

ORYANTALİST RESİMDE İÇ MEKAN “MAHREM”

AYŞEGÜL BAKKALBAŞI

YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İSTANBUL, 2023

ORYANTALİST RESİMDE İÇ MEKAN “MAHREM”

AYŞEGÜL BAKKALBAŞI

DANIŞMAN

DR. ÖĞRETİM ÜYESİ HAKAN ÖZER

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ'NE SUNULAN BU TEZ
PLASTİK SANATLAR VE RESİM ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS

DERECESİ İÇİN KISMİ YETERLİLİKLERİ KARŞILAMAKTADIR

YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

2023

İNTİHAL SAYFASI

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum, bu çalışmayı, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yol ve yardıma başvurmaksızın yazdığımı, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu ve bu eserleri her kullanışımında alıntı yaparak yararlandığımı belirtir; bunu onurumla doğrularım.

Enstitü tarafından belli bir zamana bağlı olmaksızın, tezimle ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara katlanacağımı bildiririm.

Tarih : 06.06.2023

Ad/soyad : Ayşegül Bakkalbaşı

İmza :

ÖZET

Bu çalışma oryantalist resmin tanımını yaparken Oryantalist resim türünün örnekleri arasında sıkça rastlanılan mahrem mekanları konu eden çalışmaların neden daha tercih edilebilir olduğunu incelemek amacıyla yapılmıştır. Öncelikle Batı Dünyasında oryantalizm kavramı irdelenmiş, bu kavram irdelenirken sosyal, siyasal ve kültürel faktörlerle birlikte Doğu ve Doğu' ya özgü kavramların neden ilgi nesnesi haline geldiği üzerine araştırmalar yapılmıştır. Sanat tarihi içerisinde sıkça yer alan iç mekan resminin tanımı ile birlikte tanınmış ve farklı dönemlere ait örneklerine yer verilerek araştırma konusu desteklenmiştir. Mahrem olgusunun kavram olarak genel hatları ve resim sanatındaki karşılığı da sonrasında değinilecek olan Oryantalist resimde konu edilen mahrem mekanları açıklayıcı nitelikte olması adına araştırma konusuna dahil edilmiştir. Oryantalist resim geçmişten günümüze hala ilgi odağı olmaya devam etmektedir. Mahrem olgusunun da hala irdelenmeye ve merak uyandırmaya açık bir kavram olduğunu baz alırsak, Oryantalist resimde kullanılan mahrem mekanların da neden yapım aşamasında en çok tercih edilen mekanlar olduğunu bazı noktalarda çözümleyebiliriz. Gerek coğrafyanın ağırlıklı olarak mensubu olduğu dinin yasakları gerek Doğu hakkında anlatılan fantastik hatta yer yer kurmaca hikayelerinde etkisi ile Doğu halkı ve yaşam biçimleri geçmişte olduğu gibi günümüzde de merak ögesi olmaya devam edecektir.

Anahtar Kelimeler: Oryantalizm, Doğu, Mahrem, İç mekan resmi

ABSTRACT

While defining orientalist painting, this study was carried out in order to examine why studies on private spaces, which are frequently encountered among the examples of orientalist painting, are more preferable. First of all, the concept of orientalism in the Western World was examined, and while this concept was being examined, research was carried out on why the East and the concepts specific to the East became an object of interest, along with social, political and cultural factors. The subject of the research was supported by giving examples of the interior painting, which is frequently included in the history of art, with its definition and examples from different periods. The general lines of the concept of the intimacy and its counterpart in the art of painting have been included in the research subject in order to explain the private spaces in the Orientalist painting, which will be mentioned later. Orientalist painting still continues to be the focus of attention from past to present. Considering that the concept of privacy is still open to scrutiny and arousing curiosity, we can analyze at some points why the private spaces used in Orientalist painting are the most preferred spaces during the construction phase. The people of the East and their way of life will continue to be a matter of curiosity today, as they were in the past, with the influence of both the prohibitions of religion, of which geography is predominantly a member, and the fantastic and sometimes even fictional stories told about the East.

Keywords: Orientalism, Eastern, Intimate, Interior painting



Babam Hüseyin Taşçı'ya...

TEŞEKKÜR SAYFASI

Bu çalışmamın gerçekleştirilmesinde, konu seçiminden araştırmanın yürütülmesine dek beni destekleyen sevgili hocam tez danışmanım Dr. Öğretim Üyesi Hakan Özer' e desteklerinden dolayı teşekkür ederim.

Yüksek Lisans eğitimi konusunda beni cesaretlendiren ve destekleyen eşim Mustafa Bakkalbaşı' na, oğullarım Ali Erdem ve Uzay Bakkalbaşı' na, kıymetli annem ve kız kardeşlerim Sema, Yıldız ve Esin Taşçı' ya, kızı olmaktan gurur duyduğum babam Hüseyin Taşçı' ya sonsuz teşekkür ederim.



İÇİNDEKİLER TABLOSU

İNTİHAL	i.
ÖZET	ii
ABSTRACT.....	iii
İTHAF SAYFASI.....	iv
TEŞEKKÜR SAYFASI	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
RESİM LİSTESİ.....	viii
1.ORYANTALİZM NEDİR ?	1
1.1.Oryantalizmin Kelime Anlamı.....	2
1.2.Oryantal	4
1.3. Oryantalizmin Doğuşu	6
1.4. Edward Saide’ e Göre Oryantalizm	10
2. BATI SANATINDA ORYANTALİZM	13
2.1.Resim Sanatında Oryantalizm	14
2.1.1. Oryantalist Resim Nedir?.....	20
2.1.2.Oryantalist Resimde Kullanılan Konular	23
2.1.3.Oryantalist Resimde Kullanılan İmgeler	30
2.2.Batılı Ressamların Gözünden “ Doğu”	32
2.2.1.Fransa’ da Oryantalist Resim.....	34
2.2.2.İngiltere’de Oryantalist Resim.....	35
2.2.3.Avusturya’ da Oryantalist Resim.....	38
3.ORYANTALİST RESİMDE İÇ MEKAN.....	42
3.1.Resim Sanatında İç Mekan Kullanımı	42
3.2.Oryantalist Resimde Kullanılan İç Mekanlar	49
3.2.1.Harem.....	50
3.2.2. Hamam.....	54
3.2.3 Camii.....	57
3.2.4.Günlük İç Mekan Yaşam Alanları	61

4.ORYANTALİST RESİMDE MAHREM MEKANLAR.....	64
4.1. Mahrem Olgusu	64
4.1.1. Mahrem Olgusunun İnsan Algısındaki Yeri	65
4.1.2. Resim Sanatında Mahrem Olgusu	67
4.2. Oryantalist Resimde Mahrem Olgusu.....	69
4.2.1. Harem.....	70
4.2.2. Hamam.....	76
4.2.3. Camii.....	81
5.SONUÇ	87
KAYNAKÇA.....	89

RESİM LİSTESİ

Resim 1.1. Gentile Bellini, “The Sultan Mehmet II -Sultan II. Mehmet’ in Portresi”, 1480..7	
Resim 1.2. Rembrandt Van Rijn, “Man in Oriental Clothing -Doğu Giyisili Batılı”, 1635..9	
Resim: 2.1. Eugène Delacroix, “Scène des massacres de Scio - Sakız Adası Katliamı”, 1824	15
Resim 2.2. Rudolph Weisse, “Dice Players - <i>Tavla Oyuncuları</i> ”, 1869.....	17
Resim 2.3. Jean-Auguste-Dominique Ingres, “ La Grande Odalisque-Odalık”, 1814	19
Resim 2.4. Jean-Léon Gérôme, “The Snake Charmer-Yılan Büyücüsü”, 1879.....	22
Resim 2.5. Henri Regnault, “Exécution sans jugement sous les rois maures de Grenade - Granada Magribi Krallarının Yargısız İnfazı”, 1870.....	24
Resim 2.6 Walter Charles Horsley, “Women and the Old Man in the Harem -Haremde Kadınlar ve Yaşlı Adam”, 1883.....	26
Resim 2.7. Jean-Leon Gerome, “The Muezzin-Müezzin”, 1866.....	28
Resim 2.8. Jean-Leon Gerome, “Carpet Marcent-Halı Tüccarı”, 1887.....	34
Resim 2.9. John Frederick Lewis, “The Harem- Harem”, 1876.....	36
Resim 2.10. Frederick Goodall, “The Palm Groove- Palmiye Korusu”, 1894.....	37
Resim 2.11. Ludwig Deutsch, “In the Madrasa- Medrese”, 1900	38
Resim 2.12. Ludwig Deutsch, “The Tribute - Haraç”, 1900	39
Resim 3.1. Pieter de Hooch, “Woman Drinking with Soldiers-İki Adam ve İçki İçen Kadın ve Hizmetçi”, 1658	44
Resim 3.2. Johannes Vermeer Van Delft, “The Art of Painting -Resim Sanatı”, 1666-1668	46
Resim 3.3. Johannes Vermeer Van Delft, “Girl Reading a Letter at an Open Window-Açık Pencere Önünde Mektup Okuyan Kız”, 1667	47
Resim 3.4. Edward Hopper, “New York Interior-New York Enteriyör”, 1921	48
Resim 3.5. Topkapı Sarayı, Harem Dairesi Tepeden Görünüş.....	51
Resim 3.6. Mihrişah Valide Sultan Dairesi, Harem, Topkapı Sarayı.....	52
Resim 3.7. Henriette Browne, “A Visit: Harem Interior-Ziyaret”, 1860.....	53
Resim 3.8. Türk Hamamı İstanbul, İslam Mimarisi	56
Resim 3.9. Jean-Auguste-Dominique , “The Turkish Bath-Türk Hamamı”, 1862	57
Resim 3.10. İshak Paşa Sarayı Camii, Doğubayazıt/Ağrı	60

