin gelişim sürecinde aranabilir. Oryantalizmin ortaya çıkışında etkili olan Rönesans, Coğrafi Keşifler, Aydınlanma, Reform gibi gelişmelerin ataerkil koşullar içinde şekillenmesi ve gelişmesi, oryantalizmin de ataerkil bakış açısıyla yaygınlaşmasına önayak olmuş varsayılabilir. Böylece oryantalist söylemin eril ve sömürgeci konumu çerçevesinde, Doğulu öteki ile olan ilişkilerde, cinsel farklılık ve toplumsal cinsiyete ilişkin farklılık önemli bir noktaya yerleşmiştir. Bu açıdan bakılınca, Kontny'nin belirttiği gibi, erkeğin kadını hem kendi iktidarını kanıtlayabildiği bir nüfuz alanı hem de hayallerinin iz düşümlerini yansıtabildiği beyaz bir perde olarak değerlendirdiği, bu iki durumda da kadının bir "öteki" olduğu ve bir özne olarak *inkâr* ve *imha* edildiği görülmektedir (2005, s.134). Yeğenoğlu'nun da belirttiği üzere "farklı" olarak etiketlenen "kadın"ın öteki olarak kurgulanmasıyla ve duygusal, zayıf, irrasyonel, edilgen gibi özellikler atfedilerek işaretlenmesiyle "özne"nin yeri boşta kalmakta ve bu boşluğun erkekler tarafından işgal edilmesiyle de erkeklik, kadınların "doğal" olarak saptığı "insan"ın evrensel varlığını oluşturan norm haline gelmektedir (Yeğenoğlu, 2003, s.14).

Doğu'ya seyahat eden, Doğu'yla ilgili eserler üreten Avrupalı kadınların bir kısmı da oryantalizmin ataerkilliğinin kurduğu tuzaktan kaçamayıp, Doğulu kadınlarla ilgili incelemelerinde oryantalist erkek özneye aynı bakış açısını paylaşmışlar fakat yine de cinsiyet ortaklığından dolayı Doğulu kadınlara yaklaşımları, oryantalist erkeklere kıyasla daha ılımlı olmuştur. Doğulu kadın-Batılı kadın ilişkisi toplumsal cinsiyetle ilgili fark temelinde kavranamayacağı için ilerleyen sayfalarda kültürel fark temelinde açıklanacaktır. Yeğenoğlu'nun da belirttiği gibi, evrensel konum erkekler tarafından işgal edildiğinden, kadınların evrenselliğin alanına girebilmesi ancak eril bir tavır takınmalarıyla mümkün olabilmektedir (Yeğenoğlu, 2003, s.138). Bu durum, kadınların evrenselden pay alabilmek için kendi özgün yaşam koşullarını, deneyimlerini, kadınlıklarını ve farklarını reddetmeleri gibi ilginç bir paradoksa neden olmaktadır.

### 3. ORYANTALİST RESİMDE DOĞULU KADIN

Bugün anlaşılan anlamıyla oryantalizm 17. yüzyıldan itibaren resimlerde yer almaya başlamıştır (Thornton, 1983, s.13). Doğu konulu tablolar, zamanla, Doğu-Batı arasındaki ayrımın dile getirilmesinde kullanılan en önemli araçlardan biri olmuştur. Oryantalist ressamın ortak yönü tekniklerinden ve bağlı oldukları okullardan ziyade kullandıkları temalardır (Thornton, 1983, s.13). Savaş sahneleri, kutsal topraklar, gündelik hayat, harem, hamam ve saraydaki şatafat gibi temaların içinden Batılı izleyicilerin en çok rağbet ettiği, oryantalist ressamın da en çok resmettiği figür Doğulu kadın figürüdür. Doğulu kadın, Doğu egzotizminin, erotizminin, gizeminin ve Doğulu şehvetin bir simgesi olması açısından oryantalist resmin en ilgi çekici unsurlarından biri olmuştur. Bu çalışmada özel olarak 19. yüzyılın seçilmesinin nedeni, ulaşım koşullarının düzelmesiyle, daha fazla ressamın Doğu'yu ziyaret ederek çok sayıda eser üretmiş olmalarından kaynaklanmaktadır. 19. yüzyılda, oryantalist resim, tarihinin en popüler dönemini yaşamıştır. Bu dönemde son derece canlı bir oryantalist resim pazarı bulunduğu için (MacKenzie, 2004, s.44) Doğu'ya giden gitmeyen birçok ressamın Doğu ile ilgili konulara yöneldiği gözlemlenmektedir. Salonlar, sergiler, dergiler ve reklamlar aracılığıyla Batı'da oryantalist resme dair bir popüler kültürün oluştuğuna değinen MacKenzie, bu

resimleri satın almanın bir statü ve zenginlik göstergesi olduğunu, oryantalist ressamların da eserlerini yeni zenginlere ya da Fransa'daki Louvre, İngiltere'deki National Gallery London gibi müzelere satarak iyi paralar kazanabildiklerini belirtmektedir (MacKenzie, 2004, s.48). Bu noktada alıcının istekleri de önem kazanmış ve ressamlar alıcıların görmek istediği konular ile nesnelere ağırlık vermeye yönelmişlerdir. Bu süreçte oryantalist resim ilk olarak Doğu'yu görmeden hayallerdeki gibi yansıtmaya, ikincisi, topografik ve arkeolojik realizm ile romantizm akımları, üçüncüsü realizm çerçevesinde şekillenme, dördüncüsü, 19. yüzyılların sonlarına doğru, empresyonizm etkisiyle şekillenme, sonuncusu ise temadan çok teknikle alakalı olarak Uzak Doğu etkilerinde kalma olmak üzere 5 dönem yaşamıştır (MacKenzie, 2004, s.50).

Oryantalist ressamların bazıları stüdyo ressamlığı yaparken, yani Avrupa'nın dışına çıkmadan kendi stüdyolarında bir Doğu atmosferi oluşturup Avrupalı modelleri kullanarak resimlerini yaparken, diğerleri ise Doğu'yu gidip bizzat görerek resmetmişlerdir (Peltre, 1998, s.16). Paris salonlarında yer alan resimlerin ilgi odağı haline gelmesi ve oryantalist resimlerin canlı bir pazar oluşturması, birçok ressamın bu konulara olan ilgisini arttırmıştır. Oryantalizmin, egzotizm, erotizm ve vahşet sahneleriyle, Batılı resamlara, geleneklerine son derece bağlı toplumlarından bir kaçış imkanı sağlaması Germaner ve İnankur'a göre pek çok ressamı oryantalist resimler yapmaya yöneltmiştir (2002, s.63). Doğu'ya ilgisi arttıkça onunla ilgili daha fazla bilgi edinmek isteyen Batı, araştırmalarına devam etse de tam olarak Doğu'nun gizemini ortaya çıkaramamanın verdiği hayal kırıklıklarının etkisiyle, kendi Doğu'sunu yaratma ve onunla ilgili mitler üretme yoluna gitmiştir. Bu bağlamda, belirli bir coğrafyanın ve yaşayanlarının gözlenmesinin ve yorumu tarafsız bir eylem değildir, bunun şeffaf ve tarafsız olduğu iddiası ancak egemen öznenin bakış açısıyla anlamlandırılabilir (Lewis, 2006, s.273). Oryantalist eserlerde kurgulanan ve ötekileştirilen Doğu, genel olarak, her türlü sapkınlığın, düşkünlüğün, şehvetin ve arzu dolu cinsel öğelerin barındırıldığı, egzotik, erotik ve sınırsız cinselliğin tecrübe edilebileceği bir mekânı simgelemektedir. Kabbani'nin de belirttiği gibi Doğu, şehvet ticaretinin yapıldığı ve cinsel ihtirasların tepeden tırnağa tatmin edilmesi nedeniyle revaçta olan bir diyar, Doğulular ise uyuşuk, güçsüz ve aciz insanlar olarak görülmektedir (Kabbani, 1993, s.26-27). Gezi koşullarının düzelmesi ve böylece Doğu'ya yapılan seyahatlerin artmasıyla birlikte Doğu'yu görenlerin aktardıklarının gerçek kabul edilir olması, Doğu topraklarını görmüş ve oradaki hayatı belirli bir süre için de olsa deneyimlemiş olmaları, gezginlere Doğu'yla ilgili söylemlerinde bir otorite gücü vermiştir. Dönemin oryantalist resim açısından en önde gelen kurumları Paris'te bulunan *L'École des Beaux Arts* (Güzel Sanatlar Okulu) ve *Les écoles de Beaux-Arts de Province* ve *Société des Peintres Orientaliste* (Oryantalist ressamlar topluluğudur)'tir (Peltre, 1998, s.12).

