



## Şarkiyatçı Söylemde Ötekilik Mekanlarının Yeniden Üretimi<sup>1</sup>

*Reproduction of Otherness Spaces within Orientalist Discourse*

Özlem GÖK<sup>2</sup>

Kerim KILIÇARSLAN<sup>3</sup>

Geliş Tarihi: 27.10.2017 / Düzenleme Tarihi: 06.11.2017 / Kabul Tarihi: 08.11.2017

### Özet

Bu çalışma, Batılı eril fantazilerin söyleminde üretilmiş Harem, Hamam ve Köle Pazarı konularında şekillenmiş şarkiyatçı söylemin klişelerinden olan ve ötekilik mekânları olarak tanımlanan mekânlarda konumlandırılmıştır. Doğulu kadın temsillerinin yer aldığı bu resimlerden alıntılar yaparak, Türkiye’de yeniden üreten sanatçıların, çalışmalarının karşılaştırmalı okumalarını yapmaktadır. Çalışmada, bu bağlam üzerine yapıtlarını üreten İnci Eviner, Gülsün Karamustafa, Taner Ceylan ve İsmet Doğan olmak üzere dört sanatçıya yer verilmiştir. Kadını temsil istencinin, ataerkil düzende, hegemonik yapısına feminist kuram çerçevesinde yaklaşmıştır. Sonuç olarak Türkiye’nin sosyo-politik ve tarihi süreçleri de ele alınarak yapılan incelemede doğunun öteki oluşu, kadının öteki oluşuyla kesişmektedir; sanatçıların yapıtlarında, öznenin kendini tanımlamada muhtaç olduğu “öteki”, merkezin sürekli değişen yapısıyla, yeni ötekiler yaratma sürecinden kaynaklı kimlik krizi yaratmaktadır. Ataerkil sistemin değişmez ötekisi, doğusu, edilgeni, eksiklisi vb. olarak işaret ettiği kadındır. Dolayısıyla kadının temsil edilişi, bu söylemler dâhilinde ötekini tahakküm altına almayı içinde barındırır; Türkiye’de üretilen bu çalışmaların bağlamları eril söylemin sadece bir tarafı yani “doğusu”dur. Bu anlamda şarkiyatçılığın paradoksal yapısı gereği, çalışmada konu edinilen dört sanatçının yapıtlarında ki yeniden üretimlerinin, bir heterotopya olma özelliği taşıdığı söylenebilir.

**Anahtar kelimeler:** Şarkiyatçılık, Harem, Hamam, Köle Pazarı, Ötekilik Mekânları

### Abstract

*This study involves spaces which are defined as otherness and among the cliché of orientalist discourse which were shaped around seraglios, public baths, and slave bazaars produced by Western masculine fantasies through visuals and today's reproduction. By referencing these visuals involving the representations of eastern women, this study makes a comparison between Turkish artists who reproduce these spaces. These artists included in the study are İnci Eviner, Gülsün Karamustafa, Taner Ceylan and İsmet Doğan. The hegemonic structure of women representation will in the paternalistic order was approached from the feminist theory perspective. As a result, in this examination considering Turkey's socio-politic and historical processes crosses the otherness of the East with otherness of women. In the works of artists, the "other" required by the object to define itself creates an identity crisis sourcing from the process of creating new others due to the changing structure of the center. The unchanging other, east, passive, etc. of paternalistic system is women. Therefore, the representation of women involves domination of the other within these discourses. The contexts of these studies produced in Turkey is only one side of the masculine discourse; the "East". In this sense, by nature of orientalism's paradoxical structure, the reproductions of the artists included in this study can be stated to be heterotopia.*

**Key Words:** Orientalism, Seraglio, Public bath, Slave Market, Otherness Spaces

### Giriş

Şarkiyatçılık / Oryantalizm, sözlük tanımı oryan, yani şarktır. Oryantalizm, şark bilimi, eski dilde kullanımı müsteşrik, müsteşridir. Şarkiyatçı / Oryantalist, doğu bilimci anlamında da kullanılmaktadır. Şarkiyatçılık ya da Oryantalizm, nasıl adlandırılırsa adlandırılırsın bu sözcüğün araştırma alanı sürekli değişkenlik gösterir. Dolayısıyla da oryantalizmin başlangıcı konusunda görüş ayrılıkları vardır. Oryantalizmin ne olduğu konusundaki sayısız çeşitli yaklaşımların ardından, neyin oryantalizm olduğu ve ona nasıl yaklaşılacağı konusu, Edward Said'den sonra eleştirel, kültürel çalışmalarda ve sanat tarihinde iki temel gelişme tarafından şekillendirilmiştir. İlk gelişme, postkolonyal çalışmaların, kolonyal ve oryantalist

<sup>1</sup> Bu çalışma Yrd. Doç. Kerim Kılıçarslan'ın danışmanlığında yürütülen "Eril Fantazilerin Doğusu "Şarkiyatçılık" Ve Türkiye'de Şarkiyatçı Söylem Üzerinden Kadın Temsilinin Görsel Sanatlarda Yeniden Üretimi" başlıklı Sanatta Yeterlik Tezinden türetilmiştir.

<sup>2</sup> Yrd.Doç. Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-iş Eğitimi Anabilim Dalı, Tokat, Türkiye. E-Posta: ozlemgok23@gmail.com

<sup>3</sup> Yrd.Doç. Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, İstanbul, Türkiye. E-Posta: kerimkilcarslan@hotmail.com

çalışmaların nesnesi olarak konumlandırılmış toplulukların kültürel üretimine yönelme biçimleridir (Lewis, 2011:49). İkinci gelişme ise, erken postmodern teorinin oldukça baskın bir özelliği olan haz vurgusunun, toplumsal cinsiyet, ulus ötesi çalışmalar ve feminist sanat tarihi alanlarında eleştirel bir bakışla yeniden ele alınma biçimleri olmuştur (Lewis, 2011:50). Hazzı, toplumsal ve tarihsel şartlara bağlı olarak etkili biçimde yeniden konumlandırılan feminist ve postkolonyal girişimler, batılı eril bakışa meydan okuyarak sömürgeci özneyi merkezden kaydırmışlardır.

Kadınların şarkiyatçılık üzerine genişlemiş olan bilgi haznesi, cinsiyet tabanlı olarak şekillendirilmiş görsel sanat alanında ki anlayışları da derinleştirme fırsatı sağlamıştır. Cinsiyetlendirilmiş otantik kodlara dayanan bir kültürel alanda oryantal olarak üretilen kadın temsilleri iki yönlü bir açmazla karşı karşıya gelmiştir. Bu açmazlar, kendilerini tüketicinin anlayacağı şekilde oryantal olarak metalaştırmak zorunda kalmak ve aynı zamanda bu söylemin önyargılarının altını oymaya çalışmanın oluşturduğu durumdur (Lewis, 2011:51).

Şarkiyatçılığın araştırma alanı sürekli değişkenlik gösterebilir ya da, başlangıç noktası, nereden alınırsa alınsın özünde Batı'nın "öteki"si Doğu'yu tanımlama ve temsil istencinden kaynaklanan söylemler yığınıyla oluşturulmuş bir kavram, ötekini hegemonik yapıda tahakküm altına alan temsil alanıdır. Said'e göre, temsil düşüncesi tiyatro kökenli bir düşüncedir. Şark tüm Doğu'nun sınırlandırıldığı sahnedir. Dolayısıyla, "Şark tanıdık Avrupa dünyasının ötesindeki bitimsiz bir yayılım değil, daha çok kapalı bir alan, Avrupa'ya eklenmiş bir tiyatro sahnesi gibi görülmektedir" (Said, 2008:72). Michele Crampe Casnabet, "BİR TEMSİL, ZİHİN İÇİN "var olan" şeydir" der (Crampe Casnabet, 2005: 303) ve bu varlığın temsil edilen şeyin ya da kişinin gerçekliğine az çok uygun olabileceğini, hatta bu gerçekliğin değişmeceli olarak çarpıtılabileceğini; bu durumda temsiller ile saf imgelemi ya da hayal ürünleri arasındaki ayrımın bulanıklaşacağına işaret eder. Dolayısıyla, temsil edilen şey ya da kişi, her zaman ikincildir, temsiline alanı olan özne dolayımıdır (Crampe Casnabet, 2005: 303). Şarkiyatçılığın öznesi Avrupa merkezli batı toplumu ve yanı sıra (bu çalışmanın da idea ettiği gibi) maskülinist-eril aklıdır. Said, başlangıçta yalnızca sapkın, kolonyal hazzı hesaba katmasından dolayı, Said'in Oryantalist bakışı maskülinist ve bütüncül olmuştur. Said'in sapkın kolonyal hazzı önceleyen yaklaşımı kısmen doğru olmakla birlikte eksiktir. Bu da, batı ve doğu toplumlarında ortak sömürülen, ötekini kadın olduğu gerçeğidir. Dolayısıyla, Said'e maskülinist eleştirisinin getirilmesinin argümanı da kısaca budur.

Meyda Yeğenoğlu, Sömürgeci Fantaziler Oryantalist Söylemde Kültürel Ve Cinsel Fark, kitabında oryantalizmi, cinsellik üzerinden yeni bir seviyeye taşımıştır. Yeğenoğlu, oryantalizmin bilinçdışı tarafına, cinsel imaların doğası ve kapsamına işaret eden "örtük" oryantalizmi merkez alarak analizini yapmıştır; öznenin yapısı hakkındaki postyapısalcı teorilerden, psikanalizden ve ayrıca Lacancı ve feminist yaklaşımlardan yararlanarak, Said'in ve diğerlerinin cinsiyeti ve cinselliği kendi sömürgeci söylem analizlerinde bir alt başlık alanına hapsederek incelemiş olmalarını tartışmıştır. Yeğenoğlu'nun esas vurgusu kültürel temsillerin ve cinsel farklılığın nasıl birbirlerinin oluşturucusu oldukları üzerine kurgulanmıştır. Diğer taraftan Yeğenoğlu, bu tartışmaları Doğulu kadının peçesi üzerinden gerçekleştirmiştir. "Doğulu kadının bedeniyle Batılı bakış arasında bir engel yerleştiren ışık geçirmez ve her şeyi içine alan peçe, Doğulu kadının bedenini Batılı bakış ve arzusunun erişiminden uzak tutar" (Yeğenoğlu, 2003: 52). Burada Yeğenoğlu, peçeyi Batılı bakışı direnç gösteren yanı sıra ifade ederek, Batılı bakıştaki arzuyu kışkırtan bir alana işaret eder. Fakat Said, örtük şarkiyatçılıktan bahsederken bu alanın arzu ve fantazinin alanı olduğundan bahsetmiştir. Yani sorun peçenin açılması ya da direnç göstermesi değildir. Gougen'in, Tahitili kadınları peçeli değildir, fakat sanatçının bakışından kaçamamışlardır. Çıplaklık, kadın bedeninin öteki olarak temsil edilmesi, sunulması, ataerkil toplum yapısının ürettiği, erkeği merkeze yerleştiren söylemin uzantısıdır. Bu anlamda, Doğu veya Batı için kadını temsil ve tahakküm istenci ortak bir paydadır.