Resim 3.11. Jean-Leon Gerome, “Rustem Pasha Mosque- Rüstem Paşa Camii”, ?	61
Resim 3.12. Eski İstanbul Kahvehanesi.....	63
Resim 3.13. Frederick Goodall, “Interior A Cofee Shop, Cairo-Kahire’de Bir Kahve Dükkanının İçi”, 1859-1870	63
Resim 4.1. Diego Velazquez, “Venus At Her Mirror -Ayanadaki Venüs, 1644	68
Resim 4.2. John Frederick Lewis, “A Lady Receiving Visitors- Hanıma Ziyaretçi Geliyor, 1873	70
Resim 4.3. John Frederick Lewis, “The Harem- Harem, 1860	72
Resim 4.4. Flippo Baratti, “The Introduction After The Bath- Banyodan Sonra Tanışma,1889.....	73
Resim 4.5. Jean Joseph Benjamin Constant, “Scene In Harem- Harem Sahnesi,1876	74
Resim 4.6. Jean-Leon Gerome, “La Grande Piscine De Borousse-Bursa Hamamı Haremlik Kadınlar Havuzu, 1848	76
Resim 4.7. Jean-Jacques-François Le Barbier, “A Female Turkish Bath-Kadınlar İçin Türk Hamamı, 1785.....	78
Resim 4.8. Jean-Leon Gerome, “Bather at the Brousse Pool-Bursa Havuzunda Yüzücü, 1885	80
Resim 4.9. Jean-Leon Gerome, “Prayers In The Mosque -Camii’ de Dua Edenler, 1892 ..	81
Resim 4.10. Jean-Leon Gerome, “Priére Dans La mosquée- Camii’ de Namaz, 1875	83
Resim 4.11. Ludwig Deutsch, “The Morning Prayer – Sabah Namazı, 1906	85

1.ORYANTALİZM NEDİR ?

18. ve 19. yüzyıl Asya toplumlarının, özellikle eski toplumların dillerini, edebiyatını, dinlerini, felsefelerini, tarihlerini, sanatlarını ve yasalarını incelemeyi içeren bir Batı disiplini. Bu tür, aynı zamanda Avrupa ve Kuzey Amerika'daki daha geniş entelektüel ve sanatsal çevrelere ilham vermiştir. Bu nedenle Oryantalizm aynı zamanda Asyalı veya "Doğulu" şeylere karşı genel bir hayranlık ifade etmiştir. 20. yüzyılın ortalarında Oryantalistler, dikkatleri Oryantalizm'in sömürgeci ve yeni-sömürgeci imalarından uzaklaştırmak için çalışmalarını Asya Çalışmaları terimini kullanmayı tercih etmeye başladılar. Daha yakın zamanlarda, esas olarak Filistinli-Amerikalı bilim adamı Edward Said'in çalışmaları aracılığıyla, terim aşağılayıcı bir şekilde, Batılı akademisyenler tarafından genel olarak kabul edilen Arap ve Asya kültürlerinin sözde basit, basmakalıp ve aşağılayıcı kavramlarına atıfta bulunmak için kullanılmıştır.

Oryantalizm ve Oryantalizm terimleri, ilk olarak; 1800'lerin sonlarında ve 1900'lerin başlarında Hindistan'daki İngiliz sömürge politikasındaki değişikliklere karşı çıkan İngiliz bilim adamları, bürokratlar ve politikacılara atıfta bulunmak için kullanıldığında belirgin bir siyasi anlam kazanmıştır. Hindistan'ın İngiliz yasalarına ve kurumlarına göre yönetilmesi gerektiğinde ısrar eden İngilizlerken, Şarkiyatçılar ise yerel yasa ve geleneklerin üstünlüğünde ısrar ettiler; bu oryantalistlerden bazıları, eski veya geleneksel Hint yasalarını ve yasal yapılarını, onları sömürge bürokrasisi için kodlamak amacıyla incelemişlerdir. İronik bir şekilde, İngilizlerin yerel gelenekleri anlama, kodlama ve kontrol etme çabaları, genellikle Hindistan'ın sosyal ve politik yaşamında önemli değişikliklere yol açmıştır.

Bilimsel bir uygulama olarak Oryantalizm, Doğu Asya toplumlarının dilleri, edebiyatları, dinleri, kanunları ve sanatları üzerine yapılan çalışmaların akademik ilgi ve entelektüel enerjinin odak noktası haline geldiği 18. yüzyılın sonlarında Avrupa öğrenim merkezlerinde ve onların sömürgesi olan ülkelerde ortaya çıkmıştır. Bu süre zarfında, Doğu Asya'yı inceleyen Avrupalıların sayısı önemli ölçüde arttı, üniversitelerden ve bilimsel topluluklardan gelen yeni kurumsal destek biçimleri, bu tür çalışmaları ve yayılmasını teşvik etmiştir. Bu bilimdeki ortak tema, Asya'nın bir zamanlar büyük medeniyetlere ev sahipliği yapması ve ardından mevcut çöküşüne girmesiydi. Daha sonra adlandırıldıkları şekliyle birçok Oryantalist, sömürge bürokrasisine katılırken, diğerleri katılmadı ve sömürgecilik konusundaki görüşleri farklılaşmıştır. Bir disiplin olarak Oryantalizm, Fransızca, İngilizce

ve Almanca dillerinin ve ilgili çalışma merkezlerinin incelenmesi tarafından yönetildi ve konuları coğrafi olarak Kuzey Afrika'daki Akdeniz'den, Doğu ve Güneydoğu Asya'ya kadar uzanıyordu. Şarkiyatçıların en önemli keşiflerinden biri, Sanskritçe'nin birkaç Avrupa diliyle olan akrabalığıydı; bu, Avrupa ve Hindistan'ın ortak bir tarihsel kökene sahip olduğu anlamına geliyordu. Bu keşif beşeri ve sosyal bilimlerde karşılaştırmalı yöntemin doğmasına yol açmıştır.

Bu Oryantalist çalışmanın ardından bilim adamları ve sanatçılar, entelektüel ve yaratıcı eserlerinde, Asya toplumları, sanatı ve gelenekleri hakkındaki fikirleri araştırdılar ve Asya halkları ve bölgeleri hakkındaki imgeler, fikirler edebiyatta popüler metaforlar haline geldi. Oryantalizm bu nedenle 19. yüzyılda özellikle önemli bir felsefi ve estetik hareketi ve uzmanlaşmış Oryantalistlerin çemberinin çok ötesine ulaşmıştır. (Thomas, 2022) Yine Emine Gürsoy Naskali' nin deyişi ile;

“Günümüzde Oryantalizm kelimesi Doğuyu küçümseyen, Doğu insanı ve kültürüyle alay eden,Batı’ nın varsayılan üstünlüğünü vurgulayan bir tutumu ifade etmektedir. Edward said’ in Oryantalizm’ de (1978) ele aldığı bu konu Doğu-Batı algılarına yeni bir yorum ve duruş getirmiştir.” (Naskali, 2013)

1.1.Oryantalizm’in Kelime Anlamı

Günümüzde daha çok resim ile ilişkilendirilen ve bu anlamda geçmişe ve onun kaynak ve etki dünyalarına odaklanmak için kullanılan Oryantalizm, tabiri caizse bize geniş bir alan bırakmaktadır. Orient kelimesi Latince kökenlidir ve “gün doğumu” anlamına gelen Orion kelimesinden türetilmiştir. Zamanla, bu kelime Batı dillerinde yayılarak doğulu kelimelere ve ideolojilere dönüşmüştür. Kelime anlamında daha çok Doğu'ya ait olanı kastetmektedir. İlk olarak Oryantal kelimesi 1799'da Fransızca ve İngilizce sözlüklerde görünmeye başlamıştır. (Hacıbekiroğlu, 2021)

Oryantal kelimesine eskiden "Doğu veya Yunan kilisesinin mensubu" anlamına gelirdi. Bu kelime çoğu zaman karıştırılan bir kelime olmuştur. Doğu'yu gezen ve araştıran akademisyenlerden, Doğu'yu boyayan veya tuvallerine aktaran sanatçılara kadar çok geniş bir uzmanlık alanına sahip olduğu açıktır. Doğu dillerinde İngilizce ‘den geldiği kabul edilen Avrupa kelimesi, "güneş ışığı veya karanlık diyarı" anlamına gelmektedir. Medeniyetin

merkezi, Yunanistan ise güneşin doğduğu yer Anadolu, battığı yer İtalya ve İspanya'ya uzanan topraklardır. (Çaycı, 2018)

Oryantalizm, doğuşu ve evrimi itibariyle iki yönlü bir oluşumdur. Oryantalizm, Doğu'yu kelime anlamıyla anlasa da, Doğu kavramını ortaya koyan ve edebiyata dahil eden Batı'dır. Bu nedenle Oryantalizmi oluşturan unsurları iki yönden düşünerek veya analiz ederek sonuç çıkarmak mümkün olacaktır. Bunlardan birinin yok sayılması, kavramı oluşturan temel örneklerden birinin azalmakta olduğu anlamına gelebilir. Oryantalist olgusuna ilişkin ilk değerlendirme ve eleştiri Edward Said tarafından Oryantalizm kitabında sunulmuştur. Eserindeki hadisenin özeti ve özü bir cümlede özetlenebilir;

“Şark neredeyse tümünden Avrupa’ ya özgü bir buluştu; antik çağdan beri, gönül maceralarının, egzotik varlıkların, akıldan çıkmayan anıların görünümünün, olağanüstü deneyimlerin mekanı olagelmişti.” (Said, 2021)

Doğu sadece Avrupa'nın komşusu değil; Avrupa'nın en büyük, en zengin ve en eski sömürgelerine, Avrupa medeniyetinin ve dilinin kaynağına, kültürel rakibine ve Avrupa'nın en derin ve yinelenen öteki imgelerinden birine ev sahipliği yapmıştır. Doğu aynı zamanda Avrupa'nın (veya Batı'nın) anti-imaj, düşünce ve kimlik deneyimi olarak tanımlanmasına da yardımcı olmuştur. Doğu, Avrupa maddi medeniyetinin ve kültürünün ayrılmaz bir parçasıdır. Oryantalizm, bu ayrılmaz parçayı kültürel ve hatta ideolojik düzeyde bir söylem biçimi olarak ve bu söylemin temelini oluşturan kurumlar, kelime dağarcığı, araştırma, imgelem, doktrin ve hatta sömürge bürokrasisi ve sömürge tarzı olarak ifade eder ve temsil eder. (Said, 2021)

Amerikan Doğu anlayışının aksine, Avrupa'nın Doğu anlayışı aynı entelektüel yoğunluğa sahip olmamıştır. Ayrıca Amerika Birleşik Devletleri'nin Yakın Doğu'daki (Orta Doğu) yoğun siyasi ve ekonomik faaliyetleri, Doğu'yu anlamamızda iz bırakmıştır.