Batılılar tarafından Batılılar için üretilmiş oryantalist resimlerde çoğu zaman ressamların yorum ortaklığı olduğu görülmektedir, Ron Burnett'in de değindiği gibi imgeler ile insan yaratıcılığı arasındaki ilişkiyle alakalıdır olan görselleştirme sürecinde bilinçli ve bilinç dışı ilişkiler önemli rol oynamaktadır (Burnett, 2007, s.44). Rönesans'tan günümüze hem Doğulu hem Batılı kadınlar genel olarak belirli toplumsal cinsiyet rollerinin kendilerine dayatıldığı biçimde resmedilmişlerdir. John Berger'in de belirttiği gibi ideal seyirci her zaman erkek olarak düzenlenmiştir ve kadın imgesi onun gururunu okşamak amacıyla düzenlenmiştir (Berger, 2008, s.64). Bu perspektif göz önünde bulundurulduğunda,

Doğulu kadının işinin iki kat daha zor olmasının iki nedeni vardır; birincisi erkeklerin mülkiyet hakkı iddia ettikleri dünyada kadın olarak doğmalarından (Berger, 2008, s.46), ikincisi ise Doğulu olmalarından kaynaklanmaktadır. Bu nedenlerle Doğulu kadın iki kere ötekileştirilme talihsizliğiyle karşı karşıya kalmıştır. Doğulu kadınların hayatlarına dair temsillerin birçoğu kurgulama olmasına rağmen Batılı alıcılar tarafından en çok rağbet edilen ve en çok konuşulan eserler olmuşlardır. Gizemli Doğu ve Batılılar gözünde bu gizemli Doğu'nun simgesi haline gelmiş "öteki" kadına olan ilgi, Batılıların etnografik merakları (Eldem, 2007, s.92) çerçevesinde yani farklı bir kültürün temsilcisi olarak kabul edilmesi çerçevesinde açıklanabilir. 1867 Paris sergisinden itibaren düzenlenen sergilerin belli bir iktidarın dile getirilişine hizmet ettiğini belirten Eldem'in de bahsettiği gibi "öteki" çoğu zaman merak ve egzotik eğlence nesnesi olarak kullanılmıştır (Eldem, 2007, s.92). Oryantalist resimde, kapatılmış olduğunu düşünülen Doğulu kadın genelde, girilmesine asla izin verilmeyen iç mekânlarda, pasif, işi gücü olmayan, eğlencelik, egzotik, cinselliği ön plana çıkartılmış, davetkâr arzu nesnelere olarak ele alınmıştır. Son derece edilgen olan bu kadınların hepsi seyirciye bazen öylesine bazen kurtarılmayı beklercesine bazen de davetkâr bakışlar atarken gösterilmektedir. Bu konuda kadın bedenlerinin sergilendiği resimlerin, kadın cinselliğiyle değil erkek cinselliğiyle ilgili olduğunu belirten Berger, kendisine baktığı düşünülen bir erkeğe nazla bakan kadınların, kendi açlıklarını doyumak için değil, erkeğin açlığını gidermek için bulduklarını ifade etmektedir (Berger, 2008, s.55).

Feminist eleştiri, kadınların bedenlerinin seyirlik nesnelere haline getirilişini sorgulamış ve bu temsillerdeki cinsiyetçi bakışı görünür kılmıştır (Antmen, 2008, s.8). Bu noktada, Laura Mulvey sinema bağlamında, başkalarını gizlice izlemekten zevk alma durumunu işaret etmek için Freud tarafından geliştirilen, diğer insanları nesneleştiren, onları meraklı bakışların hedefi haline getirmekle ilişkilendirilen skopofili kavramını kullanır (Mulvey, 2008, s.281). Bu kavram resim için de düşünülebilir. Her ne kadar resmedilen figürlerin gözlemlenmeyle ilgisi yokmuş gibi gözükse de seyirciler için bir yalıtılmışlık duygusunu harekete geçirip gizlice gözleme fantezilerini ortaya çıkaran bir dünyanın işaret edildiği düşünülebilir (Mulvey, 2008, s.282). Cinsiyetçi bir dünya düzeninde belirleyici olan erkek bakışı, fantezisini kadın figürüne yansıtır ve kadın figürü buna inşa edilir (Mulvey, 2008, s.286). Bu bağlamda kadınlar cinsel nesne olarak kurgulanır. Oryantalist resimde sıkça görülen erotikleştirilmiş kadın bedenleri, bir yönüyle Batılı fantezilerin bir ürünü olurken diğer yönüyle Batılı fantezilere hizmet etmektedir (Eldem, 2007, s.161). Temsil edilen kadın figürleriyle skopofilik teması kuran erkek seyircinin bakışı ressamınkiyle özdeşleşip kendisine bir iktidar alanı oluşturur. Doğu'daki cinsel hayata merak duyan ressamın eserlerinde çok eşlilik ve kadın eş cinselliği üzerinde de durulmuştur, özellikle harem ve hamam konulu tablolarla bu tarz temsiller gözükmektedir. Eldem'in belirttiğine göre Doğu'nun açıkça ortaya dökülmeyen tek cinsel ve tensel boyutu erkek eş cinselliğidir (Eldem, 2007, s.161). Bu durum, oryantalist ressamın genelde erkek olmasıyla ilişkilendirilebilmektedir. Her zaman "öteki" hakkında kolayca temsil yapıldığı görülse de Doğulu kadına kıyasla daha az "öteki" olması nedeniyle Doğulu erkek bu tarz temsillerden sakınılmıştır.

Doğulu kadın, kamusal alanda gösterilmediği durumlarda genelde nü olarak ele alınmıştır. Eldem, bu durumun oryantalist resimde son derece doğallaştırıldığı hatta zamanla vazgeçilmez bir unsura dönüştüğüne değinmektedir (Eldem, 2007, s.162). Sanat, müstehcenlik ve cinsellik arasındaki ilişkiye

ve bunların sınırlarına değinen Lynda Nead, erkeğe yönelik saf ve motive edilmiş zevk sağlayan cinselliğin ele alınış tarzının kültürle olan ilişkisinin önemini dile getirmektedir (2001, s.485). Bu konuda Lynne Thornton, zaten var olan, Doğulu kadının erotik temsildeki artışında, Binbir Gece Masalları'nın etkisini göz önünde bulundurarak, bu masalların Doğu hakkındaki fantezilerini arttırdığını söylemektedir (1985, s.5 ; 22). Eril bakış açısı, yani herhangi bir nesneyi heteroseksüel ve beyaz bir erkek öznenin gözünden yapılan temsili (Mulvey, 2008, s.278), Doğulu kadın imgelerinin yaratılmasında büyük önem taşımaktadır. Bu bağlamda Batılı erkeğin göstereni konumunda olan Doğulu kadının sessiz imgesi yaratılmış böylece Doğulu kadın, Batılı erkeğin fantezilerinin ve saplantılarının uygulanabildiği simgesel düzenin bir parçası haline gelmiştir (Mulvey, 2008, s.278). Kadınların resmedildiği mekânlar, ona olan yaklaşımı ve temsil şekillerini etkilemekte ve kadınların içinde resmedildikleri mekanların oryantalist söylem aracılığıyla edindikleri yan anlamlar resmi görenlerin bakışlarını da yönlendirmektedir.