İrvin Cemil Schick, Said'in Doğu'nun üretildiği savıyla, Henri Lefebvre'in mekânın toplumsal olarak üretilmesine dair kuramını birbirine eklemiş; Batı Edebiyatında Harem ile başlayan araştırmasında vardığı nokta ise, cinsellik ve cinsiyetin biz ve öteki arasındaki farklılığı olduğu kadar, bura ve ora arasındaki farklılığı inşa etmek için kullanıldığı olmuştur. Schick, yer'i insan varlığından ve deneyiminden bağımsız bir fiziksel nesne olarak var olan yapısını ele alarak, yer'in anlamlandırılması, insanileştirilmesi ve toplumsallaştırılması sürecini mekânsal 'laştırılma olarak açıklamıştır. Michel Foucault'dan da etkilenerek, Mekansallaştırmanın söylemsel araçlarını mekan teknolojisi olarak adlandırmıştır. Schick, yer ve mekânın farklı şeyler olduğuna değinerek, bu düşüncenin batıda nispeten yeni olmasına karşın, Lefebvre'den hareketle, "Mekânın toplumsal olarak inşa edildiğini ileri sürmek, kaçınılmaz olarak toplumun anlamlandırma sistemlerinin izlerini taşıdığını ima ettiğine göre, o halde mekânın ziyadesiyle cinsiyetlendirilmiş ve cinselleştirilmiş olmasına şaşmamalıdır" (Schick, 2011: 275) şeklinde yorumlamıştır. Dolayısıyla, Schick'e göre, yabancı bilgisel söylemde, ötekilik mekânlarının haz cenneti olarak temsil edilmesi coğrafi keşiflerde ortaya çıkmıştır; yabancı ülkeler, haz cenneti ve cinsel özgürlük mekânı olarak görülmüştür. Şark'a atfedilen cinsellik, Şarklı kadının eril fantaziyle yaratılmış temsilleri, aynı anda birçok rolü içinde barındırmıştır, (edilgen, doymak bilmez, ezik, fattan, şehvet düşkünü, kurnaz ve eşcinsel) bunun sebebi ise, şarklı kadının cinsellikle dolup taşan hayvani güdülerini bastırmayıp olarak görülmüştür. Fakat şunu da belirtmek gerekir ki, her şeyle cinsel ilişkiye girebilme yabancibilgisel söylemde sadece kadınlarla sınırlı değildir. Şarklı erkeğin şehvetli oluşu -özellikle Hint erkekleri için yaygın olan- ya çok eşliliği, ya da çocuk evliliğinin açıklaması şeklindedir. "Yabancibilgisel söylemde erkek öteki nin zayıf ve kadınsı gösterilişine karşıt bir başka çizgi, onu, tehlikeli derecede aşırı cinsellik düşkünü, kötü niyetli ve özellikle beyaz kadınlar için tehditkâr olarak çizmiştir" (Schick, 2001: 125). Bu noktada, cinsiyet temelli yaklaşımın şekillenmesi üzerine feminist psikanalist Luce Irigaray'ın bir deyişle zamansal açıdan öteki olan çocukların henüz erkek/insan olmamış yaratıklar, "ehlikerkil" (phallogocentric) düzenlerde, Aristoteles'in ifadesiyle ancak "olası insan" olduğu; fakat mekânsal açıdan öteki olan kadının, ancak "yarım insan" veya Freudcu teoriye, göre eksikli erkek yani penis olmayan insan olduğunu hatırlatmak gerekir. Dolayısıyla bu bakışta ataerkil düzende çocuklar ve kadınlar aynı konumda tutulurlar. Bu konum da kadın ve çocuk bir çok kültürel, sosyal, politik faaliyetten dışlanır ve üretim yaşamına dahil edilmez (Irigaray,2008:23-25). Oliver Kontny'nin tespitiyle denilebilir ki, "öteki kıtalar eksikli bir batı gibi algılanıyor" (Kontny, 2002:131). Bu algıyı oluşturan şey, şark kavramının alanıyla ilgili yapılan çalışmaların, bu kavramın kapsamının her

araştırmacıya göre genişleyip daralmasında gizlidir. Dolayısıyla, şark kavramının, alanı olarak araştırmacının hangi Doğu'yu kastettiğini ilk tahlilde sınırlandırmak mümkün değildir. Temelde doğu'nun, Yakın Doğu, Orta Doğu ve Uzak Doğu gibi kavramların batı merkezli ve sübjektif bir kavramlaştırmanın ürünü olduğunu söylemek yanlış olmaz. Şöyle ki, Avrupa'nın kendini merkeze yerleştirmiş olması ve bu kabulden hareketle dünyanın diğer bölgelerini de merkeze olan uzaklıklarına göre yakın, orta, uzak olarak kategorize ederek adlandırmasıyla sonuçlanır.

Tarihsel açıdan bakıldığında dünyanın Avrupa merkezli sınıflandırılmasının temelleri Avrupa kültürünün oluşmasında arşimet noktası<sup>4</sup> olan Eski Yunan'a kadar uzanmaktadır. Roma İmparatorluğu'nda da iki merkez vardı; imparatorluğun batıdaki merkezi olarak Roma ve doğudaki merkezi olarak Constantinopolis. Daha sonrada Roma'nın doğudaki merkezine Bizans İmparatorluğu adı verilmiştir. Hiç kuşkusuz bu bakışta Roma'nın doğudaki merkezi İstanbul, doğu dünyasının merkezi olmaktadır. Dolayısıyla, batıda yakın doğu denildiğinde akla gelen, 1453'den itibaren uzak doğu ile Avrupa arasındaki bölge, yani Osmanlı İmparatorluğu tarafından yönetilen bölgedir. Osmanlı İmparatorluğu'nun İstanbul'u ele geçirmesiyle, Avrupa'nın imgeleminde yarattığı Doğu kavramına ait ilk karşılaşmaların, coğrafi anlamda yakınlaşma ve korkuların Batı'da tetiklendiği bir zaman olarak görülebilir. Batı'nın Doğu'ya açılan kapısı niteliğinde olan Osmanlı, 18.yüzyılın başlarından itibaren gerileme dönemi sebebiyle, Osmanlı'nın Batı'ya dair korkulu imajı değişmeye başlamıştır. Dönemsel olarak Osmanlı imparatorluğu çöküşünü kurtarmak amaçlı batılılaşma fikrine yaklaşır, Fransa ise Fransızlaştırma misyonunu üstlenir. Osmanlı, " Çökmekte olan bir imparatorluğun bitmez tükenmez tesviye savaşlarıyla, iç isyanlarla, paranın değerinin düşmesiyle boğuşmakta" dır (Desmet, 1991:1). Diğer taraftan, "Kutsal İttifak" karşısında yenilmiş ve 1699'da Karlofça Antlaşması'yla Osmanlı ilk defa toprak kaybetmiş, Avrupa karşısında gerilemeye başlamıştır. Rusya ve Avusturya Devletleri'nin Osmanlı Devleti'ni, Avrupa'dan tümüyle çıkarıp topraklarını paylaşmak üzere aralarında anlaşmalar yapmaları, Osmanlıların da Rusya ve Avusturya kadar güçlü bir başka Avrupa Devletiyle, Fransa'yla yakınlaşmasını sağlamıştır. Osmanlı, nihayet güçlerini yitirmekte olduğunu kabulüyle yüzleşir. Avrupa'nın askeri yenilikleri karşısında kayıtsız kalmama konusunda düşünmeye başlar fakat Pasarofça Antlaşması'nın sonunda zaferin yeni sahibi Avrupa'nın askeri yenilikleri karşısında bu yeni dünyaya ayak uydurmak zorunda kalacaktır. "Osmanlı'nın Batı'nın asker ve ateş gücünün sınırlarını öğrenmek üzere yaklaştığı ilk Avrupa ülkesi, uzun yıllardır politik ve ticari ortağı olan Fransa'dır" (Artun, 2007: 17). Osmanlı'da yaşanan bu güç kaybıyla 18.yüzyıl, Osmanlı İmparatorluğu'nun çehresinin değişmeye başladığı ve değişimin adeta zorunluluk olarak algılandığı bir dönemdir. Klasik nasihatname geleneğine bağlı yazarlardan, Avrupa'nın değişik yerlerinde kısa süreli elçilik görevinde bulunmuş elçilere kadar ve devlete bağlı kişilerin bir bölümü değişime yön verirken, askeri sınıf gelişmelerin sınırlarını belirliyordu. Kimi zaman geleneğin ciddi direnişle karşılaşsa da, batılı kurumlarla tanışma bu dönemde başlamıştır. Fransa, Osmanlı'nın karşısındaki başlıca model olmasını, Kanuni sonrası geliştirilen ilişkiler sağlamıştır.

Avrupa'nın soyut doğu kavramından, Osmanlı-Türk kavramına geçişte diplomatik ilişkilerin payı büyüktür. Osmanlı diplomasisine oldukça yabancı olan, Karşılıklı temsil ve sürekli elçilik anlayışı III.Selim'e kadar fevkalade elçi unvanıyla gerekli durumlarda devletlere elçiler gönderilmiştir. Bu elçiler Osmanlı Devleti'nin batıya ilişkin haber ağını oluşturmuştur. 1581, 1618 ve 1669 yıllarında Osmanlı hükümdarları tarafından Fransa'ya daha önceleri fevkalade elçiler gönderilmiştir. Fakat 1669'da 14.Luis Dönemi'nde Fransa'ya giden Mütefferika Süleyman Ağa'nın da aralarında bulunduğu heyet kadar büyük merak uyandırmamıştır. Bu merak dönemin ruhuyla ilintilidir; "Doğu'ya özgü şeylerin yayılmaya başlamış olmalarından ve özellikle seyyahların bu bölgelere hem daha çok sayıda, hem de daha iyi örgütlü ve daha resmi şekillerde gitmeye başlamış olmalarından ötürü daha da alevlenmiştir" (Desmet, 1991:13). Şarkiyatçılığın içinde var olan seyyahların, seyahatnamelerinin, doğu egzotizmini destekler yapısı bir moda halini almıştır. Fransız halkı bu imgeleme yaratılmış şark modasını benimsemiştir.

Bu moda olarak tüketim halinde ötekin'in gerçekte ne olduğunun bir önemi kalmamıştır, öteki'nin moda olması yeterlidir. A La turca (Turquerie-Türk) modasına Süleyman Ağa ön ayak olmuştur. Bu yüzyılın son çeyreğinden itibaren daha da yaygınlaşan modanın, edebiyat sayesinde, daha doğrusu artık sadece Şark'a yapılan seyahatler değil, edebi kurgu sayesinde genişleme alanını oluşturmuştur. Doğu git gide bir eğlence malzemesi olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bu da onun egzotik kullanım alanını çoğaltmıştır.

1720-21 yılında Osmanlı ve Fransa arasındaki bağları güçlendirmek için III.Ahmet, Paris'e "...binlerce altın değerinde armağanla yüklü bir elçilik heyeti göndermiştir. Çevirmenlerin, doktorların, din adamlarının ve saray aşçıların da katıldığı seksen kişilik kafilenin en kıdemlisi, fevkalade elçi, Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi'dir" (Artun, 2007 :17). Mehmed Efendi'nin ziyareti Fransa'daki Turquerie modasını daha da güçlendirmiştir. Osmanlı seçkinleri arasında ilgi uyandıran, Mehmed Efendi'nin Fransa'daki izlenimlerini yansıtan Sefaretnamesidir. Sefaretname'de yer verilen kimi Fransız alışkanlıkları Lale Devri'nin gösterişli yaşantısına uyarlanmıştır. 1721'de Mehmed Efendi'nin gelişi, 19.yüzyıl yazarları Goncourt kardeşlerden alıntılanmak gerekirse, bu gelişin muhteşemliği ve egzotikliği Türkiye'yi Rococo'nun uzmanlık alanlarından biri yapmıştır. Osmanlı elçilerinin aktif olduğu bu dönemde Fransa başta olmak üzere, Avrupa'da korkulan Şark'a küçümsemeye karışık-tanıdık olana duyulan bir hayranlık başlamıştır. Doğu'nun egzotikleştirilip moda olarak tüketilmesi "A La Turca" kavramıyla literatürde yerini alırken, Osmanlı batılılaşma hareketleri, batılı olan her şeyi taklit yoluna gider ve Osmanlı'da bu kavram "A La Franga" kelimesinde karşılık bulur.

18.yüzyıl başlarında Türklere özgü kıyafetler Fransız halkı tarafından zaten bilinmektedir; gazetelerde yer alan ""Türk tarzı" cinsinden bütüncül bir ifade tüm bilgi boşluğunu doldurmaktadır" (Desmet, 1991:177). Nitekim "Şarkiyatçıların konusu Doğu'nun kendisinden ziyade, Batılı okur yazar kamuoyuna tanıtıldığı ve böylece daha az korkular kılındığı haliyle Doğu'dur" (Said, 2008: 69).

<sup>4</sup> Pivot noktası ya da destek noktası da denir. Arşimetin " Bana bir dayanak gösterin dünyayı yerinden oynatayım" sözüne atıftır.