Oryantalizm en basit kelime anlamıyla TDK’ ya göre “Doğu Bilimi” demektir. Bir düşünce tarzı ve bir disiplin olarak Oryantalizm, ilk olarak Avrupa ile Asya arasında değişen tarihsel ve kültürel ilişkileri, ikinci olarak da XIX. yüzyılın ilk yarısından itibaren çeşitli Doğu kültürleri ve geleneklerinin incelenmesine adanmış Batı disiplinlerinin yanı sıra, dünyanın Doğu olarak adlandırılan bölgesi hakkında ideolojik varsayımları, kavramları ve hayali görüntüleri içerir. Terim, sömürge Hindistan'ında, İngilizce'nin Hint eğitiminin temeli olması gerektiğini savunan İngiliz taraftarlarının aksine, Hint kültürünü önerenleri belirtmek

için kullanıldı. Oryantalizm, 1838'de Fransız Akademisi Sözlüğü'nde "şark çalışmaları" anlamında tanıtıldı. Türkçede, Oryantalizm ve daha sonra Şarkiyat bilimi ile karşılaşmış, Arapçada istisrâk kelimesi de oryantalist için kullanılmıştır. Asya, Asur dilinde "Doğu Ülkesi" anlamına gelir. Asya ve Avrupa kelimeleri, daha sonra Ege Denizi'nin iki yakasını İskender'e anlatmak için kullanılan Babil şehrinin iki bölümünü ifade eden "asu" (doğu) ve "ereb" (batı) kelimelerinden türetilmiştir. (Reis, 2007)

Roma İmparatorluğu döneminde Roma şehri, yaşanan dünyanın merkezi olarak kabul edildi ve doğu tarafı için "oriens" ve batı tarafı için "batı" ifadesi kullanıldı. Bu dönemde Doğu, Batı'ya kıyasla "medeni bir ülke" idi. VII. yüzyılın ortalarından sonra, Doğu topraklarının çoğu Müslümanların eline geçtiğinde, kavramın içeriği de genişledi. Haçlı seferleri sırasında Doğu'nun hedefi İslam dünyası olmuştur. Osmanlı İmparatorluğu'nun yükselişiyle birlikte Doğu ve İslam denilince akla Osmanlılar gelecekti.

Oryantalist kelimesi, gelecekte kökten bir anlam değişikliğine uğrayacaktı. Terim, Birinci ve İkinci Dünya Savaşlarından sonra, Doğu'daki Batılı devletlerin ve Doğu devletlerinin sosyal bilimleri ve modern Batı teknolojisini kullanarak emperyal amaçlarla kontrolü anlamına geliyordu. 1973 yılında, ilk kongrenin yapıldığı şehir olan Paris'te düzenlenen 29. Uluslararası Oryantalizm Kongresi'nde, itirazlara rağmen, resmi olarak Oryantalizm teriminin kullanılmaması kararı alındı. Ayrıca Kongre'nin adının "Uluslararası Kuzey Afrika ve Asya İnsan Bilimleri Kongresi" olarak değiştirilmesi uygun görülmüştür.

1.2.Oryantal

Batı, Doğu'nun kültürleri, halkları, ülkeleri, Asya halıları ve malları için Doğu sıfatını kullanmıştır. "Oryantal" genellikle "doğu" anlamına gelir. Tarihsel astronomi, Doğuyu işaret eder ve genellikle "Ori" olarak kısaltılır. Modern Amerikan İngilizcesinde oriental, genellikle Doğu Asyalılar ve çoğu Orta ve Güneydoğu Asyalılar tarafından geleneksel olarak "Moğol" olarak sınıflandırılan Doğu Asya'nın bazı bölgelerinden gelen milletleri ifade eder. Yahudileri, Hintlileri, Arapları ve Güney ya da Batı Asya'nın diğer birçok halkını dışlar. Amerika Birleşik Devletleri'nin bazı bölgelerinde Çinlilere, Korelilere ve Japonlara karşı yapılan tarihsel ayrımcılık nedeniyle, bazı insanlar bu terimi aşağılayıcı bulmuştur.

Amerikan İngilizcesinde oryantal terimi, özellikle bir isim olarak kullanıldığında, modası geçmiş ve hatta aşağılayıcı olarak kabul edilir. Bu, özellikle eski Bizans (Doğu Roma) İmparatorluğu ve eski Doğu Piskoposluğu ve Doğu Ortodoks Kiliseleri de dahil olmak üzere, tarihi Doğu ile bağlantılı olmayan ülke ve halklardan söz edildiğinde doğrudur. Buna karşılık, Doğudaki Asya bölgeleri, "Doğu" ifadesini farklı anlamlara getiren İbrani dinlerinin kültürel egemenliği dışında aynı tarihsel ilişkilere sahip değildir.

İngilizce Oryantal terimi bazen Doğu ve Güneydoğu Asya'daki ülkeleri içerir (örn. Çin, Japonya, Kore, Tayvan, Endonezya, Malezya, Filipinler, Myanmar, Singapur, Tayland, Vietnam, Kamboçya, Moğolistan).

Almanya'da Oryantal kelimesi, genellikle İsrail, Arap dünyası ve Büyük İran dahil olmak üzere Orta Doğu ile Doğu Asya arasındaki bölgenin eşanlamlısı olarak kullanılır.

Daha yerel kullanımda "oryantal"; Fas gibi ülkelerin doğu bölgelerinde de kullanılır. Örnekler, Filipinler'deki Mindoro ve Negros'un "Doğu" ve "Batı" eyaletlerini ve Fransa'nın Pireneler ve Doğulu bölgelerini içerir.

19. yüzyıldan beri "Oryantalist", Şarkiyat bilimi uzmanları için kullanılan geleneksel bir terimdir; Bununla birlikte, "Oryantalizm" kelimesi İngilizce'de akademik Doğu çalışmalarını tanımlamak için nadiren kullanılmıştır. Oxford İngilizce Sözlüğü, 1812'de Lord Byron tarafından yalnızca böyle bir kullanımdan alıntı yapar. Daha genel olarak, 19. yüzyılın birçok sanatçısı, genellikle Kuzey Afrika ve Batı Asya'ya yaptıkları seyahatlere dayanarak "Doğulu" konularda uzmanlaşmıştır. 19. yüzyılda sanatçılar ve bilim adamları "şarkiyatçı" olarak tanımlandı. 1978'de Filistinli-Amerikalı akademisyen Edward Said, Arap ve Müslüman dünyasının hem akademik hem de sanatsal açıdan önyargılı, yabancı yorumlarıyla şekillenen genel Batı geleneğini tanımlamak için bu terimi kullanan, etkili ve tartışmalı kitabı Oryantalizm'i yayınladı. Oriental kelimesinin bazı İngilizce tanımlamaları aşağıdaki gibidir:

1. Doğu halklarının ve kültürlerinin bir üyesi veya torunu
2. Güçlü kokulu, çok çeşitli bir grubun zambak çeşidi

3. Doğu halkı ve kültürü ile ilgili

4. Doğulu veya Doğu kökenli bir kişi

- Not: Bu terim, bazıları tarafından Amerikan İngilizcesinde sakıncalı olarak kabul edilir.

5. Doğu ile ilgili veya özellikle Asya ile ilgili, ama en yaygın olarak Uzak Doğu

- Not: Bu terim, bazıları tarafından Amerikan İngilizcesi'nde sakıncalı olarak kabul edilir.

6. Doğulu (büyük harfle) Doğu'nun yerlisi veya Asyalı, yerli, Doğu'da ikamet eden

7. (sıfat) Doğudan yerleştirilen veya doğudan gelen

8. (isim) Doğuda oturan veya yerli

9. Doğu'nun veya dünyanın bazı Doğu bölgelerinin yerlisi veya sakini; Asyalı

10. Doğuya veya doğuya ait veya bunlarla ilgili; Doğu veya Oryantalizm ile ilgili;

11. Doğu ırkının bir üyesi

12. Yunan ayininin Doğu Hristiyanları

1.3. Oryantalizmin Doğuşu

Doğu uygarlığının Batı'nın kültür ve sanat ortamı üzerindeki büyük etkisi yüzyıllardır bilinmesine rağmen, 19. yüzyıl Oryantalizmi geçmişteki tüm akımlardan daha kalıcı olmuş ve 20. yüzyıl sanatında uzun süreli bir değişime neden olmuştur. Edebiyat, sanat, mimari, geçmiş kültürlerin arkeolojik zenginlikleri ve Doğu dünyasının çarpıcı coğrafyası Avrupa'da boy göstermiş ve sonsuz bir ilham kaynağı oluşturmıştır. 1312 Viyana Konsülü'nün kararları Oryantalizmin ilk ortaya çıkışı olarak sunulmaktadır. Ancak XIII. yüzyılın başında, Plan Carpin ve William Rubruk gibi elçiler, Cengiz Han ile ittifak bahanesiyle Karakorum'a gönderildi; Raporlarında Asya'nın gizemi ve zenginliği çok rağbet görüyordu. Aslında, "Japonya saraylarındaki iki parmak kalınlığındaki altın döşemeler" bilgisi Avrupa rüyasını çoktan süslemeye başlamıştı. (Çaycı, 2018)



Resim 1.1.Gentile Bellini, “The Sultan Mehmet II -Sultan II. Mehmet’ in Portresi”, 1480

Kaynakça: (7 Şubat 2023) tarihinde https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Gentile_Bellini_003.jpg adresinden alındı.