### 3.1. KAMUSAL ALANDA DOĞULU KADIN

Oryantalist resimlere bakıldığında, kadınların yer aldığı dış mekân resimlerinin, iç mekân resimlerine kıyasla oldukça az sayıda olduğu görülmektedir. Bu durum, kadının yerinin iç mekân olduğu düşüncesinin yanı sıra Doğulu kadının hapsedilmişliğine, kapatılmışlığına olan inançtan kaynaklanmaktadır. Kadınları dış mekânda gösteren az sayıdaki resimden biri olan Gérôme'un aşağıdaki eserini örnek olarak ele almak ve bu resmin yalınlığını ilerleyen sayfalardaki resimlerle kıyaslamak bu noktada yerinde olacaktır.

**Resim 1.** Jean-Léon Gérôme, *Avluda Güvercinlere Yem Veren Kadınlar*, 1894, Tuval üzerine yağlı boya, Özel Koleksiyon





Gérôme, oryantalizme realizmi getirmesi açısından önemli bir isimdir. Onun oryantalizmi etkileyen bu bakış açısının yayılmasındaki en önemli etkenlerden bir tanesi ise École des Beaux-Arts'ta hocalık yapması ve bu sayede dönemin pek çok ressamını etkileme fırsatı bulmuş olmasıdır (Benjamin, 2003, s.6-7). Gérôme'un bu resminde alışıldık, romantizm etkisiyle körüklenen oryantalist fantezilere dair bir şey görülmemektedir. Son derece doğal bir dış mekânda, gündelik hayatın bir parçası olarak kadınlar sergilenmektedir. Tabii bu yaklaşım resimdeki toplumsal cinsiyetçi oryantalist öğeleri yok etmemektedir. Özellikle arkadaki kadınların mağdur, hafif bükülmüş ve sanki kendilerini saklamaya çalışan bir duruşları vardır. Yem atan kadının ise gayet rahat olduğu gözlemlenmektedir. Siyahi erkek figürünün ise tamamen bu kadına dönük olması onun hizmetinde olduğunu göstermektedir. Bu figürün arkasındaki çarşafı kadın ise tam anlamıyla kendini saklamayı başarması açısından ilginç bir görüntü sergilemektedir. Resmin arka tarafında sakallı bir adamın bulunması bu alanın kadınlara özgü bir mekân olmadığını düşündürmektedir öyleyse bu durum yem atan kadının önemli bir kişi olduğuna işaret etmektedir. Bu işaretten ise arkadaki kadınların ve siyahi adamın bu kadının hizmetkârları olduğu düşünülebilmektedir.

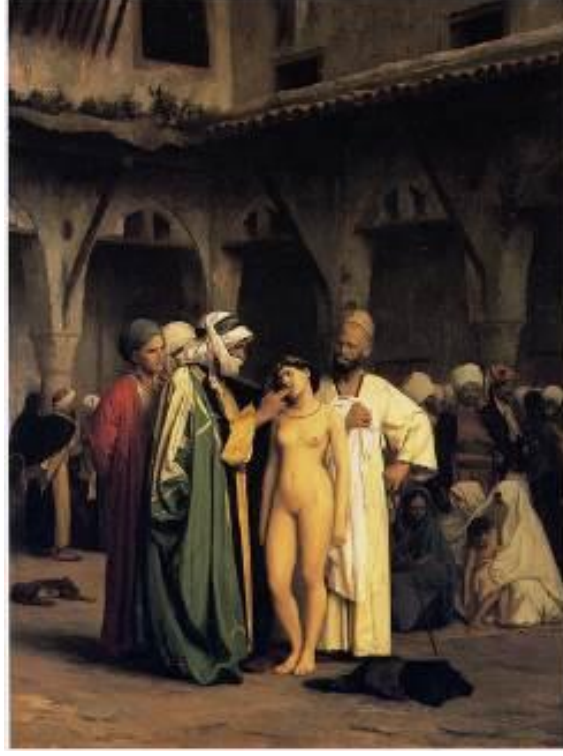
### 3.2. “DOĞU BARBARLIĞI” VE KÖLE/ESİR PAZARLARI

Doğu'nun ve Doğuluların despotluğu ve barbarlığı ötekileştirme konusunda oryantalist söylemde en çok kullanılan argümanlardan biri olmuş ve bu durum oryantalist resimlere de yansımıştır. Doğu ile ilgili fantezilerin üretiminde yoğun olarak kullanılmış olan Doğu despotluğunu vurgulama yöntemi kendisini savaş resimleri dışında kadınların bir meta olarak alınıp satılmasını gösteren köle pazarları resimlerinde de göstermiştir.

Kadın figürlerinin ön planda olduğu ve bedenlerinin erotik bir şekilde sergilendiği hamam ve harem resimlerinin dışında köle pazarları da oryantalist resim alıcılarının ilgi gösterdiği bir konu olmuştur. Esiri satın alacak kişinin esirin yüzüne bakma, göğsünü, kollarını ve ancak dizlerine kadar bacaklarını inceleme hakkı olduğuna değinen Germaner ve İnankur (2002) yabancı ressamın, esir pazarlarını konu alan resimlerinde kadınları genellikle nü göstererek, Batı dünyasına onların hayal ettikleri görüntüleri sunduklarını belirtmektedir.

Doğulu bir mekânda geçtiği belli olan Resim 2'de (aşağıda) kadının üzerinde boynundaki kolye dışında hiçbir şey bulunmamaktadır. Esir tüccarı, kadını, varlıklı olduğu kıyafetinden ve ortamda, yanında muhtemelen kendisine hizmet eden görevlileriyle beraber bulunmasından belli olan bir erkeğe sergilemektedir. Adamın duruşundan ve dikkatle inceleyişinden bu işte tecrübeli olduğu düşünülmektedir. Kadının gözlerindeki mağdur bakışlar ve teslimiyet duygusu, halsizliği kadını tam anlamıyla edilgen olarak kurgulamaktadır. Esirin dişlerini inceleyen kişinin yüzünü peçemsi bir bezle saklamış olması tanınmak istememesinden kaynaklanabilmektedir.

**Resim 2.** Jean-Léon Gérôme, *Esir Pazarı*, 1866, Tuval üzerine yağlı boya, Clark Art Institute, Massachusetts



Arkada çocuğunu kucağına almış bir kadın ile iki çarşafli kadın figürü daha vardır ve bunlar arkada birikmiş erkekler tarafından incelenmektedir. Önde incelenen kadın esirin hemen sağ tarafında duran kumaş parçası muhtemelen incelemeye alınmadan önce kadını örtmekte olan çarşaftır. Buradan sırası gelenin soyunma zorunluluğu olduğu anlaşılabilir. Resimde kullanılan ışık ön plandaki köle üzerine odaklanmakta ve onu ön plana çıkararak tüm dikkatleri bu kadının bedeni üzerine çekmektedir. Bu sayede, izleyiciye görmeyi istediği şey, kafa karıştırmadan doğrudan verilmektedir. Ayrıca bu tarz resimlerin Batılı orta sınıfa ve zenginlere hitaben yapıldığı, alım güçleri dolayısıyla zaten bu sınıfların resimle ilgilendiği düşünülürse bu resimlerle “çok paranız varsa Doğu’da seks köleleri alabilirsiniz” mesajı verildiği düşünülebilmektedir.