18.yüzyılda temellenen ve 19.yüzyılda egemen bir politik ideolojiye dönüşen Fransız uygarlaştırma misyonun<sup>5</sup> ilerlemesiyle, Osmanlı'nın kendi uygarlaşma tasarısı zamansal anlamda kesişir. Dolayısıyla Osmanlı, Fransız uygarlaştırma misyonun kendi uygarlaşma misyonu olarak benimser. Fransız uygarlaştırma misyonu; "18.Yüzyılın ikinci yarısında, tüm insanlığın izinden gitmesi gereken tek ve evrensel bir uygarlık olduğuna inanan Fransızlar, Devrim'le birlikte liderliğine soyundukları bu uygarlığı zaman içinde başkalarına da aktarmaya karar verirler" (Artun, 2007:14). Bu savlar şarkiyatçılığın büyüklükmeli ırkçı yanının da göstergesidir aynı zamanda.

Foucault'nun belli bir noktaya kadar temellerini attığı, bilgi-söylem-iktidar ilişkisi, Edward Said'in de kitabının farklı yerlerinde atıfta bulunduğu ve borçluluğunu açıkladığı gibi, şarkiyatçılık kavramının hegemonik yapısının bel kemiğini oluşturması açısından Foucault'nun en önemli katkısıdır. Şarkiyatçılık bu yanıyla her şeyden önce gizli ve açık iktidar ilişkilerini kapsayan politik bir ilerlemedir. Şarkiyatçılık içindeki bu iktidar, tarihsel olarak iki farklı coğrafyada gerçekleşmiş olmasına karşın, o tarihsel vaziyetin dışında kalan ve iç toplumsal süreçlerin meydana getirdiği daha örtülü şarkiyatçılıklar vardır. Şöyle ki, özellikle modernleşme sürecini batılılaşma bağlamında yaşayan, Batı-dışı toplumların hazırladığı şarkiyatçılık ele alındığında, Türkiye bu konuda önemli bir örnektir. Türkiye, batıyla başından beri her durumda yoğun fakat çapraşık ve karmaşık ilişkiler içindedir. Bu Tanzimat'tan beri siyasal, toplumsal ve kültürel bir süreç olarak somut olarak süren bir haldir. "Yakın tarihimizde batılılaşma adı verilen ve -kökeni III.Selim dönemine kadar götürülmekle beraber- esas olarak Tanzimat'la başlayan süreç ise Batı'dakinden çok farklı bir biçimde cereyan etmiştir." (Timur, 1998: 86) Tanzimat, reform hareketleri, modernleşme, gibi kavramlarla adlandırılan bu süreç, Batı'da kendiliğinden ve bağımsız bir gelişimin ürünüyken, bizde apriori bir model ile işe başlanmıştır. Apriori, aposteriorinin aksine; deneyime gerek duyulmadan edinilmiş olan bir bilgi, deneyden ve tecrübeden bağımsız bir bilgi ile var olduğunun altını çizmek gerekir. Başlangıçta bu bir avantaj olarak görülebilir, oysa ki uygulanmaya çalışılan bu toplum modeli farklı bir toplum yapısında ve farklı koşullarda gerçekleşen bir yapının ürünüdür. Kısaca denilebilir ki batılılaşma ya da adına ne denirse densin "Batılı devletlerin Osmanlılara empoze ettikleri eylemler bütünüdür" (Timur, 1998: 86).

Ussama Makdisi, "Batı'nın egemenliği altında şekillenen modernlik çağında her ulus kendi Doğu'sunu yarattı buna XIX.yy Osmanlı İmparatorluğu da dahildi" demiştir (Aytaç, 2007: 270). "Osmanlı oryantizmi" kavramı ilk olarak 2002 yılında tarih profesörü Ussama Makdisi tarafından ortaya atılmıştır. Dolayısıyla Osmanlı'nın son dönemine has bir oryantist tavrıdan söz etmek mümkün olabilmektedir. Osmanlı Oryantalizmi, Osmanlı İmparatorluğu'nun kurulu olan dini itaat söyleminin yerini, Osmanlı modernleşmesiyle imparatorluk merkezindeki dünyevi itaat kavramı aracılığıyla, çok etnikli ve çok dinli bir devletin geri kalmış taşrasını yeniden düzenleme ve disipline eden bir yapıya bırakmıştır. Bu yapı Osmanlı Oryantalizminin doğusuna giden yolu açmıştır. Osmanlı Oryantalizmi 19.yüzyıl Osmanlı reform döneminin bir ürünü olan; açık ve örtük biçimde Batı'yı ilerlemenin merkezi, Doğu'yu ise geri kalmışlığın hâlihazırdaki göstergesi olarak görmekte olan bir dizi karmaşık tutum ve düşünce olmuştur. Osmanlılar, bir yandan batı oryantizminin/şarkiyatçılığının temelinde yatan ilerleme ve zaman mantığını benimseyerek onun gücünün farkına varıp tepki gösterirken, bir yandan da bu oryantizmin siyasi ve sömürgeci pratiklerine direnmeye çalışmışlardır.

Osmanlı reformu, hor görülen bir doğulu kimlik ile son dönem Osmanlı İmparatorluğu'nu yöneten Osmanlı-Türk seçkinlerince temsil edilen modernleşmiş Müslüman kimlik arasında bir ayrım ortaya koymuştur. Bu reformla Osmanlı İslam hanedanlığından ziyade modern, bürokratik bir devlet olma yoluna girecek ve böylece Batı'nın rakibi değil, ortağı olarak kendini yeniden tanımlamış olacaktır. Tanzimat'la başlayan modernleşme hareketleri ve beraberinde oluşan resmi milliyetçiliğin İslam söylemi altında Sultan Abdülhamit zamanında ivme kazanması ve I. Dünya Savaşı'na kadar süren Jön Türkler döneminde de doruğa ulaşmıştır. Tanzimat'ın ilanıyla oluşan resmi Osmanlılık milliyetçiliği içinde bütünleştirmeye çalıştığı ölçüde kapsayıcı fakat, aynı zamanda oluşturduğu milliyetçilik tanımı sebebiyle de zamansal olarak ayrıştırıcı ve ırksal olarak ötekileştirici yanı sebebiyle, Osmanlı reformunun paradoksudur. Dolayısıyla "Osmanlı reformcuları kendi Arap eyaletlerine, şimdilik Osmanlı olmayan ama Osmanlılaştırılacak yerler; İstanbul'dan başlayarak (telgraf, anıt ve demir yolu bağlantısıyla) bir emperyalist Osmanlılıkla mekânsal bütünleşmesi, modernleşmiş imparatorluk için gereken zemini oluşturan yerler nazarıyla bakılmaktaydı" (Yıldız, 2007: 275). İstanbul mekânsal ve zamansal açıdan 19.yüzyıl reformcuları için batmakta olan devleti değiştirmek adına merkez niteliği taşımıştır. Fakat; "mekânsal bütünleşme, zamansal ayrışma tarafından doğrulandı ve pekiştirildi. Emperyalist yönetim, zamansal bütünleşme olmaksızın dini ve etnik bir farklılaşma varsayımına dayandığında, Osmanlı oryantizminin gelişimi, ancak, reform öncesi Osmanlı devletine işaret eden eski örgütlenme ve zaman düşüncesinde kökten bir kopuş olarak anlaşılabilir" (Yıldız, 2007: 276-277).

Kısaca, Osmanlı modernleşmesinden, Osmanlı oryantizmi söylemi doğmuştur denilebilir. Batı ile Osmanlı arasındaki müphem ilişki sömürgeci ve sömürülen arasındaki zamandaşlığın inkârını doğurmuştur. Osmanlı, klasik döneminden başlayarak bütün imparatorlukların üstünde bir İslam hanedanlığıyla yeniden üretilip meşru kılınmıştır. Fakat uğradığı güç kaybı sebebiyle aslında kendini yeniden var etmek için batı modernitesini taklide gitmiştir. Çelişkiler de burada başlar, kısaca, Batı modernitesine geçişte yeni bir kimlik yaratmak için ötekinin varlığına işaret eder. Batının ötekisi, Doğu Oryantalist söylemlerle var edilmiş ve doğunun tarifi batının her seferinde yerini sağlamlaştırmıştır. Çünkü sömürgeci bir söylem olarak şarkiyatçılık, Batılılaştırma aynı zamanda Doğululaştırma özelliğinden dolayı ayırt edici bir özelliktir.

<sup>5</sup> Fransız uygarlaştırma misyonundan kasıt, Charles Darwin'in biyolojik evrim kuramından esinlenerek geliştirilen kültürel evrim kuramıdır. Buna göre dünyadaki kültürler vahşet, barbarlık, uygarlık biçiminde sıralanan üç aşamadan birindedirler ve merkez Avrupa kültürü uygarlığı temsil ederken diğerleri daha alt basamakları oluşturur. Bu aşağı kültürlerin de uygarlık seviyesine gelebilmeleri ancak tek hatlı ve ilerlemeci bir kültürel evrimleşmeyle mümkündür. Kolonileştirme/sömürgeleştirme kendini bu yolla aklar. Uygur olmayan yerlere uygarlık götürmek. Tıpkı ABD'nin demokratik olmayan Irak'a demokrasi götürmesi gibi.

Batılılaştırma sürecinde, “bireylerin kendilerini batılı olarak tahayyül ettiği özgün tarihsel bir fantazinin tesis edilmesi ile gerçekleşir” (Yeğenoğlu, 2003:12). Bu söylemi oluşturmak için ötekine ihtiyaç duyulur.

Osmanlı oryantalizmi kendi “doğu”sunu, yani aynı coğrafyada eş zamanlı olarak bir parçası olduğu “öteki” sini yaratmıştır. Bu yapı Cumhuriyetin ilanından sonra da etkilerini sürdürmüş hatta günümüzde de devam eden bir yapıya bürünmüştür. Şöyle ki, Osmanlı'nın bitişiyle beraber modern kavramı batıyla özdeş algılanırken, Osmanlı'ya yani Türkiye Cumhuriyeti'nin geçmişine, kökenlerine dayanan pek çok unsur yok sayılmış, hatta küçümsenmiştir. Batı modernitesinin yabancılaştırıcı ve bir kimlik krizine sebep olan haline en açık örnek dildeki anlam kaymalarıdır. Bu durum için; “A la Franga” ve “A la Turca” kelimelerinin anlamları verilebilir. Yukarıda bahsi edilen bir döneme damgasını vuran “A la Turca” ya da “Turqair” kavramları, “a priori” bir Batı modernliğinin sonuçlarının göstergesidir. Şarkiyatçılığın küçümseyen büyüklenci, ötekileştirici yapısını yeniden hatırlatarak denilebilir ki; Türkiye geçmişiyile ve kendi coğrafyasıyla çifte oryantalizmin ortasındadır. Bu coğrafyada yarattığı söylemlerin paradoksal açmazlarında kendini tanımlamak için batı oryantalizmi tarafından üretilen argümanlarla hesaplaşma sürecine her daim girmek zorunda kalmıştır. Görsel sanatlar alanında bu durumun yansımaları şarkiyatçı anlamda oluşturulmuş Harem, Hamam ve Köle Pazarı resimlerinin tarihi anlamda gerçeği yansıtmayı yansıtmadığını tartışmak ve şarkiyatçı eril fantazinin ürünü olan, argümanlarını batı sanatı tarihinde kadın temsillerinden oluşturarak sadece bazı dekorlarla şarkılaştırılan resimlerden alıntılar yaparak yeniden üretmek Türkiye’de batı modernitesinin, batılılaşma kavramının açmazlarını görünür kılar. Şöyle ki sanatçı bir yandan kendini tanımlamaya çalışırken, yönünü döndüğü geçmişine ait sandığı onu tanımlamasını beklediği görsellerde fantaziyle karşılaşır. Bu karşılaşma onu şarkiyatçı söylemle yaratılmış iktidara karşı bir hesaplaşma sürecine çekerken bir yandan da bu söyleme dahil olarak kendi ötekiliğini yeniden sağlama alır ve iktidarın söylemlerine de dahil olmuş olur.