1492'nin Oryantalizmin bir sonraki hareketi olduğu düşünülür. Çünkü herkesin bildiği gibi bu tarih hem Amerika'nın keşfinin hem de yeni kıtanın Latinleşmesinin başlangıcını işaret ediyor. Bu coğrafi konum daha sonra Batı konseptinin merkezi haline gelecekti. 1492 hikayesinin bir başka anlamı da Endülüs'teki yabancı unsurların sürgüne gönderildiği ve Avrupa kıtasının büyük ölçüde Hristiyanlaştırılmaya veya tek bir din haline getirilmeye başlandığıdır. Bu bir bakıma Doğu Avrupa'da kaybedilenlere karşı Batı'yı savunmaya çalışmak veya Doğu'da kaybedilenlerden intikam almakla ölçülebilir. (Çaycı, 2018)

Batı'nın inşası, Doğu ile olan karşılıklı ilişkisi ile gelişmiştir. Farklı medeniyetlerin yaşadığı Doğu ve Batı'nın sınırları, savaşlar ve göçlerle değişmiştir. Doğu-Batı coğrafi ve kültürel sınırlarını ayırmak zor olsa da Batı, kimlik oluşturmada Yunan medeniyetini kaynak olarak belirlemiştir. Büyük İskender, Doğu ile Batı arasındaki sınırları ve dengeyi değiştirene kadar Yunan uygarlığı Doğu ile Batı arasında aracılık yapmıştır. Ayrıca Yunanlıların coğrafi

koşullarının ve ticari ilişkilerinin Avrupa'daki diğer oluşumlardan farklı olmasının yanı sıra, sahip oldukları bir düşünce daha vardı: "Helenleşme". Ticari tekeli diğerlerinden ayrı tutma arzusu ve Pers Savaşı'ndaki görevi, bu algı ile onu diğerlerinden ayırdı. Ayrıca ticari ürünlerin ve kültürel değerlerin Doğu'dan Batı'ya geçeceği gümrük vergisini de yerine getirecekti. Günümüz Türkiye'sini, Yunanistan'ı, Ortadoğu'yu ve Kuzey Afrika'yı kapsayan Doğu, 19. yüzyıla girmeden yüzyıllar önce Batılı sanatçının hayal gücü üzerinde etkisini göstermiştir. Giyinmiş Ortadoğu figürleri, Rönesans ve Barok sanatçılarının eserlerinde karşımıza çıkar. Bellini, Veronese ve Rembrandt, harem sahnelerinin canlı erotizmi Fransız Rokoko estetiğine hitap etti. Ancak bugüne kadar Avrupalılar, genellikle ticaret ve aralıklı askeri kampanyalar yoluyla Doğu ile çok az temas kurdular. Edward Said, Oryantalizmi "birbiriyle bağlantılı birçok şey" olarak anlamış ve eserinde şöyle tanımlamıştır:

“Oryantalizm Doğu ile Batı arasında ontolojik ve epistemolojik ayrıma dayalı bir düşünüş biçimidir.(...) 18. yy. sonlarını kabaca belirlenmiş bir başlangıç noktası olarak kabul edersek, Oryantalizm Şark ile uğraşan toplu bir müessesedir; yani Şark hakkında hükümlerde bulunur, Şark hakkındaki kanaatleri onayından geçirir, Şark'ı tasvir eder, tedris eder, iskan eder, yönetir; kısacası ‘Doğu’ya hakim olmak, onu yeniden kurmak ve onun amiri olmak için’ Batı’nın bulduğu bir yoldur.” (Emiroğlu, 2018)

Oryantalizme bağlılığı garanti eden en önemli unsur ticari boyutudur. Sömürgeci Batı, XV. yüzyılın sonlarında başlayan coğrafi keşfinde Doğu'nun zenginlikleriyle karşılaştı ve hammadde ihtiyacını karşılamak ve yeniden satabileceği bir pazar yaratmak için doğuya döndü. Doğu ile ticaret, kapitalist ekonomik sistemi daha güçlü hale getirdi. Oryantalizm, kapitalizmin ideallerine hizmet etmeye geldi. Başka bir deyişle, Oryantalizm kapitalizm ile paralel düzeyde gelişme göstermiştir. (Çaycı, 2018)



Resim 1.2. Rembrandt Van Rijn, “Man in Oriental Clothing -Doğu Giyisili Batılı”, 1635

Kaynakça: (7 Şubat 2023) tarihinde;

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_Bust_of_a_Man_in_Oriental_Dress.jpg adresinden alındı.

Bazı kaynaklara göre Oryantalizmin başlangıcı Napolyon'un Mısır seferi ile olmuştur. Napolyon'un fetihlerinden önce, Ecole de Public olarak bilinen akademilerde sefere katılanlar, seferin yapılacağı coğrafi bölgenin dilini ve kültürünü öğrendiler. Böylece Napolyon sadece bir bölgeyi fethetmekle kalmayacak, aynı zamanda bölgenin değerlerine uygun bir görüntü sergileyecek ve zaten sahip olduğu sempati sayesinde orada hakimiyetini pekiştirecekti. Bu durum, Oryantalizmin emperyalizmle bir ilişkisi olduğu gerçeğini ortaya çıkarmıştır. 1798'de General Napolyon Bonapart komutasındaki bir Fransız ordusu Mısır'ı 1801 yılına kadar işgal etti. Mısır'daki Avrupalıların varlığı Batılı ziyaretçileri Yakın Doğu ve Orta Doğu'ya çekti ve bir çok sanatçı resimlerinde veya baskılarında Doğu kültürüne ait imgeleri kullandı. 1809'da Fransız hükümeti, Mısır'ın topografyasını, mimarisini, anıtlarını, faunasını ve nüfusunu sunan 24 ciltlik Mısır'ın Tanımı' nın (1809-22) ilk bölümünü yayınladı. Mısır'ın tasviri, bu bölgenin kültürünü belgelemeyi amaçlayan birçok eserden en etkili olanıdır ve İmparatorlukta hüküm süren Mısır motiflerinin kanıtladığı gibi, zamanın Fransız mimarisi ve dekoratif sanatları üzerinde derin bir etkiye sahiptir. Batı, Oryantalizm

çalışmalarının inceleme konusu olan Doğu'yu marjinalleştirmiş ve kendisini bu çelişki üzerinden tanımlamaya çalışmıştır. Başka bir deyişle, Oryantalizm hegemonik bir süreç ya da merkezleme sürecidir. Oryantalistlere göre Doğu durağandır ve temsile ihtiyaç duyar. Batı, kendisini temsil edemeyen Doğu'yu temsil etme, söz sahibi olma ve kendi hegemonyasını kurma hakkına sahip olduğunu düşünmüştür. Doğu'nun keşfedilmesi gereken bir hazine olduğuna dair hikayeler yazılmış, mitlere ve tarihi eserlerin resimlerine yansımıştır. Bu hazineyi keşfedecek olan Batı'dır. (Emiroğlu, 2018)

Oryantalizmin bir başka büyüleyici yönü de Doğu'nun gizemli ve egzotik boyutudur. Romantizm unsurları, "Bin Bir Gece Masalları" gibi temalarla ilişkilendirilir. Bin Bir Gece Masalları 1770 yılında Batı dillerine çevrilmeye başlanmış, Hint ve İran edebiyatının unsurları Osmanlı motifleri olarak görülmüştür. Ayrıca Doğu'nun feminen unsurları, Batı tasavvurunu süsleyen fantezilerin bir parçasıdır. Cinsellikle birlikte sözde harem, Batı'nın her zaman ilgi duyduğu gizemli boyutu oluşturur. Bu nedenle burası birçok esere ve resme konu olmuştur. (Çaycı, 2018)

Sonuç olarak Batı, insanları dünyadaki tek medeniyetin Batılı olduğuna ikna etmeye devam ediyor. Avrupa çok kültürlülüğe müsamaha göstermediği için Doğulu ulusların da Batı'ya benzemesini beklemektedir ve bunu direktlemektedir. Irkçılık, göç krizi ve kültürel üstünlük arzusu, diğer toplumları kimliklerini terk etmeye teşvik etmiştir.