### 3.3. HAMAM

Batılı izleyicinin en çok ilgisini çeken mekânlar arasında olan ve gezginlerin uğrak yeri haline gelen hamamlar cami, çarşı ve kahveler dışında her kesimden insanın bir araya geldiği bir sosyalleşme mekânı olması açısından önemlidir. Doğu, özellikle Osmanlı toplumsal hayatında hamamın önemli bir yeri olduğuna işaret eden Germaner ve İnankur, erkeklerin günlük hayatında da hamamın çok önemli bir yeri olduğunu ifade etmektedir (2002, s.188) . Ancak oryantalist resimde erkeklerin hamam sahnelerine dair görüntülere rastlanamamakta, onun yerine oldukça sık olmak üzere kadın hamamlarına ilişkin temsillere rastlanmaktadır. Bu temsiller aracılığıyla oryantalist resim bağlamında hamamlar, yalnızca erotizmin ya da egzotikliğin değil aynı zamanda Doğulu kadınlara has olarak algılanan bir uyumsuzluğun da simgesi haline gelmiştir (Germaner ve İnankur, 2002, s.188). Bu bağlamda unutulmaması gereken en önemli nokta söz konusu resimlerin kadın hamamlarını asla göremeyecek ressamlar tarafından yapıldığıdır. Bu açıdan bakıldığında hem ressamların hem de

resme bakan Batılı seyircilerin, hamam resimleri aracılığıyla kurgulanan kadın figürleriyle skopofilik bir temas kurduğu düşünülebilir.

**Resim 3.** Edouard Debat Ponsan, *Masaj-Hamam*, 1883, Tuval üzerine yağlı boya Musée des Augustins, Toulouse



Doğulu kadınları ırksallaştıran bu resimlerde ortaya çıkan siyahi ve beyaz kadınlar arasında kurgulanan temsil farklılaşmalarının nedenini emperyalizm, sömürgecilik ve toplumsal cinsiyet arasındaki girift ilişkide bulunabilir (Ahmed, 1982, s.521-534). Mesela Ponsan'ın yukarıdaki resminde (Resim 3) hamamda uzanmış çıplak beyaz bir kadın ve ona masaj yapan siyah bir hizmetkâr kadın yer almaktadır. Oryantalist resimlerde siyahi kadın figürleri cariye ya da odalık olarak resmedilmemiş, genellikle beyaz kadının güzelliğini ortaya çıkarmak için hizmetkâr, köle gibi yan rollerde kullanılmışlardır. Yuvarlak hatlı beyaz kadın ile kaslı ve daha sert hatlı siyahi kadın arasında bir ikilik yansıtılmış örneğin bu resimde. Gérôme'un esir resimlerinde olduğu gibi burada da dışardan gelen ışık beyaz kadının bedenine odaklanmış ve onu daha fazla öne çıkarmıştır. Siyahi kadın ise gölgede kalmış ve böyle dikkatler hamam taşı üzerinde yatan beyaz kadına çekilmiştir. Hamam ortamı ve duvarlardaki çiniler Doğu'ya özgü egzotizmin izleyiciye ulaştırılmasını sağlamaktadır.

**Resim 4.** Jean-Léon Gérôme, *Hamam*, 1880-85 civarı, Tuval üzerine yağlıboya, The Fine Arts Museums of San Francisco; Mildred Anna Williams Collection



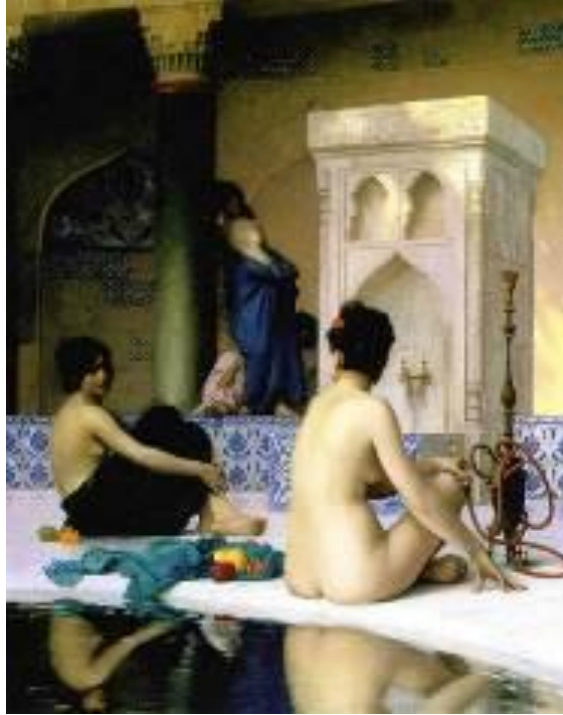
Resim 3'te olduğu gibi resim 4'te de siyah bir hizmetkâr beyaz kadını yıkamaktadır. Oryantalist resimlerin çoğunda olduğu gibi, Doğu karşısındaki Batı üstünlüğünün yanı sıra Doğu'nun kendi içinde de bir ırksal hiyerarşi sergilenmektedir. Resim 4'teki siyah kadın figürü, ön plana çıkarılan kas yapısı nedeniyle beyaz kadın figürünün yanında oldukça maskülen gözükmektedir. Beyaz kadın figürü ise duruşuyla ve hafiften öne eğik başıyla son derece narin ve kırılğan görünmekte, sanki karşı karşıya olduğu musluktan akan suyla beraber kendisi de arınmaktadır. Ortamda bulunan dekoratif eşyalar - havlular ve takunyalar- ise hamama, Batılı izleyicinin beklediği gibi, otantik bir hava katmaktadır.

Resim 5 (aşağıda) ve Resim 6'da (aşağıda) görülen sahneler ise temizlenme sonrası hamam sefasına aittir. Bu resimlerde hamamda birbirleriyle sosyalleşen kadınlar yer almaktadır. Meyvelerini yiyip birbirleriyle paylaşmakta, nargile içmektedirler. Hamam resimlerinde sıkça görülen nargile aynı zamanda hem uyuşukluğa hem de sefahate, zevke gönderme yapmakta böylece hamam sadece yıkanma ve sosyalleşme değil, tembellik ve zevk mekânına da dönüşmektedir. İki resim arasındaki fark resim 5'in üstü açık bir mekânda geçmesidir. Kapalı bir mekân olan hamam, Gérôme'un bu resminde onun hayal gücüyle birleşerek açık bir mekânda resmedilmiştir. Söz konusu mekân Topkapı sarayının bahçesidir. Hamamda işleri biten kadınların dinlendiği ve birbirleriyle sohbet ettikleri gözlemlenmektedir. Resimde hamam bir dış mekândaymışçasına ele alındığından olsa gerek örtülü kadınlar da bu sahnede yer almaktadır.

**Resim 5.** Jean-Léon Gérôme, *Nargile yakan kadın*, 1898, Tuval üzerine yağlı boya Özel Koleksiyon



**Resim 6.** Jean-Léon Gérôme, *Banyo sonrası*, 1881, Tuval üzerine yağlı boya, Özel Koleksiyon



Resim 6'daki Gérôme tablosu ise banyo sonrası havuza yansımaları vurmuş, birbiriyle sohbet eden ve nargile içen iki kadın ile hamamın sütununa yaslanmış ve konuşan kadınları izleyen yarı örtük bir başka kadın ile onun arkasında kaybolmuş uzanan bir kadın bulunmaktadır. Bu resimde de ışık yine tamamen çıplak olan kadın üzerinde odaklanmıştır. Diğer resimlerde olduğu gibi bu iki resimde de dikkat çekilmesi gereken en önemli unsur kadınların izlendiğinin farkında olmamalarıdır. Yani izleyici, asla görülmediğini bilerek bu resimlere bakmaktadır. Resimdeki kadınların izlendiklerinin farkında

olmadıklarının hissettirilmesi sayesinde ressam izleyiciye bir nesnellik iddiasında bulunmakta ve başkası tarafından izlenmediğini düşünen kadınların doğal ortamlarında doğal bir şekilde davrandıklarını düşündürmektedir.