### Harem- Mahremiyetten Taşan İmgeler

İnci Eviner’in 2009 tarihli Harem videosu “Şekil 2.” izleyiciye alıntının kaynağı olan Melling gravürünü hatırlatılarak başlar. Sanatçı, Harem isimli çalışmasında III.Selim’in saray mimarı olan Antoine Ignace Melling’in 1795’te Paris’te baskısı yapılan Voyage Pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore albümünde yer alan Harem gravürü “Şekil 1.” ile mekânsal ve tarihsel bir ilişkiye girerek yorumlar.

Eviner, videoda Melling’in mekânsal kurgusunu bozmadan, figürlerin konumlanışına, sadık kalarak değişime uğrattıyor. Melling’in Harem kurgusundan oluşan gravürüyle başlayan videoda, yedi-sekiz saniye içinde figürler ortadan kayboluyor. Gözden kaybolan figürlerin ardında boş bir tiyatro dekoruna benzeyen mimari çizim kalıyor. Güçlü bir şekilde kapatılan kapı sesinin ardından, videoda hareketlilik başlıyor. Mekânla ilgili, fakat içinde oluşturulan devinimlerle fazla ilgisi olmayan bu cinsel uyarılma, esneme, kazma sesleri arasında duyulan kahkahalar, aaaaa, structure, duvar leke olmuş sözleri mekânın fiziksel kuruluşu, tinsel var oluşu ve yaşanmışlık arasındaki çelişkiyi güçlendirirken bir aradalığa da vurgu yapıyor.

Videoda figürler, farklı derinliklerdeki ve yüksekliklerdeki mekânlarda birbirine bıçak çeken, bıçak veren, tornavida ile saldıran, kollarını ısırın, tepside kuzu kelleleri sunan, matkapla deşen, kazmayla eşen kızlar eş anlamlı fakat birbirinden bağımsız deviniyorlar. Eviner’in figürlerinin elinde Osmanlı kaligrafisini andıran şekiller bulunan pankartlar taşıdığı görülür. Bu pankartlara dikkatli bakıldığında, maymun başı, bağırsak ve kemik çizimleri bulunan pankartlar olduğu fark edilir. Bu pankartlar, bir anlamda özne ile gösterge arasındaki bölünmeyi ve kültürel olanı protesto ediyorlar. İzleyiciyi, figürlere giydirilen pijamalarla kızlar yatakhanelerini ya da bu figürlerin yaptıkları tuhaf hareketlerle bir akıl hastanesi izlenimiyle arada bırakarak mekânın kodlarıyla yeniden oynama söz konusudur.



Şekil 1: Melling, Antoine Ignace.( 1795). Harem.



Şekil 2: Eviner, İnci. (2009). Harem.

Zeynep Yasa Yaman, bu kızların, organizma ile özne arasındaki bölünmeyi vurguladığı, bedensel olan ve psişik olan arasındaki sürekliliği, taklit ve maskeyle ortaya konanın uyum-suz-lu/ğunu açığa çıkarmak olarak okur. Fakat Melling'in tarif ettiği mekânın kodları izleyeni zamansal anlamda geçmişe saray haremine götürür. Eviner'in yapıtı bu noktada Melling'in fantaziyle yerleştirdiği figürlerinden azat ettiği mekana, bu gündün hareketli figürler yerleşmesiyle bir zaman kayması yaratır. Harem ötekilik mekânı olarak kadına atfedilen bir koda kendini gravürde tarif ederken, öteki ile yeniden doldurularak sunulur. Burada ortak nokta öteki olan kadının zaman kaymasıyla temsiline farklılaşması, fakat yine kadın olması bakımından ötekilik mekânı içinde bir değişikliğe uğramamasıdır esasen. Bu noktada öteki ve mekân ilişkisi üzerinden Foucault'un büyük kapatılma olarak tanımladığı modernlik öncesinde görülen kovma ve hapsedme

uygulamalarının yerini, giderek yoksulların, aylakların, delilerin toplumdaki diğer istenmeyenlerin hastanelere, tımarhanelere ve hapisanelere, yani ötekilik mekânlarına yaygın ve sistematik bir biçimde kapatılmasının aldığı süreç akla gelir. Yabancı bilgisel söylemde ötekine atfedilen tüm olumsuzlamalar burada fazlasıyla görünür durumdadır. “Melling’in büyük bir saygı-y/n-lık-la “öteki”leştirdiği haremi bir tımarhaneye çevirirken dizgeleştirilmiş Batılı bakışı tersyüz, “öteki”ni de kapı dışarı ediyor Eviner” (Yasa Yaman, 2010:5). Fakat yerine koyduğu figürler eril bir bakışın tuzağı olarak da okunabilir.

### Hamam-Kamusallıkta Meşrulaşan İmgeler

Fransız Resim Akademisi yöneticisi Jean Auguste Dominique Ingres'in Türk Hamamı “Şekil 3.” tablosunda, Doğu'yu erotikleştirmiş ve Batı'da herkesçe kabul edilen kadın formlarını genelleştirmiştir. Richard Leppert, bu tablonun 1717 tarihli Lady Mary Montagu'nun mektubunda belirttiği hamamda iki yüz kadının refakatinde yıkanan bir kadın anlatısından etkilenerek oluşturulduğunu belirtmiştir. Leppert'e göre resmin ortasında sırtı bize dönük, bir müzik aleti çalan kadın, işte bu iki yüz kadın refakatinde hamama gelen kadındır. Taner Ceylan'ın 2013 yılında Kayıp resimler serisinden, Bitmemiş Resim 3 isimli çalışması, “Şekil 4.” tamda Leppert'in bahsini ettiği bu kadın ön plana çıkarılmasına renklendirilmişken, “refakatçiler” sadece çizim olarak resmedilmiştir. Leppert'e göre Ingres, bu resimde “Sanki zorlama bir çabayla her şeyden fazla fazla yapmak suretiyle ve teknik abartmalar aracılığıyla kapasitesini ispat etmek istercesine, etli butlu bedenler üzerinden fazlasıyla erotik maceralar vaat edip, küçük bir alana sayısız kadını tıkıştırıyor” (Leppert, 2009: 314).



Şekil 3: Ingres, Jean Auguste Dominique. (1862).

Türk Hamamı.



Şekil 4: Ceylan, Taner.(2013). Bitmemiş Resim 3.

Kayıp resimler serisi.

Leppert, ayrıca Ingres'in bu resminin Türk Hamamıyla, Türk Kültürüyle ya da Türk tarihiyle pek alakasının olmadığını belirtir, oysaki bunun bir önemi yoktur. Resmin adının Türk hamamı olması şarkiyatçı söylemde yaratılan bir imgeyi destekleme görevini yerine getirmiş ve şarkiyatçı söylemi bir kez daha sağlama almıştır.

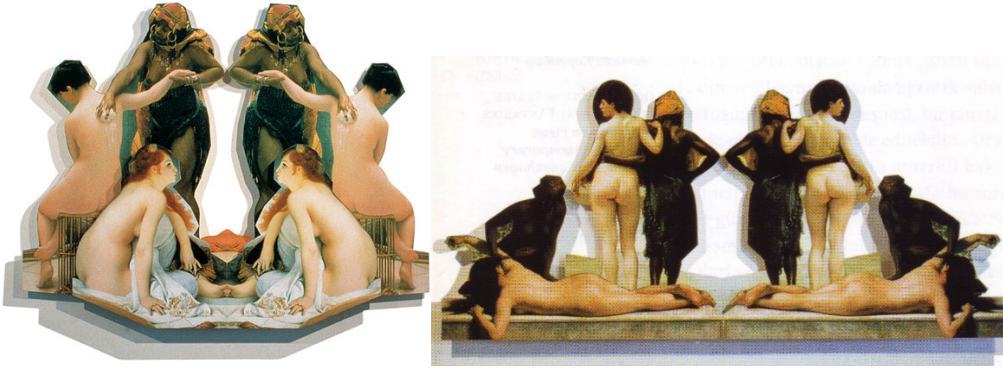
Gülsün Karamustafa'nın 2010 tarihli Hamam Karşısı İtirafı isimli video çalışmasında mekân olarak boş bir hamam görüntüsüne yer vermiştir. Sanatçı kişisel tarihi üzerinden hamama hiç gitmediğini belirtir ve bunun sebeplerini konu edinen anlatısına videoda yer verir. Karamustafa, Hamam Karşısı İtirafı videosunun yapım aşamasını yine kendini arada görme ve girift olarak adlandırdığı durumla açıklar. Şöyle ki Karamustafa,

“Yani anlayacağın hala dönüp dönüp oryantalizme dair işler üretiyorum. 2010 yılında İscveç'ten bir ekip geldi ve benden hamam üzerine bir çalışma yapmamı istediler. Ancak ben hamama o kadar uzak biriyim ki önce bir iş çıkaramayacağımı söyledim. Onların amacı ise sauna ve hamam kültürlerini yan yana getiren bir iş yaratmaktı. Çocukluğumdan bu yana hamam kavramına uzak büyütüldüğümden, böyle bir iş yapacak olacak olursam ancak nefretimi ortaya koyabilirim, dedim. Ancak beni özgür bırakacaklarını söyleyince, beş dakikalık bir film çektim. Sonuçta ‘Hamam Karşısı İtirafı’ adlı bu film ortaya çıktı. Ama filmi yaparken masallardaki Hamam Anılarını, hamamın gay kültürle olan ilişkisini, Oryantalistlerin hamam resimlerini ve bunun gibi bir sürü şeyi sevdiğimi de fark ettim. Ama tüm bunlara rağmen hamamın kendisini sevmediğimi anlatan bir film bu” (xoxothemag, 2013, para.4)

şeklinde ifade etmiştir. Karamustafa'nın bu yapıtı Türkiye'de batılılaşma ve batı modernitesiyle beraber şekillenen şarkiyatçı yaklaşımı açıkça gösteren bir örnektir.

Gülsün Karamustafa'nın 1999-2000 yılları arasında, 19.yüzyıl oryantalist tıpkıbasımlarından figürleri ya da figür gruplarını aplike ederek, simetrik çoğaltmalarla oluşturduğu, Oryantalist Fanteziler İçin Pekiştirme Serileri'nde “Şekil 5, Şekil 6”

imgeler kendilerini ikizleriyle çoğaltmaktadır. Dolayısıyla, "...sadece oryantalizme ait kadın resimleri değil, Batı'nın bir bütün olarak Doğu hakkında bu gün dahi kurduğu tahayyül var karşımızda." (Heinrich, 2007: 83) Oryantalist Fantaziler İçin Pekiştirme Serileri'nde, "Resimdeki çıplak odalıklar bir fantezi dünyası içinde (harem ya da esir pazarı) betimleniyorlar ve eril bakışın hizmetine sunuluyorlar-çerçevenin içinde ve dışında" (Heinrich, 2007: 83). Bu noktada Senne Kafod Olsen'dan alıntılanan doğulu ve batılı kadınların çıplak temsilleri üzerine yorumu bir hayli ilginçtir. Şöyle ki Olsen, "Batılı çıplak kadın figürünün tersine, bu kadınlar güzellik anlamında değil, cinsellik anlamında ideal kadınlar. Arzu göstergeleriyle donatılmış: eril bakışın nesnesi olan oryantal çıplağa dair temsillerde masumiyetin kaybedilmiş olduğu tartışmaya yer bırakmayacak derecede açık. Oryantal kadın yasaklanmış; kullanılacak bir nesne; farklı ve tekinsiz; egzotik..." Olduğunu ifade etmiştir (Heinrich, 2007: 80). Olsen, oryantal kadının imgesinin Batılı ataerkil bakışın birincil imgesi olduğunu, öteki olarak kalmışlığı, sadece bir kadın olmaktan ayrılmasıyla ve kadının oryantal anlamdaki arzu nesnesi oluşunu, yabancı oluşunun doğurduğu bir cinsel yaratık, ulaşılabilir ve elde edilebilir olmasıyla açıklar. Olsen'in kaçırdığı nokta kuşkusuz daha önce değinildiği gibi, Batı kültüründe de kadının öteki olarak konumlandığı gerçeğidir. Çünkü ataerkil sistemlerde kadın, ikincil, edilgen olarak konumundan dolayı ötekidir.