1.4. Edward Saide' e Göre Oryantalizm

Edward Said, sömürge sonrası çalışmaların büyük eski ustalarından biridir. Onun "Oryantalizm"i harika temalarla doludur ve onun en önemli post-kolonyal başarısı olarak bilinir. Kitap, önyargıların ve yanlış anlamaların Batı düşüncesine nasıl hükmettiğine odaklanıyor ve bu yanlış anlamaları Batı'nın Batı olduğunu iddia etmek için kullanıyor. Oryantalizmin, "Doğu" ile (çoğunlukla) "Batı" arasındaki ontolojik ve epistemolojik farklılığa dayanan bir düşünme biçimi olduğunu söylüyor. Ayrıca Şarkiyatçılığın, Batı'nın maddi sömürülerini haklı çıkarmak için en iyi şekilde kullandıkları önyargılara ve önyargılara dayalı bir stratejisi olduğunu savunuyordu. Said' e göre;

“Avrupa’da Doğu ve Batı’yı ayıran çizgi oldukça belirgindir. Bununla birlikte şurası da bir gerçektir ki Doğu’ya doğru ilerleyen Batı’dır. Batı’nın Doğu hakkındaki görüşlerini ortaya

koyabilmek için “Oryantalizm” deyimini kullandım. Bu konu Doğu’nun sistematik bir araştırma, buluş ve pratik fayda alanı oluşunun bilim disiplindir.” (Said, 2021)

Batı, Doğu'yu kültürsüz, akılsız olarak lanse eder. Temelde Doğu'nun hakimiyeti ve Batılılara en çok hizmet eden yönelimli bir Doğu'nun oluşumu hakkında bir tartışmadır. Batılıların yanlış yolda olduğunu kanıtlamak için bu yanlışlıkların ve yanlış anlamaların varlığına dair bol miktarda kanıt sunar. Şarkiyatçılığın "Doğu'da hükmetme, değiştirme ve kazanma yolu" olduğu açıkça görülmektedir. Doğu ve Batı keyfi terimlerdir ve Batı, Doğu'nun niteliklerini ve özelliklerini tanımlar. Said'in Şark'ı şu şekilde tanımladığı gibi: “Şark, Avrupa'nın sadece komşusu değil, aynı zamanda Avrupa'nın en büyük, en zengin ve en eski kolonilerinin, medeniyetlerinin ve dillerinin kaynağı, kültürel rakibidir.” Fransa ve İngiltere bir zamanlar Şarkiyatçılığın büyük temsilcilerindendi. Amerika, 2. Dünya Savaşı'ndan sonra Doğu'ya hakim oldu ve ona Fransız ve İngilizler gibi yaklaştı. Sömürgecilik döneminde ve hatta ondan önce Batılılar, Doğu'nun barbar ve medeniyetsiz bir ırk olduğunu, değişmeden kaldıklarını, değişme ve gelişme olmayacağını yadsınamaz bir gerçek olarak görüyorlardı. Bir adım daha ileri giderek kendilerini Doğu'ya göre tanımlamışlardır. (Ismailinejad, 2015)

Batı tarafından barbarlık ve pasiflik ile ilişkilendirilen aşağı bir ırk olarak nitelendirilen Doğu insanı, dolaylı olarak Batı'ya üstünlük niteliği atfetmiştir. Bu üstünlük duygusu, doğu ülkelerini gasp edip sömürmelerine ve onlara yanlış bir imaj vermelerine imkan vermektedir. Tıpkı kendisini dünyanın büyük gücü olarak adlandıran ve Irak ve Afganistan'daki savaşlara ve bu ülkelerin bu sorunu çözememesine terörizmi bahane eden ABD gibi. Asıl sorun, bu yapay özellikleri Doğu'nun her yerine yayma ve edebi, sanatsal ve bilimsel eserlerinde tasvir etme eğiliminde olmalarıdır. Bu genel özellikler günümüz dünyasında da mevcuttur, örneğin bütün Müslümanların terörist olmadığını, ama bütün teröristlerin Müslüman olduğunu söylemek gibi.

Oryantalistler, Doğu'yu tarif etme ve tanımlama eğilimindedir ve Oryantalizm'in varlığı, Doğu'nun dünya anlayışını kontrol etme ve şekillendirme stratejisidir ve ilişkileri, tek taraflı güç ve üstünlükle karakterize edilmiştir. Aslında Said'e göre Oryantalizm, "Oryantalizm"den çok "Avrupa-Atlantik gücünün" bir göstergesidir. Batı kendi Doğu tanımlarına sahip olduğu için kendilerini teorik tartışmalarla sınırlamazlar, öğretilerini ve düşünce süreçlerini edebiyatlarına, sanatlarına ve kültürlerine yansıtmak için bir adım daha ileri giderler. Onlara göre oryantalizm, "malzemesi Doğu, onun uygarlıkları, halkları ve bölgeleri olan bir tefsir

ekolüdür. Doğuluların aşağı ırkları, kalıcılıkları ve değişmezlikleri, varlıklarının en büyük bahanesi olan Batılıların medenileştirici işlevi gibi Said'in onlara getirdiği Şarkiyatçılığın ana noktaları görülmektedir.

Avrupalılar bu nedenle, sanki doğa onlara sanatsal çalışmalar için yeterli malzeme sağlamıyormuş gibi, onu daha çok bir ilham kaynağı olarak kullanmıştır. Karl Marx'ın dediği gibi, "kendilerini temsil edemezler, temsil edilmeleri gerekir." Böylece sömürgeciliğin gerçek motivasyonunu gizlerler, Doğu'nun çıkarı için oradaydılar ve şimdi Batılılar onları gerçekten temsil etmek zorunda çünkü Doğu'nun kendini temsil edemediğini inandırmışlardır. İlginçtir ki, bu resimlerin hiçbiri Doğu tarafından tasarlanmamıştır. Bu resimler, Oryantalist analiz için geniş kaynaklar sağlar ve Doğu ile Batı arasındaki ilişkiyi en iyi şekilde tasvir eder.

2. BATI SANATINDA ORYANTALİZM

Oryantalist Batı resmi kavramı, başlangıcından bu yana Batı ile Doğu arasındaki fark üzerine inşa edilmiştir. Coğrafi bir izolasyon olarak başlayan bu tarz, ilk sanatçıların yaratıcı ifadeleriyle bir üstünlük aracı haline gelmiştir. Oryantalizm ilk etkilerini, Avrupa resminde 13. yüzyılda göstermeye başlamasına rağmen, asıl etkisi 19. yüzyılın başlarında ortaya çıkmış ve bir sanat akımı olarak nitelendirilmiştir. Asya'nın tamamını ve Ortadoğu'yu kuşatan Oryantalizm akımı aslında Türk-İslam dünyası tarafından sahiplenilmiştir. Oryantalist Batılı ressam, benmerkezci bakış açılarıyla çoğunlukla “öteki” olarak deneyimledikleri Doğu dünyasını yabancılaştırmaya çalışmışlardır. Oryantalizm, Fransız sanatçıların öncülüğünde doğmuş bir sanat akımıdır. Modernizmin başlangıç evresinde doğan Oryantalizm, resimden başlayarak diğer sanat dallarına da yayılmış ve ötekini konu olarak pratikte evrilmiştir. Batı'nın Doğu'ya hükmederek Doğu'yu fethetme arzusu, Oryantalizm fikri kültürel ve siyasi bir güç unsurunun adı olmuştur. Oryantalist resme konu olan coğrafi bölgenin kültür ve sanatı genellikle ilkel sanatlar olarak kabul edilir. Sonrasında, Batı'da oryantalist tablo güçlü bir silah olarak karşımıza çıkıyor. Batı görsel hafızasının ve doğu kalıplarının şekillenmesinde ve sanatın aracı olarak, İslam dünyasının sosyal ve kültürel dünyasının sunulmasında çok aktif bir rol oynamıştır. Doğu coğrafyasına ait yerlerin farklılıkları, ressamın tuvallerinde objeler sunma tercihleri ile türdeş bir oryantal betimleme almıştır. Germaner ve İnankur'a göre;

“Oryantalist resimler başlangıçta, hayali olarak yapılıyordu. Bu resimler gerçek Doğu'yu yansıtmaktan çok bir Batılı'nın zihnindeki, çoğu zaman kurgusal imgelerin bir araya geldiği eserlerdir. 19. yüzyılın ortalarında ise Doğu'ya yapılan gezilerin ve Realizmin, Fransa ve diğer Avrupa ülkelerinde yaygın olarak benimsenen üslup olmasının etkisi ile daha gerçekçi resimler yapılmaya başlanmıştır. 18. yüzyılda başlayıp 19. yüzyılda yaygınlaşan ve artan sanatçı katılımı ile süren bu resim akımı için yüzyıllara göre genel tanımlamalar yapılabilirse de oryantalist ressamlar için bir üslup birliğinden de söz edilmez. Onları Oryantalist kılan tek nokta resimlerindeki konu ortaklığıdır.” (Germaner & İnankur, Oryantalizm ve Türkiye, 1989)

2.1.Resim Sanatında Oryantalizm

Orta Doğu ve Kuzey Afrika'da Oryantalist sanat, 19. yüzyılın başlarında Fransız sanatçıların öncülüğünde başlamıştır. Terim ilk olarak, Oryantalist eserlerin hayranı ve eleştirmeni olarak Doğu'yu dolaşan ve yazan Théophile Gautier'e atfedilmiştir. 1829'da Victor Hugo, *Les Orientales* kitabının önsözünde şöyle yazmıştı:

"XIV.bir zamanlar Helenistti, şimdi Oryantalist...". (Hugo, 1829)

Aslında, Doğu'da resme olan ilgi, 19. yüzyıl Oryantalist modasından çok önceye dayanmaktadır. Mısır ve İran kültürlerinin Roma döneminde İtalya'ya gelişi, bu topraklara olan ilgiyi uyandırmıştı. Hristiyanlığın Orta Doğu'da ortaya çıkması da Batılıların bu ülkelere ilgi duymasının başlıca sebeplerinden biriydi. Orta Çağ'da Haçlılar, Orta Doğu'nun bazı kültürel değerlerini Avrupa'ya getirdiler. İstanbul'un Türkler tarafından fethi, Bizans'tan batıya göç eden aydınlar sayesinde Doğu'yu Avrupa'ya yaklaştırdı. Doğulu tipler İncil tasvirlerinde öne çıkmaya başladı ve bu türbanlı ve cüppeli, hançer kullanan figürler, hem olağanüstü zenginliğe hem de kötülüğe sahip olan paganların ve tüccarların sembolleri haline geldi. İtalya ve özellikle Venedik, İslam dünyasının ilk gerçekçi görüntüsünü Avrupa'ya göstermiş oldu. Bölgenin Bizans'tan beri İstanbul'la yakın bağları olduğu için Gentile Bellini, Victor Carpaccio, Carlos Crivelli ve Giovanni Mansueti gibi Venedikli sanatçılar, resimlerinde yeniçeriler, türbanlı elçiler ve cüppeli tüccarlar gibi daha çok oryantal karakterler kullanmışlardır. Doğu modası, Rönesans'tan sonra diplomasi, ticaret ve savaş yoluyla Avrupa'ya yayıldı.