Türk hamamıyla ilgili en çok dikkat çeken eserlerden biri Jean-Auguste-Dominique Ingres tarafından yapılmıştır (Resim 7). Hayatı boyunca İtalya'nın doğusuna geçmediği bilinen Ingres (Benjamin, 2003, s.70), oryantalist resmin önde gelen isimlerinden biridir. Hayal gücünü ve Avrupalı modelleri kullanarak, oryantalist motiflerle süslenmiş stüdyosunda birçok resim yapmış ve bunların birçoğu oryantalist resmin simgesi haline gelmiştir (Benjamin, 2003, s.70). Ingres'nin resim 7'de görülen tablosunda Lady Mary Montagu'nun yazdığı mektuplardan etkilendiği bilinmektedir (Benjamin, 2003, s.70). Resimde, aynı Montagu'nun belirttiği gibi birbirinden güzel genç kızlar yastıkların üzerine uyuşuk bir şekilde uzanarak keyif yaparken gözükmektedirler (Montagu, 1996, s.31-32).

**Resim 7.** Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Türk Hamamı*, 1863, Tuval üzerine yağlı boya Louvre Müzesi, Paris



Figürlerin çokluğundan hamamın mimari özellikleri gösterilememektedir. Resmin en önünde duran boş kahve fincanları ise resmin otantikliğini ve buranın bir Türk hamamı olduğunu göstermesi için kullanılmış olabilir. Resimde, eğlenen, müzik aletleri çalan, dans eden, dinlenen kadınlar ve onlara hizmet eden bir hizmetkar gözükmektedir, bu sahnede Lady Mary Montagu'nun mektuplarıyla uyumludur. Kadınların birbirleriyle sarmaş dolaş olarak gösterilmelerinde, Doğu kadınının eş cinselliğine bir atıf bulunmaktadır. Peltre'e göre resimde Montagu da yer almaktadır. Peltre, önde kolları bağlı oturan ve diğer figürlerden ayrı ve *farklı* duran kadının Montagu olduğunu düşünmektedir (Peltre, 1998, s.186). Eğer bu doğruysa, Doğulu kadınların ve Batılı bir kadının aynı sahne içinde resmedilmesi ve aralarındaki farkların vurgulanması açısından önemli bir nokta oluşmaktadır. Bu

durumda, Montagu'nun kollarını kapamasının aynı zamanda kendini de kapaması anlamına geldiği ve onun, Doğulu kadınların aksine, belki de *ahlaklı* olduğunun ima edildiği düşünülebilir.

**Resim 8.** Jean Jules Antoine Lecomte de Nouy, *Beyaz Köle*, 1888, Tuval üzerine yağlı boya, Musée des Beaux Arts, Nantes



Hareme ait bir hamam sahnesinde geçtiği düşünülen Resim 8'de (yukarıda) yine izlendiğinin farkında olmayan beyaz bir esir bulunmaktadır. Muhtemelen cariye olarak saraya getirilmiş beyaz kadının dışında iki siyah hadım erkek figürü bulunmaktadır. Padişah ve ergenlik dönemine gelmemiş şehzadeler dışında hareme girmesine izin verilen erkekler sadece hadımlardır. Çamaşır taşıyan erkek figürünün kolları gözükmekte diğeri ise onun hemen yanında yere oturmaktadır. Gölgesi suya yansıyan bu figür dikkatlice *beyaz esiri* seyretmektedir. Mary Roberts, bu resimde kadının ağzından çıkan dumanın izleyiciyi boşuna heveslendirdiğini söylemekte, kadının önünde duran şarap bardağının ve yemeğin izleyiciye en yakında duran objeler olmasının resmin izleyiciyle olan ilişkisini canlandırdığına değinmektedir (2007, s.76). Resmin, izleyiciye yemeğin tadına bakmak için davetli olduğunu düşündürdüğünü ifade eden Roberts, yemeğin aynı zamanda izleyicinin bu esirin ulaşılabilirliğini düşünmesine yol açan bir metafor olarak da kullanıldığını belirtmektedir (2007, s.76).

### 3.4. HAREM

Arapça h-r-m kökünden türeyen, yasak, tabu, kutsal, dokunulmaz anlamlarına gelen harem sözcüğü, genel girişin yasak ya da denetim altında olduğu ve içinde belirli kişilerin ya da belirli davranış biçimlerinin yasak olduğu bir mekânı ifade eder (Peirce, 1998, s.2). Bir hanenin özel yaşama ilişkin bölümlerine ve bu bölümlerde yaşayan kadınlara harem deniyor olması bu bölgelere, burada yaşayan kadınlarla kan bağı olmayan erkeklerin girişinin kısıtlanmasından kaynaklanmaktadır (Peirce, 1998, s.3). İslam dünyasıyla özdeşleştirilen haremın Eski Yunan'da ve Roma'da, daha sonra ise Bizans'ta cinsiyetin toplumsal örgütlenişinin temel unsurlarından biri olduğunu belirten Kahf, Türklerin İstanbul'u ele geçirmesiyle, kadınlar için ayrı ve kapalı bir mekân fikrinin Osmanlı üst sınıfı ve hükümdarları tarafından kolayca benimsendiğini belirtmektedir (2006, s.114). Terimin Avrupa literatürüne girmesinin

1581'e rastladığını belirten Kahf, Fransa'da ise haremın ilk tasvirlerinin 17. yüzyıl gezi yazılarıyla gündeme geldiğine işaret etmektedir (2006, s.115).

Batı algısına ilk girişinden itibaren harem, Müslüman cinselliğiyle ilgili efsanelerin en yaygın biçimde işlendiği bir mekân olmuş ve gelişigüzel yaşanan cinselliğin simgesi olarak ele alınmıştır. Avrupalıların en çok ilgisini çeken haremlerden birinin Osmanlı Sarayında bulunan Harem-i Hümayun olduğu bilinmektedir. Harem'in, Osmanlı Hanedanı'nın üreme politikasına hizmet ettiği düşünülürse, burada yaşanan cinselliğin salt arzu yüklü olmadığı ve belirli amaçlara hizmet ettiği göze çarpmaktadır. Ancak oryantalist literatürde, burada yetiştirilen kadınların valide sultan namzetleri olarak, bu yeterliliğe sahip olacak şekilde eğitilmesi, Harem kurumunun politik yönü ve iktidara olan etkisi (özellikle valide sultanların ve hasekilerin padişahlar üzerinde olan etkisi), Pierce'ın da belirttiği gibi göz ardı edilmiştir (1996, s.4-251).

Avrupa'da reformla birlikte yaşanan toplumsal cinsiyet alanındaki değişmelerin etkisiyle kadınla erkeğin dünyası arasında hiyerarşik bir ayrımın oluşması, kadının iffetliliği ve evinin kadını rollerinin vurgulanması, kadının ataerki tarafından idealleştirilmiş özel alanlara kapatılması ile harem kelimesinin ortaya çıkışının aynı döneme denk geldiğini ifade eden Kahf, harem kavramının dönemin cinsiyet paradigmasının idealleştirdiği ev ahalsinin olumsuzluğunu, bir nevi antitezi olarak kullanıldığını belirtmektedir (2006, s.117). Harem kadını betimlemelerine bakıldığında, Avrupa'nın yüceleştirdiği kadın tipinin tam tersi olduğu ve arkadaşça evlilikler yerine çok eşli, şehvetli, iffetsiz olduğu görülmekte, harem ise barbar yönetimin erotik zulmüyle bağdaştırılmaktadır. Oryantalist anlatıda Aydınlanmayla beraber haremdeki kadının mutsuzluğuna ve özgürlükten yoksunluğuna vurgu yapıldığı, üretilen edebi ve sanatsal eserlerde de gözlemlenmektedir. Basit bir mantık yürütmeye, Doğulu kadının Doğu'yla özdeşleştirilmesi hatırlanarak, bu betimlemelerin aynı zamanda Doğu'yu ve Batı'yı işaret ettiği de anlaşılabilir; yani Doğu da Doğulu kadın gibi ahlaksız, pasif, mutsuz ve özgürlükten yoksundur, Doğu'ya dair her şeyin tam tersi olan Batı ise özgür, ahlaklı, aktif ve mutludur.