Şekil 5,6: Karamustafa, Gülsün. (2000). Oryantal Fanteziler İçin Pekiştirme Serileri.

Antropafaji ve kanibalizm/yamyamlık üstüne eleştirel bağlamda yaklaşan İsmet Doğan'ın çalışmalarında; iki farklı terminoloji kullanılarak oluşturulan yapıtlarda, sorguladığı kavramlar merkezinde çok temel bir farklılığı ortaya koyar. Bu temel farklılık yalnızca insan eti yeme eyleminden çok daha fazlası olan kanibalizm, daha ziyade barbar, vahşi, ve ilkel olanı yeme ve onun tarafından yenilmenin fantazisi anlamına gelmesi bakımından söylem dahilindedir. Fakat yemenin bizatihi kendisi olan antropafaji'de edim yeme üzerine kuruludur ve bu söylemin dışındadır. Yunanca anthropos (insan) ve yine yunanca phagein (yemek) kelimelerinin birleşiminden oluşturulmuş olan, Antropafaji, (insan yiycilik) yani bilinen deyişle yamyamlık demektir. İsmet Doğan'ın yapıtlarında, beden ve dilin inşasını sorunsallaştırdığı izlekte, modernize ve bu günü tanımlayarak, bu tanımın içerisinde var olan bir geçmişin eleştirisi dolayısıyla semiyotize edilmiş bedenler üzerinden kurgusal tarihin bir yapı çözümünü sağlar. Bakışlarını deriye yönelten sanatçının işlerinde bu defa deri harem duvarları olmuştur. Ayrıca, kendisini izleyici, röntgenci konumundan azat eder, bedeni resmin içinde konumlanır. Dolayısıyla, görüntüleri söken, yersizleştiren anti-anlatılar sunar. Avrupalı sanatçılar tarafından oluşturulan oryantal dünyayı yeniden kurgular.

İsmet Doğan, oryantalist söylem içerisinde, var olan bu bedenleri anlamlarından sökerek, yeme ediminin öznesi ve nesnesi olarak kendi bedenini yapıt içinde kurgular. Dolayısıyla, röntgenci konumundaki izleyicinin fantazisini, pornografi düzeyinde açık ettiği yeme edimiyle temiz medeniyet hayallerini alaşağı eder. Bakarı tiksinti duygusuyla sarar. "Medeni Batı'nın, erkek Avrupa'nın delik deşik bir coğrafya üstündeki fallik bakışı, tabi kılmak, kontrol etmek ve en önemlisi öteki üzerinde bilgi sahibi olmak isteyen tavrı başarısız bir narsizmdir ve öteki'ni sonsuza kadar tüketmeye karşı epistemofilik bir açlığa dönüşür" (eudaimonia, 2012, para.8). Vahşi olanın sırrının çözülmesi ve harem odalığının yuvarlak bütünlüğünün zedelenmesiyle, gizliliği olmayan bedensellikleriyle, her bir beden anlamından yoksunlaşır, dolayısıyla bu bedenler kimsenin ötekisi ya da ideal varış noktası olamaz, fantaziden dışlanırlar.



Şekil 7 : Doğan, İsmet. (2011). İsimsiz, Ye Beni Serisi.

Doğan'ın Ye Beni Serisi içinde yer alan İsimsiz (Resim 28) çalışmasında, kendisini oryantalist ressamın sıklıkla başvurduğu şekilde, bedene oryantalist dekor eklemeleri yaparak, şarklı kimliği kazandırma da olduğu gibi sanatçının çıplak bedenine türban takarak, kendisine çalışmada doğulu bir kimlik atfetmiş olması, yeni bir fantazinin gerçekliğine işaret eder. Tarihsel süreçte oryantalist resimlerdeki Doğulu-Batılı kadın edilgenliğinden, nesne konumundan bir şey kaybetmemiştir. Dolayısıyla bu çalışmada eril söylem her zamankinden daha keskin biçimde ortadadır. Yöntem olarak imgeler düzeninde yer değiştirmelerle yerinden etmeyi benimseyen Doğan'ın, yerinden ettiği batılı eril bakıştır. Fakat kendisinin sanatçı olarak yapmaya çalıştığı müdahaleleri bir çeşit modifiye etmek ve işaretlemek olarak tanımlayan sanatçı, esasen Doğulu eril bakışı konumlandırmıştır. İsmet Doğan, ironi olarak işaret etmeyi tercih ettiği yapıtlarındaki meseleyi, modern hayatın getirmiş olduğu sterilizasyona karşı bir tepki olarak açıklar. Bunu yaparken politik olanı doğrudan göstermeyi tercih etmediğinden ironiye başvurduğunu vurgulayan sanatçı, yapıtlarının diğer bir meselesi olan "öteki" ile ilgili olarak bu kavramı içselleştirildiğini ve Batı modernitesinin sunduğu Batılı olma halini eleştirir. Bu eleştirinin altında sunulmuş olan ötekiliğin kabulü olduğunu işaret eder. Sanatçı bu hali gündelik pratiklerden örneklerken hatalı bir yaklaşımla "mesela kurban kesmeye dayanamıyoruz" ifadesini kullanır (HT.Hayat, 2012, para.4). Şu kesindir ki, hayvan öldürmeye karşı insani tepki olarak karşı çıkmak ya da duygudaşlık kurmanın ne batı modernitesi ne de İslami gelenekle eleştirilecek bir yanı yoktur. Bu ilişki ortak bir payda olarak Doğu veya Batı, ancak ataerkil söylem üzerinden açıklanabilir. Etin Cinsel Politikası Feminist-Vejetaryen Eleştirel Kuram kitabında eko-feminist Carol J. Adams, Et'in ataerkilliğin bir simgesi olduğunu vurgular. "Et yiyen toplumlar, yiyecek seçimleriyle erkek kimliği kazanır ve ete dair öğretiler bu bağlantıyı yürekten destekler" şeklinde ifade etmiştir (Adams, 2013:77). Yukarıda değinildiği gibi, oryantalist resimlerden alıntılanarak Ye Beni Serisi, yamyamlıktan öte sömürülenin yenildiği noktada türçülüğten uzaklaşarak öteki sömürülenin yenmesi olarak hayvanı işaret eder. Yeme kültürünün şekillenişinde, ataerkil yapının izlerini görmek mümkündür. "Kişinin erkekliği yediği yiyeceklerle güvence altına alınır" (Adams, 2013:89). Şöyle ki, et yemeyi reddeden erkeklerin kadınsı sayılması et yiyemeyen erkeklerin erkeksi olmadıklarının ilanı olarak görülür. Bu söylemin temelleri kadın ve erkeğin ikili yaklaşımla etken-edilgen ve kadının küçümsemeye konumlandırılışına dayanır. Bitki, kadınsı edilgenliğin simgesidir. Bitki kelimesi kadınların edilgenliğiyle eş anlamlı kullanılır. Kadınların bitkiler gibi olduğu varsayımı Hegel'de alenen ifade edilir; "Erkekler ve kadınlar arasındaki fark hayvanlarla bitkiler arasındakine benzer. Erkekler nasıl hayvanlara karşılık geliyorsa, kadınlarda bitkilere denk düşer; çünkü kadınların gelişimi daha uysaldır" (Adams, 2013:93). Son olarak şunu da belirtmek gerekir ki, bu gün süt, yumurta ve et "hayvansal ürün" denilen şey, öldürme kültürünün ötekine yöneltmiş hali, kapatılan, sömürülen dışlardan oluşur, hatta yemek isimleri de eril söylemde cinselliğin, et yemedeki tezahürü olarak yine arzu nesnesi kadınlar üzerinden adlandırılır. Doğan yapıtlarında, "...Batı'nın öteki üzerinden görmek istediğini, bir şekilde ters yüz etmek" (HT.Hayat, 2012, para.4) olduğunu ifade etmiştir ve bu konuları sanat yapıtı içerisine katmanlar halinde düzenleyerek yerleştirmiş olduğunu belirtmiştir. Ye Beni adlı kişisel sergide Doğan, 'öteki'likler üzerinden tanımlanan moderniteyi, 19'uncu yüzyıl oryantalist Avrupa ressamlarının eserleri üzerinden manipüle etmektedir. İktidarın beden üzerinden kurmuş olduğu söylemi ve bu söylem üzerinden iktidar ilişkilerinin bedene nasıl uygulandığını sorunsallaştıran sanatçı, oryantalist söylemin hala başat olduğunu ve yapıtlarında oryantalistimin altını oyarak yerinden etmek amacıyla öteki olarak kendisini yamyam konumunda kurgular. Carol J. Adams sömürge kültürü ve yamyamlık üzerine,

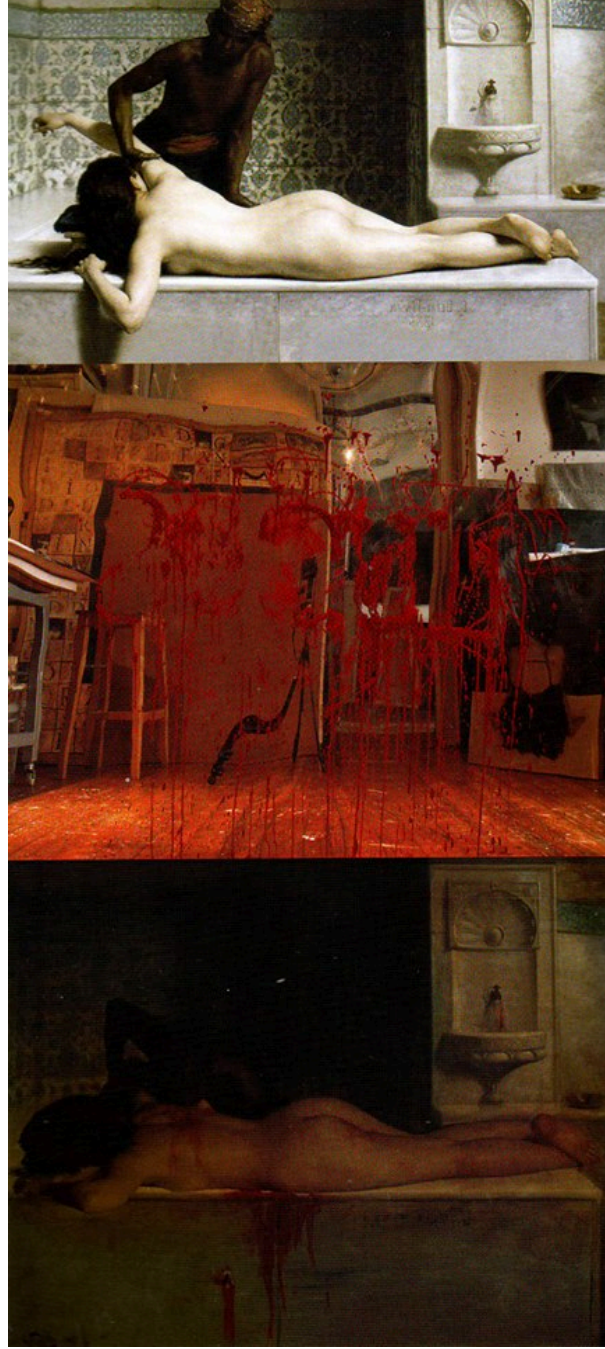
*"Yamyamlığın bir sebebinin hayvansal protein eksikliği olduğu düşünülmüştür. Halbuki Avrupalı yayımlıcağının sürdüğü yüzyıllarda, Avrupalıların çoğu her gün hayvansal protein aldığı bir hayat sürmüyordu. Dünyadaki kültürlerin çoğu protein ihtiyaçlarını sebzeler ve tahıllarla gideriyordu. Yerli halkları yamyamlıkla itham ederek (ve Avrupalıların yalnızca*



*hayvanlara karşı uyguladığı düpedüz zalim yöntemler bu halkların insanlara uyguladıklarını sözümona kanıtlayarak) sömürgeleştirme için bir mazeret elde edilmiş oldu” (Adams, 2013:86)*

şeklinde ifade etmiştir.