1798'de General Napolyon Bonapart liderliğindeki Fransız birlikleri Mısır'ı 1801 yılına kadar işgal etmesiyle birlikte Mısır'daki Avrupalı varlığı Batılı gezginleri Orta Doğu'ya çekti ve birçoğu izlenimlerini renkli ve basılı olarak kaydetti. 1809'da Fransız hükümeti, Mısır'ın topografyasını, mimarisini, anıtlarını, vahşi yaşamını ve nüfusunu gösteren 2 ciltlik bir kılavuzun (1809-22) ilk bölümünü yayınladı. "Description de l'Égypte", bölgenin kültürünü belgelemeyi amaçlayan birçok eserden en etkili olanıdır ve imparatorlukta Mısır motiflerinin hakimiyetini kanıtladığı gibi, aynı zamanda dönemin Fransız mimarları üzerinde de büyük bir etkiye sahip olmuştur. 19. yüzyılın başlarındaki birkaç Oryantalist resim, Fransız emperyalizmini desteklemek için propaganda amacıyla kullanılmıştır. Fransız emperyalizmi, Doğu'yu Fransız egemenliği tarafından aydınlanmış ve evcilleştirilmiş bir

geri kalmışlık, kanunsuzluk veya barbarlık yeri olarak tasvir etmiştir. Antoine Jean Gros, Jacques Louis David'in öğrencisi ve Napolyon'la birlikte çalışan tarih ressamı, kendisi Yakın Doğu'ya hiç seyahat etmemişti. Yafa kuşatması sırasında generalin vebalı mahkum ziyaretini anlatan propaganda unsurlarını içeren bir çalışma yaptı. Hem Hıristiyanlığı betimleyen resimleri hem de kralların ilahi dokunuşunu hatırlatan Gros, Napolyon'u bir tutsağa dokunurken resmetmişti. Eugène Delacroix (1798-1863) gibi Romantik hareketin destekçileri de Doğu meselelerinde şiddet ve zulüm temaları konusunda tutkuluydu. Delacroix'nın Sakız Adası'ndaki Katliamı (1824) ve Sardanapalus'un Ölümü (1827-1828; her ikisi de Louvre'da) savaş ve yıkım imgelerinde insani duygular, kontrol edilemez güç ve abartı gibi romantik temalar sergiler.



Resim: 2.1. Eugène Delacroix, “Scène des massacres de Scio - Sakız Adası Katliamı”, 1824

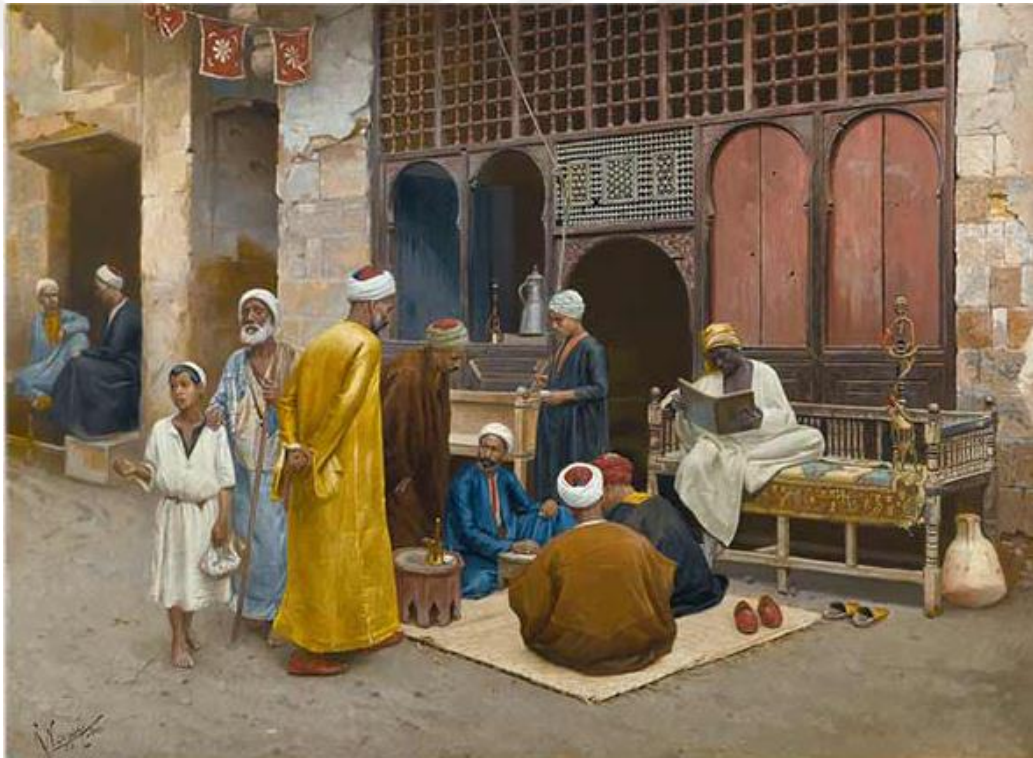
Kaynakça: (7 Şubat 2023) tarihinde;

https://fr.wikipedia.org/wiki/Sc%C3%A8nes_des_massacres_de_Scio#/media/Fichier:Sc%C3%A8ne_des_massacres_de_Scio,_Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_Mus%C3%A9e_du_Louvre_Peintures_INV_3823_-_Q2290433.jpg adresinden alınmıştır.

Delacroix, Jean-Léon Gérôme, Théodore Chassériau, Alexandre-Gabriel Decamps ve William Holman gibi pek çok Avrupalı ressam ise, Avrupalılar tarafından yazılmış turistik ve edebi eserlere güveniyordu. Yakın Doğu'ya ilişkin izlenimleri nedeniyle bölgeye bir veya daha fazla gezi yaptıkları için cezalandırılmışlardır. 19. yüzyılın önemli bir Doğu sanat formu olan resim türü, sanatçıların Yakın Doğu'nun şehirleri ve kolonilerindeki günlük yaşamla ilgili doğrudan deneyimlerinden güçlü bir şekilde etkilenmiştir. Gérôme, genellikle rutin faaliyetlerde veya boş zamanlarda gösterilen kayıp paralı askerler veya Türkler temasını popülerleştirdi. Küçük Asya'da kariyerinin son yıllarına şekil veren Decamps, askeri yaşam tasvirlerini tarih resmi konuları arasında ihtişamlı bir noktaya yükseltti. (Meagher, 2004)

Zaman zaman, Yakın Doğu ortamı, Hristiyan temalı dini eserler için ortam sağlamıştır. Bu yaklaşım özellikle Britanyalı sanatçılara çekici geliyordu, çünkü Doğu tarzında geliştirilmiş ayrıntıların netliği, Protestanların eserlerinde açıklığa ve doğaya sadık kalma ihtiyacını desteklemişti. Oryantalizm, Batı sanatında genellikle fantezi ile gerçeklik arasındaki çizgiyi bulanıklaştıran Doğu'nun temsilini ifade eder. Oryantalist sanat hareketi doruk noktasına 19. yüzyılda ulaştı ve bugün belki de en çok etkileyici yağlı boya tabloları ve kağıt üzerine çalışmalarıyla tanınıyor. Avrupalılar ve Kuzey Amerikalılar dikkatlerini deniz aşırı kültürlerle çevirdikçe, bu resimler 19. yüzyılda popülerleşti. Eserler çoğunlukla Batılı erkek sanatçılar tarafından, Orta Doğu ve Kuzey Afrika topraklarındaki muazzam bir kamu ilgisini tatmin etmek için yapıldı. Pek çok sanatçı İstanbul, Kudüs, Kahire veya Marakeş gibi yerleri ziyaret ettikten sonra tasvir etti. Diğerleri, ilham almak için fotoğraf, dekor ve hayal gücünün bir karışımını kullanarak Paris veya Viyana'dan öteye gitmedi. Yinelenen görüntüler, günlük yaşamın ayrıntılı eskizlerinden haremdeki son derece yaratıcı sahneler kadar her şeyi içeriyordu. Oryantalizme olan ilgi, askerlerin, tüccarların ve sanatçıların bu bölgelerin yerlerine ve halklarına daha fazla erişmesine izin veren Avrupa kolonileşme faaliyetiyle paralel olarak gelişti. Oryantalist resmin önemli bir işlevi, ilgi çekici yerlerin görsel bir kaydını oluşturmaktır. Bu tür görüntüler, Orta Doğu ve Kuzey Afrika'yı ziyaret eden veya bölgelerle uzaktan ilgilenen Avrupalılar ve Kuzey Amerikalılardan oluşan büyüyen bir pazara yönelikti. Seyahat, buharlı gemiler ve trenler tarafından kolaylaştırıldı, bu nedenle resimler, sanatçıların ve potansiyel müşterilerinin varış noktaları olan Konstantinopolis, Kahire ve Marakeş gibi şehirlere odaklanma eğilimindeydi. Bazı görüntüler hem Hristiyan hem de Müslüman dini öneme sahip yerleri tasvir ederken, diğerleri Mısır piramitleri gibi

İslam öncesi tarihin eski yerlerini ele geçirdi. Gerçekçi ya da hayali günlük yaşam sahneleri, Oryantalist ressamlar için özel bir ilgi kaynağıydı. Bazı resimler tek figürlü kompozisyona odaklanırken, bazılarında ise çok figürlü mekan kompozisyonları görülmüştür. Benzer şekilde, sessiz ve düşünceli resimlerden çılgınca dramatik sahnelere kadar uzanıyordu. En ayrıntılı olanlar belki de hayattan alınmıştır ya da yeni ortaya çıkan bir disiplin olan fotoğrafın etkisine ihanet etmiştir. Diğerleri açıkça, farklı dönemlere ve yerlere ait nesnelerin ve kıyafetlerin sahne malzemesi olarak serbestçe karıştırıldığı bir stüdyo ortamının ürünleriydi. (Britanya müzesi, 2019)



Resim 2.2. Rudolph Weisse, “Dice Players - Tavla Oyuncuları”, 1869

Kaynakça: (29 Eylül 2022) tarihinde <https://www.canvastar.com/en/rudolf-weisse-the-dice-players> adresinden alındı.