Haremdeki kadınların, özellikle cariyelerin, hayatını sürekli bir küçümsemeye tabi tutan oryantalist söylem, haremdeki kadınları sürekli entrikalar çeviren, hayatları yan gelip yatmaktan ibaret olan insanlar şeklinde tasvir etmektedir. Özellikle buralara girmeleri mümkün olmayan erkekler ise, hayallerindeki haremi gayet abartılı bir dille anlatmışlar ve haremın erotikliğini ve çok eşli cinselliğini vurgulamışlardır. Kahf'ın deyişiyle bu söylemler kadını haremın içine, haremi ise kadının içine koymuştur. Kadını haremden çıkarmak kolay gözükse bile kadının içinden haremi çıkarmak pek mümkün gözükmemektedir, aksine zaman zaman Batılı kadının içine de harem yerleştirilmeye çalışılmıştır (Kahf, 2006, s.93). Haremi gören kadınların anlatıları ise daha ılımlı, abartısız ve egemen söyleme karşı çıkar niteliktedir. Lady Mary Montagu, kardeşi Leydi Mar'a Edirne'den gönderdiği 1 Nisan 1717 tarihli mektubunda, Doğu'nun çok eşli yaşantısına dair şunları söylemektedir;

Yasaların Türk erkeklerine dört kadınla evlenme hakkı verdiği doğrudur. Ancak bu özgürlükten yararlanan ne erkek, ne de buna katlanan kadın vardır. Bir koca kararsız olduğu zaman, metresinin geçimini ayrı bir evde sağlamakta ve kendi evindeymiş gibi, özel olarak onu ziyaret etmektedir. (Montagu, 1996, s.49).



Haremin sıkça işlenen bir tema haline gelmesi, bu konunun eserleri çok sattırıldığının fark edilmesiyle olmuştur. Hem kitaplarda hem de resimlerde haremın bu işlevinden sıkça yararlanılmıştır. Çok eşliliğin, sapkın cinselliğin mekânı, çok sayıda kadını barındıran bir mekân olarak mitleştirilen harem teması, özellikle kadın bedenlerinin metalaştırılmasına aracı olmuştur. Bu duruma en çok olanak sağlayan alan ise, kusursuz görsel malzeme üreten oryantalist resim olmuştur. Bir arzu nesnesi olarak sergilenen ve eril zevke hitap eden kadın bedenleri oryantalist resimlerde sıkça yer alan öğelerden biridir.

Gizemli Doğulu kadının bilinmeyen mekânı olması hareme olan ilgiyi arttırmıştır. Harem ayrıca eğlencenin de bir mekânı olarak resmedilmiştir. Oryantalist resimlerde dans eden ya da müzik aleti çalan cariyeler sıkça görülmektedir. Hareme giremeyen eril öznenin onu böyle düşlemesinde, hareme girebilen kadınların yazdıkları etkilidir. Kadınların vasıfsız ve uyuşuk gösterildiği harem resimlerindeki cinsiyetçi çifte standart öğelerine değinen Reina Lewis ayrıca 19. yüzyılda yapılan oryantalist resimlerin ve bunların oluşturduğu sergilerin emperyal ideolojinin yayılmasına kültürel olarak katkıda bulduklarını belirtmektedir (1996, s.54; 73). Haremle ilgili resimlerin bazılarında odalıklar tek başlarına, bazılarında yanlarında bir hizmetkârlarıyla beraber resmedilmişlerdir. Bunların dışında normal bir ev sahnesinden görüntüler şeklinde ya da evinin bahçesinde fakat kadının hala kendi özel alanında olduğunun hissettirildiği resimler de bulunmaktadır. Hiçbir resimde cariye ya da odalık olarak gözükmeyen siyahi kadınlar genelde hizmetkâr olarak resmedilmişlerdir. Bu bakımdan, harem resimlerinde ırk ayrımcılığını içeren öğelere de rastlanmaktadır.

**Resim 9.** Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Büyük Odalık*, 1814, Tuval üzerine yağlı boya Louvre Müzesi, Paris



Resim 9'da (yukarıda) en önemli *odalık* resimlerinden biri gözükmektedir. Ingres'in stüdyosunda, Fransız bir modelle gerçekleştirdiği bu resimde, Doğu motifleriyle süslenmiş bir ortamda üzerinde birkaç bilezik ve kafasındaki eşarp dışında hiçbir şey olmayan Doğulu bir kadın izleyiciye bakmaktadır. Bacaklarını üst üste atmış olan kadın bir yandan da tavus kuşu tüylü yelpazeyi tutan eliyle perdeyi kendine doğru çekmekte ve görüntüsünü az da olsa kapatmaktadır. Kadının ayakucunda ise bir sandalye ve sandalyenin üzerinde ise odalığın az önce bıraktığı düşünülen bir pipo bulunmaktadır. Yatağın üzerindeki parlak mücevher, kadının varlıklı bir kişiye *ait* olduğunu düşündürür. Resimde

Doğu'yu bir kez bile görmemiş olan Ingres'in hayal gücü ön plandadır. Oryantalist eril fantezilerinin bir numaralı nesnesi olan Doğulu kadın, Batılı izleyicilere onların istediği şekilde sunulmaktadır.

**Resim 10.** Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Odalık ve Köle*, 1842, Tuval üzerine yağlı boya, The Walters Art Museum, Baltimore



Ingres'in yine odalık konulu diğer bir resmi yukarıda (Resim 10) görülmektedir. Resimde bir odalık uzanıp keyif yaparken diğer bir kadın ise tar çalarak odalığa bir dinleti sunmaktadır. Avluya açılan kapının iç tarafında ise siyah bir hadım bulunmakta ve hem bekçilik yapmakta hem de kadınlardan emir bekler gibi durmaktadır. Doğu'nun zenginliği ve egzotikliği mekânda kullanılan dekoratif unsurlarla ve eşyalarla yansıtılmıştır. Ingres, buradaki odalık figürüyle Doğulu kadının şehvetliliğini göstermektedir. Kadının kendini sergilercesine ve her daim erkeğin arzularını tatmin etmeye açık bir duruşu vardır. Ayrıca resimde tar çalan hizmetçinin bir yeteneği var ama odalığın ise sultanı doyurmaktan başka hiçbir yeteneği yokmuş gibi bir temsil sunulmuştur. Yatağın üzerindeki nargile ve yelpaze Ingres'in Doğu'ya dair bütün resimlerinde yer alması açısından önemlidir. Muhtemelen bunlar Ingres'in stüdyosunda yaptığı resimlerde egzotik bir hava yaratmak amacıyla kullandığı başlıca nesnelere aittir. Resimde görülen gösterişli perdeler duvar motifleri ve geniş bir havuzu olan büyükçe bir avlu ve hadım siyah erkek figürü bulunmaktadır ki bu figür resmedilenin statüsünün göstergesi olması açısından önemlidir. Ayrıca resimde ırksal hiyerarşi belirgin bir şekilde gözlemlenmektedir. Roger Benjamin'e göre Ingres'in Montagu'nun mektuplarından esinlenerek yaptığı bu sahnenin sarayın haremde geçtiği düşünülmektedir. Resimde, sultanın eksikliği, izleyiciye onun pozisyonunu işgal etme imkanı tanımaktadır (Benjamin, 2003, s.69). Bu açıdan yaklaşıldığında, bu tarz resimlerin, izleyiciye, Doğulu kadına sahip olma düşüncesini verdiği böylece oryantalist fantezilere malzeme sağladığı görülmektedir.