Oryantalist Hamam resimlerinden alıntılacağı görüntüyü İsmet Doğan, Ötekini Yeme Serisi'ndeki isimsiz “Şekil 8.” yapıtında izleyiciye yukarıdan aşağıya devam eden bir film karesi gibi sunan sanatçı, tuvali üçe ayırır. En üstte köle kadın tarafından yıkanan cariye resmi, tıpkıbasım olarak yer alır. Ortada konumlanan ikinci resim ise sanatçının atölyesinden bir görüntüdür. Bu fotoğraf yüzeyine kan sürülmüş bir göstergede kurgulanan, aynadan atölye yansımadır. Aynanın dış bükey hali atölye mekânının görüntüsünü bozar. En altta üçüncü bölümde oryantalist hamam tıpkıbasımına müdahaleler yapılmış, geriye kanlar içinde yatan cariye kalmıştır. Üç bölüme ayrılmış olan resim yıkanan bir kadın, kanlı atölye görüntüsü ve kanlar içerisinde yatan kadın anlatısında yer almayan şeyin ne olduğunu söylemez, dolayısıyla senaryodaki boşlukları izleyiciye tamamlar.



Şekil 8: Doğan, İsmet. (2011). İsimli, Ötekini Yeme Serisi.

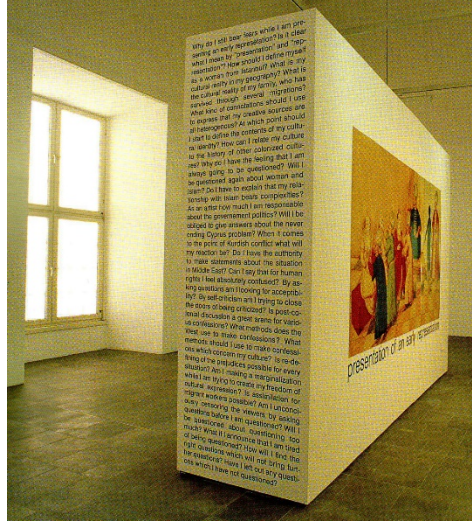


Şekil 9: 16.yüzyıl. Esir pazarı:Alıcılar satışa çıkarılan Avrupalı kadınları yokluyorlar.

### Köle (Cariye) Pazarı - Meta Olarak Dolaşımdaki Kadın İmgeleri

Gülsün Karamustafa'nın, Erken Bir Temsiliyetin Sunumu "Şekil 10." adıyla oluşturduğu yerleştirmesi, 1996 tarihidir. "...ötekiliğe dair geliştirilen, farklı coğrafyalara dair tahayyülerin odağı olan en eski eğretilmelerden biri ve oryantizm Gülsün Karamustafa'nın da farklı tarihsel kaynaklara başvurduğu pek çok çalışma aracılığıyla sürekli değindiği bir konu oldu" (Karamustafa, 2007:75). Sanatçı, Metin And'ın kitabını okurken karşılaştığı bu resmin "Şekil 9." 16. Yüzyıla ait olmasına rağmen, şaşırtıcı biçimde hem içerik hem de betimleyiş biçimi açısından 19.yüzyıl Oryantalist resmine sinen sömürgeci bakışa yakınlığından etkilenecek ele alır. Resimde, Osmanlı erkekleri tarafından bir tür kalite kontrolünden geçirilen Avrupalı üç kadın, esir pazarı gibi bir mekânda yer alır. Osmanlı erkekleri, bu Avrupalı kadınların kıyafetlerinin altına ve dekoltelelerine bakarak bu bahsettiğimiz kalite kontrolü sağlıyorlar. Resmin diğer tarafında ise siyahi bir kadın tacirler tarafından kaba bir şekilde öne doğru itekledikleri görülüyor. Bu resimde Avrupalı kadınlar kıyafetlerindeki detaylara varıncaya kadar titizlikle betimlenmiş, fakat siyahi kadın tıpkı bir silüet şeklinde betimlenmiştir. Karamustafa bu resmi, "Bu küçük suluboyada karşılaşılan "ötek"ne dair yaklaşım imgelerin nasıl da tarihsel anlamda süreklilik kazanabileceğini, kuşaklar boyunca aktarılabilirliğini gösteriyor. Barbar Şark'a dair klişelerin ve Garp'ın bu kültürlerle bakışının bugünkü bakışımızla nasıl örtüşebileceğini fark ediyoruz: Enformasyon Çağı'nın çocukları olan bizler Boğaziçi'ndeki toplumsallık hakkında atalarımızdan daha fazla bilgiye sahip miyiz?" (Karamustafa, 2007:76) şeklinde sorgulamıştır. Bu yerleştirme için, bütün bir duvarı kaplayacak şekilde büyütülen 16.yüzyıla ait resim yer alır. Blok şeklinde ayarlanan duvarın diğer yanında (diğer başka sunumlarda yazı resmin altındadır) sanatçının kendi kültürel kimliği üzerine, sanatçı tarafından hazırlanmış bir dizi soru listelenmiştir. İngilizce olarak sergilenen bu soruların Türkçe karşılığı şöyledir;

*Neden erken bir temsiliyeti sunuyor olmama rağmen içimde hala bir korku var? 'Sunum' ve 'temsil' kelimelerini kullanırken neyi kastettiğim yeterince açık mı? Kendimi İstanbullu bir kadın olarak nasıl tarif ediyorum? Benim coğrafyamdaki kültürel gerçeklik nedir? Çeşitli göçlere maruz kalmış ailemin kültürel gerçekliği nedir? Yaratı kaynaklarımın heterojenlik taşıdığını ifade etmem için tür çağrışımlara başvurabilirim? Kültürel kimliğimin içeriğini tanımlamaya hangi noktadan başlamalıyım? Kendi kültürüm ile diğer sömürgeleştirilmiş kültürler tarihi arasında ne tür bağlantılar kurabilirim? Neden sürekli sorgulanacakmışım gibi bir his geliyor bana? Yine kadın ve İslam konularında mı sorular yöneltilecek? İslam ile olan ilişkimin çapraşık boyutları olduğu açıklamasını yapmalı mıyım? Bir sanatçı olarak hükümet politikaları üzerinde sorumluluğum var mı? Hiç bitmeyen Kıbrıs sorunu üzerine yanıtlar vermek zorunda mı kalacağım? Sıra Kürt sorununa geldiğinde tepkim ne olacak? Ortadoğu'daki durumlar hakkında yargılarda bulunmaya hakkım var mı? İnsan hakları sözü geçince kafamın tamamen karıştığını söyleyebilirim mi? Sorular sormamın nedeni kabul edilme beklentisi mi? Kendimi eleştirirken başkalarından gelecek eleştirilerin önüne mi geçmeye çalışıyorum? Sömürge-sonrası tartışmaları farklı türden itirazları barındırabilecek geniş bir zemin midir? Kendi kültürüme dair ne tür itirazlarda bulunabilirim? Ön yargıların yeniden-tanımlanışı her durumda mümkün müdür? Kendime kültürel ifade özgürlüğü sağlamaya çalışırken bir tür marjinalizasyon mu giriyorum? Göçmen işçilerin asimilasyonu mümkün müdür? Sorgulanmadan önce soruları sorarak izleyiciye bilicilikte sansür mü uyguluyorum? Sorular sormak konusunda sorgulanacak mıyım? Sorgulanmaktan bıktığımı söylersen ne olur? Daha fazla sorunun gelmesini engellemek için hangi soruları seçmeliyim? Sorgulamadığım bir soru kaldımı geriye? (Karamustafa, 2007:77).*



Şekil 10: Karamustafa, Gülsün. (1996). Erken Bir Temsiliyetin Sunumu.

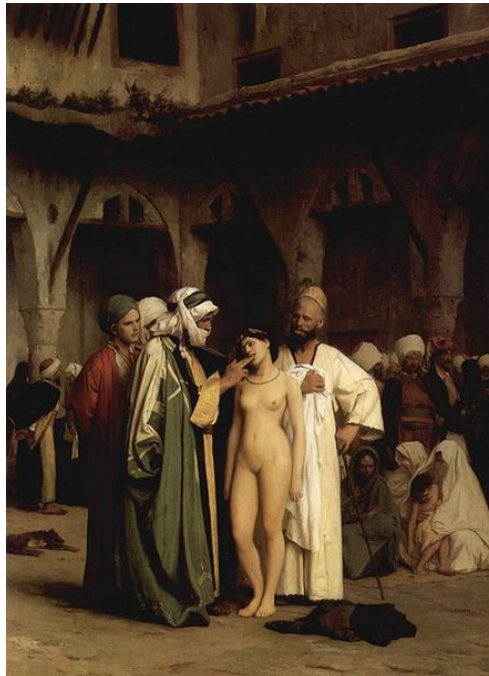
Gülsün Karamustafa, Erden Kosova ile 2001 yılında, art-ist'de yayımlanan röportajında, 19.yüzyıl oryantalistlerinin Osmanlıya daha farklı yaklaştıkları iddiasındadır. Karamustafa, Mısır veya Kuzey Afrika'da daha saldırgan bir biçimde var olan oryantalistlerin bu durumunu orada Avrupalıların filen sömürgeci olduklarından kaynaklanabileceği yorumundan sonra, tabiata daha yakın yaşayan ve İslam'la ilişkileri daha farklı olan sahra insanını Avrupalıların daha rahat gözlemleyebileceği, hatta model olarak kullanabilme şansı olduğu üzerine kuşkusunu dile getirmiştir. Fakat Karamustafa, oryantalistlerin Osmanlı'yı ele alırken, arada bir perde varmış izleniminden bahsetmiştir. "...Osmanlı'yı ele alırken sanki arada bir perde var. Bir gözetleme hali bir bariyerin arkasından izleme hali" (Karamustafa, 2007:76). Karamustafa ayrıca, 19.yüzyılda Osmanlı'nın oryantalizme olan ilgisinin daha çok "Abdülaziz'in ressamı saraya daveti, Osman Hamdi'nin Gerome'un öğrencisi olması gibi" (Karamustafa, 2007:75) konuları kapsadığını belirtmiştir. Bu ilgiyi dolayısıyla, Gerome'un resimlerini inceleyen sanatçı, sanatçıdan alıntılar yapmıştır. Gerome'un bazı resimlerinde Karamustafa, "...neredeyse haremde geçen bazı anların kendisine yakın bir arkadaşı tarafından gözetletirilmiş olduğu duygusuna bile kapılıyorum. Sanki burada kuralları olan bir işbirliği var" şeklinde yorumlamıştır (Karamustafa, 2007: 75). Jean-Leon Gerome kamerasıyla 1854'te ilkin Türkiye'yi, sonra Mısır, Filistin, Suriye, Sina, ve Kuzey Afrika'yı gezmiştir. Sanatçının en sevdiği şehirler Kahire ve İstanbul'dur. Çizimleri ve fotoğrafları edinir, bu fotoğraflar Fransa'da yapılan resimlerin taslağı olarak defalarca kullanılmıştır. Gezilerinden sayısız şarka ait nesnelere dönen sanatçının atölyesinde geniş bir koleksiyonu bulunmaktadır. Gerome, dikkatleri çekecek kadar aslına uygun, cüretli renkler kullanmıştır. Denilebilir ki, bu sayede Jean-Leon Gerome, Şark sahnelerini hatırlatan eserler yaratmıştır. Sayıları 550'ye varan resimlerinin üçte ikisi oryantalist konulara yöneliktir. Gerome Türk hamamlarına olan hayranlığıyla biliniyor, sanatçı sık sık erkek hamamlarına giderek orada çizimler yapıp, sonradan kadın figürleri eklemiştir. Lady Montagu ve Julia Pardeo'nun hamam ve harem anlatıları, sanatçıya resimlerini oluşturmada tıpkı diğer sanatçılara önderlik ettiği gibi önderlik etmiştir.