İster namaz kılarken, ister hac ibadeti yaparken ister bir medresede okuyor olsun, inançlarıyla meşgul olan Müslümanların görüntüleri, Oryantalist vizyonun temel kompozisyonlarından. Avrupalılar ve Kuzey Amerikalılar için din, kendileri ile Orta Doğu ve Kuzey Afrika halkları arasındaki temel farklardan biriydi. Bu nedenle bu tür resimler egzotik bir Doğu algısını çağrıştırmaktadır. Bu tür din tasvirler, dönemin

endişelerine bir yanıt olarak da görülmüştür. Avrupa toplumu ve ahlakı, endüstrileşme ve laikliğin baskısı altında bir değişim halindeydi.

19. yüzyıl boyunca, Avrupalı ve Kuzey Amerikalı sanatçılar dünyanın çeşitli halklarını en iyi nasıl temsil edecekleri konusunda fikir ayrılıkları yaşadılar. Ortadoğu ve Kuzey Afrika'nın farklı etnik, dini ve sosyal gruplarını yakından inceleyen oryantalist ressamlar genellikle giyim üzerine odaklanmışlardır. Bu, önceki yüzyılların 'kostüm kitabı' geleneğinin bir devamıydı ve aynı zamanda moda ya uygun yeni fotoğrafçılık ve etnografi uygulamalarına (insanların ve kültürlerin incelenmesi) bir yanıtı. Orta Doğu ve Kuzey Afrika'ya gelen ziyaretçiler, ister kültürler arası varoluşa yönelik gerçek bir girişim olarak, isterse sadece 'olağandışı' ve farklı olanı deneyimlemek için olsun, genellikle yerel kıyafetlerle tasvir edilmişti.

Oryantalist resmin belki de en tartışmalı yönü, haremdeki kadın imgesinin, dışarıdakinin erkek bakışına ayrıcalık tanınmasıdır. Harem, tanıdık olmayan erkeklerin giremeyeceği yalnızca özel bir ev alanı olmasına rağmen, Avrupalılar ve Kuzey Amerikalılar içeride olanlardan büyülediler. Çoğu sanatçı, çıplak kadınları resmetmek için harem fonunu bahane olarak kullanarak hayal gücüne başvurdu. Bu istilacı tavır, birçok yönden bölgeye karşı Oryantalist bir yaklaşımın metaforuydu. En popüler Oryantalist tür sahneleri, özellikle Batı estetiğini şekillendirmede etkili olanlar haremli tasvir eder. Muhtemelen otantik saraylara girişi reddedilen erkek sanatçılar, büyük ölçüde kulaktan dolma ve hayal gücüne güvendiler, gösterişli bir şekilde dekore edilmiş iç mekânları, çıplak ya da Doğu kıyafetleri içinde uzanmış, gösterişli odalıklar ya da kadın köleler ya da cariyeler (çoğu Batılı özelliklere sahip) ile doldurdular. Jean Auguste Dominique Ingres, asla Doğu'ya seyahat etmedi, ancak harem ortamını şehvetli odalıklarında erotik bir ideal yaratmak için kullanmıştır. Harem sahneleri, örtük erotizmin ötesinde, pek çok Batılı'nın arzuladığı kültürlü bir güzellik ve şımartılmış bir yalnızlık duygusu uyandırdı. Oryantalizm beğenisi, Avrupa seçkinleri tarafından giderek daha fazla aranan Doğu mimari motifleri, mobilyalar, dekoratif sanatlar ve tekstillerde kendini daha da gösterdi. Büyük Britanya'daki (1860'lar-1880'ler) estetik hareketinin savunucuları, toplu olarak güzelliğin estetiğini kendi iyiliği için savunan ve sanatta içerikten çok forma değer verenler, özellikle Doğu iç mekanlarından ilham aldılar. Bu imgeleme biçimi, Londra'daki sanatçı Frederic Leighton'un evindeki Arap Salonu'nda örneklenmiştir: Leighton'un Doğu'ya yaptığı yolculuklardan toplanan mozaik

Oryantalist temaları benimseyen birçok sanatçı için Oryantalist imgelerin gücü yirminci yüzyıla kadar hiç azalmadı. (D., 2016)

2.1.1. Oryantalist Resim Nedir?

Yüzyıllar boyunca Doğulu terimi, Avrupalılar tarafından Doğu ile ilgili çeşitli fenomenlere ayrıca Batılı veya Batılı halklar ve kültürlerin aksine coğrafi ve kültürel varlıklara atıfta bulunmak için yaygın olarak kullanılmıştır. Ancak Şark, tarihin farklı dönemlerinde farklı anlamlar kazanmış, kapsamını ve kültürel bağlamını değiştirmiş ve anlamı belirsiz, tartışmalı bir kelime haline gelmiştir. Doğu sanatı, sanat sınıflandırmasının ana dallarından biri olarak yer almasına rağmen, tam olarak neyin bu kategoriye ait olduğuna henüz karar verilmemiştir ve bir Batılı açısından Doğu'nun coğrafi boyutundan kaynaklanan bir kafa karışıklığı ortaya çıkmaktadır. Dahası, gerçek doğu sanatı ile sözde doğu sanatı ya da Batı Avrupa'da Doğu'ya olan hayranlığın bir işareti olarak ortaya çıkan oryantalist sanat arasında ayırım yapmak da aynı derecede önemlidir. (Adanır & İleri, 2013)

Semra Germaner ve Zeynep İnankur ortak çalışmaları İstanbul' un Oryantalistleri' nde resim akımını anlatıyor:

“Oryantalist resim ne bir okul ne de bir üsluptur. Oryantalist olarak nitelenen farklı üsluplardaki resimler arasındaki ilişki, sanatçıların ele aldıkları konulardan kaynaklanmaktadır. Ingres'in, Delacroix'nın ya da Matisse'in odalıkları oryantalist tablolarıdır ama bu yapıtların üslupları tamamen farklıdır.” (Germaner & İnankur, Oryantalistlerin İstanbul' u, 2008)

Doğu sanatı genellikle doğu veya Asya sanatı terimleriyle eşanlamlı olarak kullanılır ve Asya'nın çeşitli kültürlerinden kaynaklanan ve üretildiği toplumu yansıtan tarihi ve çağdaş sanatı ifade eder. Günümüzde en çok Orta ve Güneydoğu Asya'nın Çin, Japon, Kore ve Hint sanatını ve ayrıca Doğu sanatı ile Doğu ve Orta Doğu sanat geleneklerini birbirinden ayırmak için Asya dinlerinin kutsal sanatını sınıflandırmak için kullanılmaktadır. Pek çok eleştirmenin öne sürdüğü gibi, Doğu sanatı hakkındaki yanlış kanılar, özellikleri ne olursa olsun, hepsi tek bir büyük yekpare kavramda toplanmış yabancı kültürlerle yönelik Avrupa

merkezli bir tutumun sonucu gibi görünmektedir. Bu nedenle, eleştirmenler bugün bu terimi kullanmamakta ve daha spesifik, yerleştirilmiş etiketlerle değiştirilmesini önermektedir.

Oryantal sanat, Asya kıtasından kaynaklanan çeşitli uygulamaları ifade ederken, oryantalizm terimi, görsel sanatların oryantal temaları temsil etme veya oryantal üslup özellikleri kazanma eğilimini ifade eder. 18. ve 19. yüzyıllardaki Avrupa emperyalizmi döneminde Ortadoğu ve Uzak Doğu toplumlarının oryantalizm çalışmalarının ortaya çıkardığı yön, sanat tarihinde halen en çok tartışılan akımlardan biridir. 19. yüzyılda, Oryantalist resim kendisini akademik bir sanat formu olarak kabul ettirdiğinde, 19. yüzyıldan önce bile, Avrupa sanat ve zanaatları genellikle geleneksel Doğu tekniklerinin benimsenmesinden kaynaklanan, Doğu stillerine önemli bir ilgi duyuyordu. Turquerie, moda ve dekorasyonda Türk ve Osmanlı trendlerine dayanan popüler bir stil haline gelmişti. Bununla birlikte Oryantalizm, üslup taklitlerine ek olarak, doğu konularının tasviriyle de ilgilenen bir resim türünü de ifade eder.

Doğu'nun egzotik özelliklerine ilgi duyan dönemin Batılı ressamalarının yarattığı bir akımdır. Oryantalist resimlerin farklı üslupları, ressamın ele aldığı konuya göre değişir. Oryantalist resimlerde harem, gündelik hayat, hamam, şehir manzarası gibi konular vardır. Tematik olarak yakın resimler, Batılı ressamlar için egzotik konulardır ve çeşitli tarzlarda araştırılmıştır.

Oryantalizm, 1990'larda Doğu'dan Batı'ya dair romantikleştirilmiş ve çarpıtılmış görüşlere rağmen, 1970'lerin sonlarında Filistinli bilim adamı Edward Said tarafından Oryantalizm'in yayınlanmasına kadar özellikle olumsuz çağrışımlara sahip değildi. Batı'nın akademik ve sanatsal söyleminde Doğu'nun kültürel temsillerini inceleyen Said, Doğu'nun hayali imgelerinin Avrupa emperyalist özlemleriyle güçlü bir şekilde bağlantılı olduğunu ve Oryantalizmin Batı kültürüne olumsuz bir bükülme olarak inşa edildiğini savunmuştur. Said'e göre Şarkiyatçılık, ırksal klişeleri empoze etti ve Batılı olmayan dünyaya karşı tepeden bakan ve aşağılayıcı görüşler yarattı.