Doğu'ya yaptığı geziden birçok materyal toplayarak dönen Delacroix, İslam'ın resme olumsuz yaklaşması nedeniyle diğer ressamlarla aynı kaderi paylaşarak kendisine poz verecek bir Doğulu model bulamamıştır. Buna rağmen Doğulu kostümü giyen Fransız kadınların modellik yaptığı *Cezayirli Kadınlar* tablosu, harem iç mekânını gösteren önemli resimlerden biri olarak kabul edilmiştir (Benjamin, 2003, s.11). Bir önceki resimde olduğu gibi burada da ırksal hiyerarşinin bulunduğu gözlemlenmektedir.

Delacroix'nın Doğu'dan getirdiği malzemelerle, stüdyoda, bir Doğu iç mekânı havası yaratılmıştır. Resimde birbiriyle konuşan iki kadın gözükmekte, hizmetkarsa bakışlarını onlara dikmiş ve konuştuklarını anlamaya çalışmaktadır. Dedikoduculuk, kulak misafirliği yapmak oryantalist resimle Doğulu kadınlara yüklenen özelliklerdendir. Kilim üzerinde teriksiz gözükken kadınların oturuş pozisyonları onların Doğu terbiyesi almış olduklarını göstermesi açısından önemlidir. Resimdeki diğer kadın ise olan bitenin farkında bir şekilde gözlerini izleyiciye dikmiştir. Resimde Doğu kültürü, kadınların tavırlarıyla ve duruşlarıyla güçlü bir şekilde hissettirilmektedir. Kadınların hiçbir iş yapmadan bomboş oturdukları ve nargile eşliğinde keyif yaptıkları gözlemlenmektedir. Ingres'nin resimlerinde olduğu gibi sınırsız bir cinsel fantezi olanağı sunmayan Delacroix, bu resimde haremi evin sıradan bir bölümü olarak ele almıştır. Böyle hayali bir sahnenin, Batılılar tarafından, Doğu'yu en iyi yansıtan resimlerden biri olarak kabul edilmesi, hayali Doğu'nun nasıl gerçekmiş gibi algılanabildiğini yansıtmaya dikkat çekicidir.

**Resim 11.** Eugène Delacroix, *Cezayirli Kadınlar*, 1834, tuval üzerine yağlı boya, Louvre Müzesi, Paris



Doğulu kadınları bir eğlence ve fantezi nesnesi olarak kurgulayan oryantalist ressam, Doğulu kadınları eğlence unsuru olarak resmetmişlerdir. Gerek harem sahnelerinde gerekse hamamlarda dans edip eğlenirken ve eğlendirirken resmedilmişlerdir. Resimlerden de görüldüğü gibi Fransız oryantalist ressamlarının Doğulu kadın hakkındaki ön yargıları ve onlara olan yaklaşımları ortaklık göstermektedir.

#### 4. Sonuç Yerine

Doğulu kadının mekânı olarak kullanılan harem yanında hamam ve esir pazarları gibi *egzotik* mekanlar oryantalizmin en çok ilgi gösterdiği konulardan olmuştur. Bu çalışmada, buradan hareketle oryantalist bakış açısının Doğulu kadın tahayyüllerini ne şekilde ürettiği ve oryantalist resimlerde kullanılan mekanların bu tahayyülleri nasıl etkilediği tartışılmıştır. İncelenen resimlerde de gözlemlenebileceği gibi oryantalist resimlerde Doğulu kadınlar sıkça etnografik öğeler olarak kullanılmışlardır, bunun yanı sıra çoğu zaman edilgen bir süs nesnesi, pasifliği vurgulanan cinsel bir obje olarak da karşımıza çıkmaktadırlar. Bu çalışmada incelenen 19. yüzyıl resimlerinde de görüldüğü gibi çoğu zaman cinselliğin ve Doğulu kadın figürlerinin birbirinden ayrılmadığı görülmektedir. Orta

Doğu feminist çalışmaları üzerine incelemelerde bulunan Lila Abu-Lughod'un da belirttiği gibi asıl sorun oryantalizm etkisiyle ortaya konulan bilgilerin ve üretilen yapıtların Batı'da Batı için üretilmiş olmasından kaynaklanmaktadır (2007, s.453). Resim alanında da aynı durum söz konusudur. Doğulu kadının temsilleri, Batı için yapıldığından, Batılı alıcıları hoşnut edecek, beklentilerini karşılayacak ve hem izleyicinin hem üretenlerin fantezi dünyalarını yansıtacak şekilde gerçekleştirilmiştir.

Doğu'yla ilgili despotluğu, cinsel düşkünlüğü gösteren sahnelerin Avrupa'yı hem etkilediğini hem de rahatsız ettiğini ifade eden Malek Alloula, Doğu temsillerinin, görsel ve edebi alanda, Batı hayallerini destekleyecek şekilde gerçekleştiğini belirtmektedir (2001, s.317). Hayallerini yaşatabileceği bir yer, başka bir dünya kurgulayan oryantalizm, 19. yüzyıl sonlarına doğru Doğu'da başlayan Batılılaşma hareketleriyle bir alan sıkıntısı çekmeye başlamıştır (Alloula, 2001, s.317). Sömürgecilik süreci ve seyahat imkânlarının gelişmesi bir yandan Doğu'yu Batı için daha ulaşılabilir bir yer haline getirirken diğer yandan aralarındaki kültürel farkı azaltarak oryantalist klişelerin ve gerçeğin birbiriyle tam olarak uyuşmadığını göstermiştir. Bu durumsa oryantalistleri hayal kırıklığına uğratmıştır. Bu hayal kırıklıklarına Delacroix'nın Cezayir karşısında hayal kırıklığına uğrayıp çalışmalarına Paris'te devam etmesi, Horace Vernet'nin İstanbul'u yeterince egzotik bulmayarak daha Doğu'ya yönelmesi gibi örnekler verilebilir.

Resimler, "barbar Doğulu", "erotik Doğulu kadın" "sınırsız cinselliğin ve egzotikliğin diyarı Doğu" gibi oryantalist klişelerin oluşmasında ve yayılmasında etkilerini göstermişlerdir. Zamanla kültürel eserler Doğu-Batı arasındaki ötekiliğin kurulmasında ve sürdürülmesinde en önemli araçlardan biri olmuştur. Oryantalist resimlerde toplumsal cinsiyetin ve ırkçı niteliklerin bir arada gözükmesi bu açıdan önemlidir. Oryantalist söylemde Doğulu kadın hem Batılı kadından hem de Doğulu erkekten aşağı olarak konumlandırılmıştır. Kadınların hem Doğulu hem kadın oldukları için iki kere ötekileştirilmesi, cinsel fark ile kültürel farkın kimlikle olan ilişkisini anlamaya yönelik ışık tutacak niteliktedir.

### Kaynakça

- Abu-Lughod, L. (2007). Oryantalizm ve Orta Doğu Feminist Çalışmaları (B. Koçak, Çev.). A. Yıldız (Ed.), *Oryantalizm Tartışma Metinleri* içinde (449-463). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Ahmed, L. (1982). Western Ethnocentrism & Perceptions of the Harem. *Feminist Studies*.8 (3). 521-534.
- Alloula, M. (2001[1998]). From The Colonial Harem. N. Mirzoeff, (Ed.), *Visual Culture Reader* (1. Baskı) içinde (317-322). New York: Routledge.
- Antmen, A. (2008). Önsöz. A. Antmen, (Ed), *Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* içinde (7-12). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Benjamin, R. (2003). *Orientalism: Delacroix to Klee*. Sydney: The Art Gallery of New South Wales.
- Berger, J. (2008). *Görme Biçimleri* (Yurdanur Salman, Çev.). 14. Baskı. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bilge, S. (2009). Théorisations féministes de l'intersectionnalité. *Diogenes*, vol. 225, no 1. (70-88).
- Burnett, R. (2007). *İmgeler Nasıl Düşünür?* (Güçsal Pusar, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum*. Vol. 1989, Article 8.
- Eldem, E. (2007). *Doğuyu Tüketmek*. İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi.