Gülsün Karamustafa'nın 2000 yılında, Oryantal Fanteziler İçin Pekiştirme Serileri "Şekil 11." adlı çalışmasında, Jean-Leon Gerome'un Köle Pazarı "Şekil 12." resmindeki ana unsur olan figürleri çifte görüntüyle merkeze yerleştirmiş, fakat resimde yer alan esir tacirini resimden çıkarmış, onun yerine Banyo Sonrası isimli Pierre Louis Bouchard'ın (1831-1889) resminden dekupe ettiği iki kadını, cariye ve kölesini ekleyerek kompozisyonunu oluşturmuştur.



Şekil 11: Karamustafa, Gülsün. (2000). Oryantal Fanteziler İçin Pekiştirme Serileri.

Gerome'un Köle Pazarı resminde, tablodaki çıplak kadın diğer "...cinsel cazibe gücünü sergilemek için uzanmış vaziyette resmedilen pek çok öteki çıplak kadın resminden farklı olarak ayakta gösteriliyor (çünkü muayene ediliyor)" (Leppert, 2009: 317). Köle kadının sahibi hemen arkasında bakireliğin işareti olarak bir gösterge olan beyaz elbiseyle yer alır (Karamustafa'nın çalışmasında bu figür çıkartılmıştır). Kadına göre esmer resmedilmiş olan, kadının müşterisi ihtişamlı elbisesiyle, yüzünün az bir kısmı görülecek şekilde resmedilmiştir. Fakat bu figürde, asıl önemli olan bir eliyle kadının dişlerini kontrol etmesi durumudur. Bu diş kontrolü atları alırken yapılan aşağılayıcı bir davranış olmasına karşın, Gerome'un resminde bu durum örtülme yerine, müşterinin parmaklarının büyük resmedilmesi ile abartı yoluna gidilmiş ve netleştirilmiştir. Bu aşağılayıcı durumun netleşmesi fikri, sadece köleliğe yapılan vurgu değil, cinsel bir çağrışımdır da aynı zamanda. Bu netleşirmenin olaya farklı ve örtük bir derinlik kazandırdığı nokta ise Gerome'un resimlerinin fotoğraf nesnellığı ideası altında "bilimsel" yani doğruluk vaat eder yanındır. Bu resimde açık edilen aşağılayıcı tavrı abartmak, ressamın ideasını çürütür. Eril bir fantezinin eseri olan bilinçli bir müdahaleyle fallik bir görüntü göndermesi sunan elin, eli kadının ağızına sokulurken göstermesi, fantaziyle yaratılan ötekini cinsellik alanında tanımlar. Sanatçı burada her ne kadar Yakın Doğu cinselliğini konu alan bu resimlerini işadamlarına yüksek sanat diye sunmuş ve bilimsel bir objektiviteye dayandığı ideasında olsa da aslında kuşkusuz burada seyirciyle bir bilinci paylaşmaktadır. Şunu da belirtmek gerekir ki, resim sanatının içerisinde kesin olan bir şey varsa o da tam anlamıyla bir fotoğraf gibi nesnellik ve bilimsel doğruluk hakikati gösteren bir belge niteliği taşıma yükümlülüğünde olmayışıdır, kaldı ki günümüzde fotoğraf dahi seçilen kadrajın durumuna bağlı olarak gerçekleri anlamak ve anlamlandırmamız için tek başına yeterli değildir. Richard Leppert, bu resimde parmakların ağza girmesini cinsel bir çağrışımın olduğunun gayet açık bir şekli olduğunu ve adamın bu hareketinin son derece fallik ve mağrur görüldüğünü belirtir. Kadının başının aygın baygın bir yana düşmüş olmasının ortaya çıkardığı tamamen pasif ve alıcı tepkisinin ise, hazzı ima ettiğini ifade eden Leppert, kadının çıplak olmasının dışında bedenini içini de göstermesinin daha müstehcen dergilerde kadının çıplak vücudunu sergilenmesinin yetmeyip, ayrıca kadının bacaklarını açarak vajinasını da gösteren ve hatta ağızına elini sokan şekilde fotoğrafların habercisi olan bu resmin uzantısı olarak görmüştür. Leppert "...yirminci yüzyılın sonlarında erotik imgelerin cinsel düzeneği olarak yatak odasının loş ışıklı baştan çıkarıcı hazlarının yerine daha çok tıbbi muayene masalarının özelliği olan floresan ve hiçbir şeyi saklamayan bir aydınlık kullanılıyor genellikle" (Leppert, 2009: 321) şeklinde örnekleyerek erotik imgelerin cinsel düzeneğinin değişimi hakkındaki yorumunu desteklemiştir. Bu noktada Gülsün Karamustafa'nın, Gerome'un Köle Pazarı resminden alıntılıdığı, Oryantal Fanteziler İçin Pekiştirme Serileri'ne dönecek olursak, Karamustafa, Leppert'in deyimiyile kadının hazzı ima eden "tamamen pasif ve alıcı tepkisi" ve adamın "son derece fallik ve mağrur" olarak resmedilmiş figürleri ikiz görüntüsüyle merkeze yerleştirerek, hatta onları kendi mekanlarından ayırıp galeri mekanında bir anlamda yine Leppert'in deyimiyile, "hiçbir şeyi saklamayan bir aydınlık" kullanılarak sunulması üzerine; "Seyir koşulları böyle olunca bakma edimi kendi kendisini insanlıktan çıkararak seyirci için gittikçe aşağılayıcı bir hal alıyor ve dolayısıyla da tahakkümün farazi hazzı aynı anda azap verici oluyor" denilebilir (Leppert, 2009: 317).



Şekil 12: Gerome, Jean-Leon. (1866). Köle Pazarı.

Fakat Gerome'un resminde, "...şiddeti resmettiği "öteki"lerin bizzat kendi halklarına uyguladığı şiddet olarak temsil ediyor. Gerome'un kendisinin uyguladığı şiddet, mümbit muhayyilesindeki siyah "öteki"ler tarafından devralındığı için kendi kendisini ortadan kaldırmış oluyor" (Leppert, 2009: 321). Gerome'un oryantalist resimlerinde hiç bir zaman bir "...Avrupalı görülmez. Orada boy göstererek, çizdiği mekânın saf oryantallığını bozmaz Batılılar; bu mekan... cinsel olanaklarla dolu sapkın bir Cennet olarak çıkar karşımıza" (Leppert, 2009: 322).



Şekil 13: Doğan, İsmet. (1998-2002.). İsimsiz, Yorumlama Serisi.

İsmet Doğan'ın Yorumlama Serisi'nde yer alan bir çalışması da, "Şekil 13." Gerome'un Köle Pazarı'nı alıntılıdığı isimsiz resmidir. Yapıtlarında klişelerle metaforları bir arada kullanarak dilini oluşturan Doğan'ın sıkça kullandığı metaforlar ve resimlerinin vazgeçilmezi olan dış bükey aynalardır. Sanatçı, Gerome'un Köle Pazarı resmine de yine bu dış bükey aynadan bakıyor ve resmin kadrajını da aynanın çerçevesi yeniden oluşturuyor. Alıntılıdığı resmin üzerine, resimlerinde yine sıkça kullandığı harflerle ince bir katman oluşturuyor. Ve Köle Pazarı resmindeki figürlerin üzerine gelecek şekilde diğer bir dış bükey aynada kişisel atölyesinden görüntüye yer veriyor. Oldukça koyu bir alanda hapsedilmiş gibi görülen katmanlı görüntülerin yanında, atölye görüntüsünün aydınlığı zıtlık oluşturmuştur. Zamansal olarak farklılığa işaret eden ışığın durumu, iç içe geçmiş iki mekanı katmanlaştırarak ortaya yeni bir katman dahilinde, yeniden yaratılmış mekanla izleyiciyi arada bırakıyor.

## Sonuç

Foucault'un bilginin arkeolojisi üzerinden bakıldığında, dünyanın bilgi hazinesi temelde eklenerek oluşturulmuştur; kadınların ataerkil sistemde öteki olarak temsili de bu bilgide ortak noktadır: Ataerkil düzene dayalı üretilen Doğu veya Batı kültür evreni cinsel fark üzerinden, "...ötekilinin hiyerarşiye dayalı ve doğalcı tarzda düşünmüş olmasıdır. Kadın da bu anlamda üst basamağında erkeğin yer aldığı bir hiyerarşide onun arkasında konumlandırılmıştır. Ya da hep erkeğin başı olduğu bedendir vs.. gibi niteliklemlerle anılmıştır" (Irigaray, 2008: 23). Kadınların tarihi açısından bakıldığında var olan tarih yani; "...geleneksel tarih yazıcılığı erkeklerin yaşam pratiklerinden kaynaklanan olayları konu edinir, onun öznesi erkektir" (Çakır, 1996: 12). Geleneksel tarih yazıcılığı kadınların dahil edilmediği, fetih odaklı, savaşların işgal anlatılarının tarihi olması sebebiyle: olayların üzerinde geliştiği zemin, bunların ortaya çıkmasını hazırlayan gerçek nedenler ve kişilerle ilgilenmez, önemli olan sonuçtur. Sonucun ortaya çıktığı alan ise, genelde kamusal alanın sınırları içerisindedir ve bu sınırlar içinde tarihin öznelerinden biri olan kadın yoktur (Çakır, 1996: 12). Dolayısıyla, tarih erkeklerin çağlar boyunca anlattıkları haliyle bütün erkelerin tarihi olmuştur. Bu anlatıda kadına yer yoktur, kadın ancak boşlukları dolduran öteki olarak ve özneye bağımlı nesne olarak bulunmuştur. "Tarih erkeğin hikâyesidir: adı üstünde "his-story" history. Bir erkek sporu.... Ancak tarihe gömülmüş adetlerle kadının bilinçsizliğinin saltanatı arasında esrarengiz bir benzerlik oluşmuştur" (Croutier, 2009: 204). Bu noktada Oryantalizme, eril fantazilerlerin doğusu olarak tanımlama yapmak meselenin bir de batı yönü olması bakımından oldukça tutarlıdır. Türkiye'de, şarkiyatçı söylem üzerinden üretilmiş Harem, Hamam, Köle Pazarı olarak adlandırılan resimlerin yeniden üretilmesi noktasında, Daryüş Şayegan'ın batılılaşma üzerine düşüncelerinden hareketle; nasıl ki Batılılaşma, Batı hakkında bilgi sahibi olmamak anlamına geliyorsa, Oryantalist resimlerde temsil edilen doğulu kadınlar bağlamında kadın temsili üzerinden yaklaşımlar sergilemekte, kadın ve kadın tarihi hakkında bilinçsizlikten ileri geldiğini söylemek mümkündür. Ötekilik mekanlarında resmedilmiş doğulu kadın temsilleri, eril fantazinin sadece görüntüye karşılık gelen bölümüdür; bu mekanlar doğuda ataerkil toplum tarafından yaratılmışlardır ve vardırırlar. Diğer bir nokta ise, Lefebvre'nin mekânın tanımı olarak; doldurulmayı bekleyen boş bir yer olmadığı ve toplum tarafından üretilmediği savı üzerine, Türkiye'de, eril bakışın oryantalist yönünü temsil eden oryantalist resimlerin, yeniden ele alınarak, oluşturulan yapıtlar bağlamında, eril söylemin yeniden üretilmesi bir Heterotopya mıdır sorusudur.