- Davis, K. (2015). L'Intersectionnalité, Un Mot à la mode. Ce Qui Fait le Succès d'une Théorie Féministe. J. Falquet ve A. Kian (Ed), *Cahiers du CEDREF: Intersectionnalité et colonialité. Débats contemporains*, içinde (67-95). Paris : Université Paris Diderot.
- Germaner, S. ve İnankur, Z. (2002). *Oryantalistlerin İstanbul'u*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Hentsch, T. (2008). *Hayali Doğu: Batının Akdenizli Doğuya Politik Bakışı* (Aysel Bora, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kabbani, R. (1993). *Avrupa'nın Doğu İmajı* (S. Tuncer, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Kahf, M. (2006). *Batı Edebiyatında Müslüman Kadın İmajı* (Y. Sezdirmez, Çev.). İstanbul: Küre Yayınları.
- Kian, A. (2010). Genre et perspectives post/dé-coloniales. A. Kian (Ed), *Cahiers du CEDREF: Genre et perspectives postcoloniales* içinde (7-18). Paris : Université Paris Diderot.
- Kontny, O. (2005). Üçgenin Tabanını Yok Sayan Pythagoras: Oryantalizm ve Ataerkillik Üzerine. *Doğu Batı*. 20 (1). (121-136).
- Lewis, R. (1996). *Gendering Orientalism: Race, Femininity and Representation*, Londra: Routledge.
- Lewis, R. (2006). *Oryantalizmi Yeniden Düşünmek: Kadınlar, Seyahat ve Osmanlı Haremi* (Beyhan Uygun-Aytemiz, Şeyda Başlı, Çev.). İstanbul: Kapı Yayınları.
- MacKenzie, J. (2004). *Orientalism: History, Theory and the Arts*. Manchester: Manchester University Press.
- McClintock, A. (1995). *Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Contest*, New York: Routledge.
- Mohanty (1984). Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses. *Boundary 2*. 12 (3). 333-358.
- Montagu, M. (1996). *Doğu Mektupları* (M.A. Enginöz, Çev.). İstanbul: Yalçın Yayınları.
- Mulvey, L. (2008). Görsel Zevk ve Anlatı Sineması (E. Soğancılar, Çev.). A. Antmen, (Ed), *Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* içinde (277-297). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Nead, L. (2001[1998]). From the Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality. N. Mirzoeff, (Ed.), *Visual Culture Reader* (1. Baskı) içinde (317-322). New York: Routledge.
- Peltre, C. (1998). *Orientalism in Art* (J. Goodman, Çev.). New York: Abbeville Press.
- Perroy, E. (1955). *Le Moyen Age*, Paris: P.U.F.
- Pierce, L. P. (1996). *Harem-i Hümayun: Osmanlı İmparatorluğu'nda Hükümlerlik ve Kadınlar* (A. Berktaş, Çev.). İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları.
- Roberts, M. (2007). *Intimate Outsiders: The Harem in Ottoman and Orientalist Art and Travel Literature*. North Carolina: Duke University Press.
- Said, E. W. (2004[1978]). *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları* (B. Ünler, Çev.). İstanbul: Metis.
- Southern, R. W. (1962). *Western Views of the Islam in the Middle Ages*. Cambridge, Mass.:Harvard University Press.
- Spivak, G. C. (2010). *Can the Subaltern Speak?:Reflections of the History of an Idea*. New York: Columbia University Press.
- Thornton, L.(1983/1994a). *The Orientalists: Painter-Travellers 1828-1908*. Paris: ACR Édition Internationale.
- Thornton, L.(1985/1994b). *Women as Portrayed in Orientalist Painting*. Ed. A. Chaouki Rafif, Paris: ACR Édition Internationale, 1985.
- Walby, S. (1992). Woman and Nation. *International Journal of Comparative Sociology*, Vol. 33, no 1-2. (81-100).
- Yeğenoğlu M. (2003). *Sömürgeci Fanteziler: Oryantalist Söylemde Cinsel ve Kültürel Fark*. İstanbul: Metis Yayınları.

Yuval-Davis N. Ve Anthias F. (1989). *Woman-Nation-State*. New York: Palgrave Macmillan.  
Cité par Azadeh KIAN, « Mondialisation, 'guerre antiterroriste', néo-orientalisme, renouveau des nationalismes et redéploiement de violence de genre », *op. cit.*, p.216.

### Görsel Kaynakça

**Resim 1:** <https://www.jeanleongerome.org/Harem-Women-Feeding-Pigeons-In-A-Courtyard.html> (Erişim Tarihi: 20.08.2019).

**Resim 2:** Jean-Léon Gérôme, The Complete Works, <https://www.jeanleongerome.org/Slave-Market-Or-For-Sale.html> (Erişim Tarihi: 20.08.2019).

**Resim 3:** Musée des Augustins, <https://musees-occitanie.fr/musees/musee-des-augustins-musee-des-beaux-arts-de-toulouse/collections/peintures-xixe-siecle/edouard-debat-ponsan/le-massage-scene-de-hammam/> (Erişim Tarihi: 20.08.2019).

**Resim 4:** Jean-Léon Gérôme, The Complete Works, <https://www.jeanleongerome.org/The-Bath.html> (Erişim Tarihi: 20.08.2019).

**Resim 5:** Jean-Léon Gérôme, The Complete Works, <https://www.jeanleongerome.org/Allumeuse-De-Narghil%C3%A9-The-Teaser-Of-The-Narghile-Or-The-Pipelighter.html> (Erişim Tarihi: 20.08.2019).

**Resim 6:** Jean-Léon Gérôme, The Complete Works, <https://www.jeanleongerome.org/Bathing-Scene.html> (Erişim Tarihi: 20.08.2019).

**Resim 7:** Musée du Louvre, <https://www.louvre.fr/en/medias/le-bain-turc> (Erişim Tarihi: 20.08.2019).

**Resim 8:** Musée d'Arts de Nantes, <https://www.navigart.fr/museedartsdenantes/#/artwork/11000000002416> (Erişim Tarihi: 20.08.2019).

**Resim 9:** Musée du Louvre, <https://www.louvre.fr/medias/une-odalisque-dite-la-grande-odalisque> (Erişim Tarihi: 20.08.2019).

**Resim 10:** The Walters Art Museum, <https://art.thewalters.org/detail/18275/odalisque-with-slave/> (Erişim Tarihi: 20.08.2019).

**Resim 11:** Musée du Louvre, <https://www.louvre.fr/medias/femmes-d-alger-dans-leur-appartement-1> (Erişim Tarihi: 20.08.2019).

### Sergiler ve Müzeler

Doğu'nun Cazibesi Sergisi. Küratör: Barış Kıbrıs. İstanbul: Suna ve İnan Kıraç Vakfı Pera Müzesi, 26 Eylül 2008 - 11 Ocak 2009.

Musée du Louvre, Paris, Fransa.

Walters Art Museum, Baltimore, Maryland, ABD.

Musée des Beaux Arts, Nantes, Fransa.

The Fine Arts Museums of San Francisco (Mildred Anna Williams Collection), San Francisco, California, ABD.

Musée des Augustins, Toulouse, Fransa.

Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts, ABD.