Foucault'ya göre "Önce, ütopya vardır. Ütopyalar, gerçek yeri olmayan mevkilerdir. Bunlar, toplumun gerçek mekânıyla doğrudan ya da tersine dönmüş, genel bir analogi ilişkisi sürdüren mevkilerdir. Bu ya mükemmelleşmiş toplumdur ya da toplumun tersidir; fakat her halükarda, bu ütopyalar özünde, esas olarak gerçektışı olan mekânlardır" (Foucault, 2011: 295). Foucault, ütopyalara karşı olarak bu mekânları heterotopya olarak adlandırmıştır. Heterotopyalar arasında bir tür karma, ortak deneyim olarak ayna metaforunu kullanarak açıklamıştır (Foucault, 2011: 295). Foucault'a göre ayna, yeri olmayan yer anlamında bir ütopya olarak tanımlanmıştır. Aynaya bakan kişinin aynada kendini olmadığı yerde görmesi

bağlamında, aynanın ütopya olduğunu, fakat aynı zamanda gerçekte var olması bakımından aynaya bakışın bir tür geri dönüş etkisine sahip olduğu ölçüde aynı zamanda heterotopya olarak tanımlamıştır. Dolayısıyla kendini aynada görmek, kişinin kendisinin bulunduğu yerde olmadığını keşfetmesi, yine aynadan yola çıkarak sağlanmış olur (Foucault, 2011: 295). Foucault, heterotopya kelimesinin gerçek anlamı olarak; verili bir toplumda bu farklı mekânların, bu başka yerlerin incelenmesini, analizini, betimlemesini bir tür sistematik tanımını, yaşadığımız uzamın hem mitik hem de gerçek bir tür tartışmasını düşünmüştür ve bu betimlemeyi heterotopoloji diye adlandırmıştır. Heterotopyalar'ın ilk ilkesi, dünyada bütün kültürler heterotopya oluşturmuşlardır. İkinci olarak, her heterotopyanın toplum içinde belirgin ve kesin bir işlevi vardır. Üçüncü ilke, Heterotopyanın birçok mekânı ve mevkii kendi içlerinde bağdaşmayan birçok mekânı yan yana koyma gücü vardır, bu ilke tiyatro örneğinde incelenmiştir. Dördüncü ilke, heterotopyaları zamanın bölünmesine bağlamıştır ve hetekroni olarak adlandırmıştır. İnsanların geleneksel zamanlarıyla bir tür mutlak kopma içinde olduklarında ortaya çıkan bu ilkeyi mezarlık örneğinde incelemiştir. Beşinci ilke ise, Heterotopyaların açılma ve kapanma sistemi gerektirdiği üzerinedir; bu heterotopyalar hem tecrit eder hemde nüfuz edilebilir kılınmıştır. Bu heterotopyalar'a ancak belli bir izinle ya da belirli davranışları yerine getirdikten sonra girildiği belirtilmiş ve arınma faaliyetine tümüyle adanmış Heterotopya olarak Müslüman hamamları örneklenmiştir (Foucault, 2011: 295-300).

Bu bağlamda ötekilik mekânlarında öteki olan kadının çifte ötekileştirilmiş (hem doğulu, hem de kadın olma anlamında ötekiliği) temsilinin açık edildiği oryantalist resimler üzerinden Türkiye'de yeniden üretimlerin bir heterotopya olduğu söylenebilir.

## Kaynakça

- Adams, C.J. (2013 ). Etin Cinsel Politikası Feminist-Vejetaryen Eleştirel Kuram. G.Tezcan ve M.E.Boyacıoğlu, (Çev.). İstanbul:Ayrıntı.
- Aksoy Croutier, A. (2009). Harem Gizemli Dünya. Leyla Özcengiz, (Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Artun, D. (2007). Paris'ten Modernlik Tercümeleleri. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Crampe-Casnabet, M.(2005). On Sekizinci Yüzyıl Felsefesinin Bir Örneği. Duby,G. ve Perrot,M.(Ed.). Kadınların Tarihi Rönesans ve Aydınlanma Çağı Paradoksları: içinde (ss. 303-332). İstanbul :Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Croutier, Alev Aksoy.(2009). Harem Gizemli Dünya. Leyla Özcengiz, (çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Çakır, Serpil. (1996).Osmanlı Kadın Hareketi. İstanbul: Metis Yayınları.
- Desmet, H-G. (1991). Büyülü Divan: XVIII. Yüzyıl Fransa'da Türkler Ve Türk Dünyası İstanbul. Mehmet Ali Kılıçbay, (çev.). İstanbul : Eren Yayıncılık.
- Eudaimonia. (2012, 23 Mart). "Ye Beni" Yoksa Ben Seni Yerim: Erişim tarihi:2012, 20 Haziran, <http://eudaimonia-burcu.blogspot.com.tr/>
- Foucault, Michel.(2007). Cinselliğin Tarihi, Hülya Uğur Tanrıöver, (çev.). İstanbul, Ayrıntı Yayınları. (özgün eser 1976 tarihlidir)
- Foucault, M. (2011), Özne Ve İktidar Seçme Yazılar 2, Işık Ergüden Ve Osman Akınhay, (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Heinrich, Barbara. (2007). Gülsün Karamustafa Güllerim Tahayyüllerim. Barış TUT, Bronwen SAUNDERS, Erden KOSOVA. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. ISBN : 15231004.
- Ht Hayat.( 2012, 2 Mart). İsmet Doğan: Kendimi yamyam olarak kurguladım. Erişim tarihi:2012, 20 Mayıs, <http://www.hthayat.com/kadinca-hayat/roportajlar/haber/1004416-ismet-dogan-kendimi-yamyam-olarak-kurguladim>
- Irigaray, Luce. (2008). Doğu ve Batı Arasında Tikellikten Topluluğa. Nilgün Tural, (çev.) İzmir: ARA-lık Yayınları.
- Konty, O.(2002).Oryantalizm-I: "Üçgenin Tabanını Yok Sayan Pythagoras: Oryantalizm ve Ataerkillik Üzerine".Doğu Batı Düşünce Dergisi, 20(1), 121-136.
- Lefebvre, Henri.(2014). Mekanın Üretimi. Işık Ergüden, (çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Leppert, R. (2009). Sanatta Anlamın Görüntüsü. İsmail Türkmen, (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lewis, R. (2011). Kültür Değişimi ve Haz Politikaları. İnankur, Z. Lewis, R. ve Roberts, M.(Ed.) Mekanın Poetikası, Mekanın Politikası Osmanlı İstanbulu Ve Britanya Oryantalizmi: içinde (ss.49-64). İstanbul: Pera Müzesi Yayını Sempozyum Dizisi 2.
- Makdisi, U. (2007). Osmanlı Oryantalizmi. Aytaç Yıldız, (çev.). Yıldız, A. (Ed.). Oryantalizm: Tartışma Metinleri: içinde (ss. 271-315). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Said, E. W. (2008). Şarkiyatçılık Batı'nın Şark Anlayışları. Berna Ülner, (çev.). İstanbul : Metis Yayınları.(özgün eser 1978 tarihlidir)
- Schick, I. C. (2001). Batının Cinsel Kıyısı: Başkalıkçı Söylemde Cinsellik Ve Mekansallık. Savaş Kılıç ve Gamze Sarı, (çev.). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Schick, I. C. (2011). Bedeni, Toplumu, Kainatı Yazmak, İslam, Cinsiyet Ve Kültür Üzerine. Pelin Tünaydın, (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Şayegan, Daryuş.(2008). Batı Karşısında Asya, Doç. Dr. Derya Örs (çev.). İstanbul: Ağaç Kitabevi Yayınları.
- Timur, T. (1998). Osmanlı Çalışmaları. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Yasa Yaman, Z. (2010). Sanat Dünyamız: "Harem'den Harim'e Karmaşık Anlatılar", Sanat Dünyamız Kültür ve Sanat Dergisi, (çev.)Sayı 114, 4-8.
- Yeğenoğlu, M. (2003). Sömürgeci Fantaziler Oryantalist Söylemde Kültürel Ve Cinsel Fark, İstanbul: Metis Yayınları.
- Xoxothemag.( 2013, 21 Mart).Ten Kafesi, Erişim tarihi:2013, 5 Nisan, <http://blog.xoxothemag.net/post/51476553340/ten-kafesi>

## Görsel Kaynaklar

Şekil 1, Melling, Antoine Ignace.( 1795). Harem.

- Şekil 2, Eviner, İnci. (2009). Harem.  
Şekil 3, Ingres, Jean Auguste Dominique. (1862). Türk Hamamı.  
Şekil 4, Ceylan, Taner.(2013). Bitmemiş Resim 3. Kayıp resimler serisi.  
Şekil 5, Karamustafa, Gülsün. (2000). Oryantal Fanteziler İçin Pekiştirme Serileri.  
Şekil 6, Karamustafa, Gülsün. (2000). Oryantal Fanteziler İçin Pekiştirme Serileri.  
Şekil 7, Doğan, İsmet. (2011). İsimsiz, Ye Beni Serisi.  
Şekil 8, Doğan, İsmet. (2011). İsimsiz, Ötekini Yeme Serisi.  
Şekil 9, 16.yüzyıl. Esir pazarı:Alıcılar satışa çıkarılan Avrupalı kadınları yokluyorlar.  
Şekil 10, Karamustafa, Gülsün. (1996). Erken Bir Temsiliyetin Sunumu.  
Şekil 11, Karamustafa, Gülsün. (2000). Oryantal Fanteziler İçin Pekiştirme Serileri.  
Şekil 12, Gerome, Jean-Leon. (1866). Köle Pazarı.  
Şekil 13, Doğan, İsmet. (1998-2002.). İsimsiz, Yorumlama Serisi.

### Summary

*This study determined the main boundaries of spaces which are defined as otherness and among the cliché of orientalist discourse which were shaped around seraglios, public baths, and slave bazaars produced by Western masculine fantasies through visuals and today's reproduction. Therefore, this study defines orientalism as it is created, replicated and consumed by Western centered discourse. According to Edward Said, orientalism is classified into two categories as open and implied. Open orientalism expresses opinions on the language, letters, history, sociology, etc. about Eastern cultures explicitly. However, implied orientalism refers to a field of dreams, images, fantasies and fears. So, East has become an object for both desire and information. This study has a viewpoint with reference to Said's implied orientalism, and also criticizes Said for masculinity. According to the perspective of the West, East was centered as the other and represented on an imaginary geography. At this point, the representation of the East as the other crosses between the representation of women as the other. This feminist analogy which places the object constituting both the idea of this study and the foundations of Western oriented perspective in the white male, defines the women as the other to men. From Freudian perspective, women were seen as incomplete men. When we look through this perspective, East is seen as the incomplete West. The main idea of Westernization lies at this point.*

*Within this context, the starting point of this study has been the 18<sup>th</sup> century, when the interest in sexuality peaked in the West as also expressed by Foucault in his book titled "History of Sexuality". 18<sup>th</sup> century was also the period when France undertook the mission of francization and the period of Ottoman collapse. Therefore, political-cultural relationships and their social reflections have been examined in this study. In this study which involved the footprints of cultural interaction between the two countries, how the ongoing discourses created a pattern was focused. The goal of this viewpoint and historical restriction is to point at the common grounds of two-way interaction between Ottoman Empire and France. This common ground is masculine viewpoint. In this study, the hegemonic structure of women representation will in this paternalistic order was approached from the feminist theory perspective. Starting from the Ottoman westernization movements, the reflections of Western modernity on visual arts in Turkey's socio-political history was investigated within the context of women representation from an orientalist viewpoint.*

*Therefore, it is observed that orientalist visuals which are the extensions of paternalistic structure representing women as the object in the West that can be characterized as the otherness spaces, have transmitted the same tradition. In visual arts in Turkey, the concept of Ottoman orientalism has been dealt with within the context of reproduction of women representation through the pictures drawn in orientalist discourse. The double otherness created by the concepts of westernization-modernization seen as the results of Ottoman orientalism's reflections on today's Turkey has been emphasized. The reflection of implied orientalism on visual arts was investigated through the other sexualized in the foreign discourse considering the historical aspects of the era. Otherness spaces sexualized in foreign discourse were examined under three parts: seraglio, public bath, and slave bazaar. The works of four artists who produced them within this context were involved. These artists were İnci Eviner, Gülsün Karamustafa, Taner Ceylan, and İsmet Doğan. As a result, in this examination considering Turkey's socio-politic and historical processes crosses the otherness of the East with otherness of women. In the works of artists, the "other" required by the object to define itself creates an identity crisis sourcing from the process of creating new others due to the changing structure of the center. The unchanging other, east, passive, etc. of paternalistic system is women. Therefore, the representation of women involves domination of the other within these discourses. The contexts of these studies produced in Turkey is only one side of the masculine discourse; the "East". In this sense, by nature of orientalism's paradoxical structure, the reproductions of the artists included in this study can be stated to be heterotopia.*