Oryantalist resimlerin alıcıları ve koleksiyonerleri, Sanayi Devrimi sonrası ortamın doğal bir sonucu olarak en çok ilgilenenler bankacılar ve sanayiciler olmuştur. Şarkiyatçılar önce Doğu hakkında söylenenleri hayallerinde resmetmişler, sonra bununla yetinmeyerek ilmi, askeri, diplomatik ve ticari amaçlarla Doğu'ya seyahat etmişlerdir.

19. yüzyıldan yüzyıl ortalarına kadar İstanbul'da çalışan yabancılar, yüzyılın ikinci yarısında peyzaj ve mimari yapıların yanı sıra günlük hayattan sahnelere yer verirken, aynı zamanda kentsel anıtları, manzaraları ve kıyafetleri resmettiler. Resim stilleri olarak ağırlıklı olarak sulu ve yağlı boyalar kullanılmıştır. Avrupalı Ressamların yaptığı Oryantalist resimler, genellikle üslup ve konu birliği gösterirler. Oryantalist resmin temaları figüratif kompozisyonlar ve manzaralar olmak üzere ikiye ayrılır: Birinci kısım; İslami Doğu'nun yer aldığı figüratif kompozisyonlarla ilgilidir. Bu resimlerde hamamlar, haremlemler ve dans eden kadınlar yer alıyordu. Bu bölümde kadınlar kadınsılıkları ile ön plana çıkarılmakta ve şehir içi ya da şehir içi günlük yaşamdan kesitler sunulmaktadır. Buna karşın çöl, vaha ve Bedevi yaşamı yöresel giysi ve tiplerin betimlendiği diğer sahnelerde sunulurken, bu sahnelere İslam diniyle ilgili ibadet sahneleri eşlik etmektedir. Bunların yanı sıra figüratif kompozisyonlarda kutsal toprakların fonu olan İncil ve Tevrat'tan sahneler de yer almaktadır. İkinci bölümü oluşturan manzaralar, başta İslam mimarisi olmak üzere, arkeolojik alanlar ve anıtların yanı sıra şehir ve doğa manzaralarını gösteren görsellerdir.



Resim 2.4. Jean-Léon Gérôme, “The Snake Charmer-Yılan Büyücüsü”, 1879

Kaynakça: (4 Şubat 2023) tarihinde <https://theculturetrip.com/europe/france/articles/the-top-10-orientalist-artworks/> adresinden alınmıştır.

19. yüzyılda, günümüz Türkiye'sini, Yunanistan'ı, Orta Doğu'yu ve Kuzey Afrika'yı kapsayan Doğu; Avrupa sanatında, özellikle de akademik resimde popüler ve yerleşmiş

konular haline gelmiştir. Orta Doğu ve Kuzey Afrika'nın sömürgeleştirilmesi, Yakın ve Orta Doğu'ya Batılı gezginlerin artması ve Romantizmin yükselişi, başta İngiliz ve Fransız sanatçılar olmak üzere Avrupa toplulukları arasında Doğulu yaşam biçimlerine olan ilginin artmasına neden oldu. Oryantalist sanat ve resim, Doğu mitini araştırdı ve egzotik, tuhaf ve gizemli olana olan talebe, Batılı olmayan kültürlerin şehvetli, erotik ve basmakalıp yönlerine odaklanarak yanıt verdi. Öne çıkan isimler arasında doğuya özgü şiddet ve vahşet temalarını işleyen Eugène Delacroix, Fransız emperyalizmini destekleyen propaganda tablolarıyla tanınan tarih ressamı Antoine Jean Gros ve Jean-Léon Gérôme yer alıyor. Bu türün temsilcileri, Auguste-Dominique Ingres, genellikle küçük detayların yer aldığı oryantal sahneler çizmiştir. 20. yüzyılda Oryantalist resim yerinden edilmiş olsa da, Oryantalist lezzet, Oryantalist temaları benimseyen Renoir, Matisse, Paul Klee, Kandinsky ve diğer birçok Avrupalı sanatçının eserlerinde görülmeye devam etti.

2.1.2.Oryantalist Resimde Kullanılan Konular

Avrupalı Oryantalistler üsluptan çok konuda birlik gösterirler. Bu sanatçılar resimlerini genellikle savaş ve av, harem ve yıkanma sahneleri, günlük yaşamdan sahneler, etnik giyim ve türleri, çöl, vaha ve Bedevi yaşamı ve ibadeti üzerine yoğunlaştırmışlardır.

Bütün bu konular, Doğu dünyasına hayran olan ve bu ülkeleri sanatına ilham kaynağı olarak gören sanatçılar tarafından gerçekleştirilmesine rağmen, günümüzde sömürge döneminin ürünleri ve tek yanlı bir bakış açısının örnekleri olarak değerlendirilmektedir.



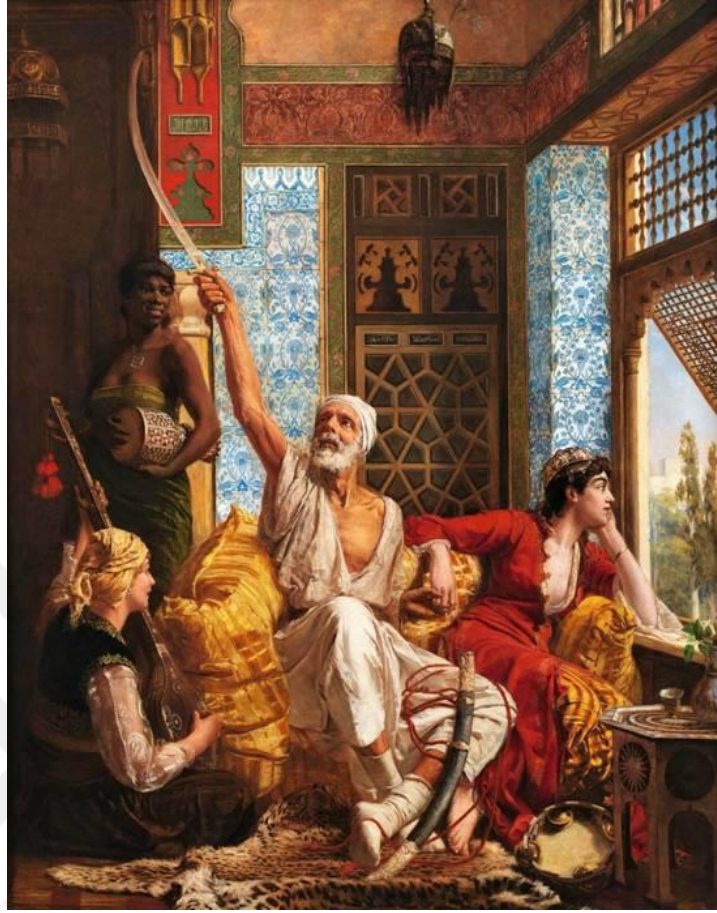
Resim 2.5. Henri Regnault, “Exécution sans jugement sous les rois maures de Grenade -Granada Magribi Krallarının Yargısız İnfazı”, 1870

Kaynakça:(2 Şubat 2023) tarihinde <https://sanatabasla.com/2020/04/magribi-krallari-yonetimindeki-granadada-yargisiz-infaz-summary-execution-under-the-moorish-kings-of-granada-regnault/> adresinden alınmıştır.

Resimlerdeki zulüm içeren infaz ve savaş tasvirlerinden bazıları, Doğu'daki insanların şiddete olan merakını göstermektedir. Edward Said ve Oryantalizm'i kendi fikirlerine göre tanımlayan birkaç sanat tarihçisine göre, ideolojik yorumların yapılabileceği, gerçek Oryantalist olarak tanımlanmayı hak eden bazı eserler mevcuttur. Macar ressam Gyula Tornai'nin "Kupayı Kandırmak" adlı tablosu, savaşın kazanılmasından ve değerli eşyanın vahşice dağıtılmasından sonra ele geçirilen zengin bir evde güzel genç kadınları tasvir ediyor. Vahşet ve ölümün yanı sıra erotizm de dönemin Avrupalılarını cezbeden bir konu olmuştur. Alıcıların erotik merakı, harem, hamam ve köle pazarı gibi doğulu kadınlara odaklanan önyargılı temalarla tatmin edilmiştir. Doğu, Hristiyan Batı'da bu tür iç tasarım konularıyla hiç ilgilenmemiş sanatçılar için ideal bir ortamdı. Resimlerde kadın ve erkeğin dünyası birbirinden ayrılmıştır. İş ortamında bile erkekler, Batı'dakinden farklı, daha yavaş bir yaşam temposu içinde görülmüştür. (Germaner, Tablolarda Düşlenen Doğu, 2013)

Doğulu bir kadın, oryantalist bir tablonun ana karakteridir. Kadın güzelliğinin simgesi olan mitolojik Venüs'ün yerini artık doğulu bir kadın almıştır. Bu resimler, lüks etnik giysiler içinde erkeklerle tanıştırmayı bekleyen ve buhurdan gibi oryantal nesnelerle çevrili çekici harem kadınlarını tasvir etmiştir. Harem yasak ve erotik bir yerdir. Bir kadının tüm ihtişamıyla teşhir edildiği harem ve hamam sahnelerinin Batılı izleyiciyi cezbetmesinin bir diğer nedeni de bu tür mekanlara hiç girememeleridir. Bu nedenle ressamalar bu tür resimlerde Avrupa modellerini kullanırlar, haremi süslemek için Doğu'dan getirilen nesne ve kumaşları kullanırlar, aslında çoğunlukla hayal gücüne bağlıdırlar.

Belçikalı Karel Ooms'un 1880 tarihli tablosu “Haremde Rüya Görmek” isimli eserinde, yaptığı harem'in dünyasının sanatçı kadar hayallere açık olduğunu göstermiştir. Rudolf Ernst “Harem'deki Cariye” tablosunda, manikür yaptıran genç bir kadını tasvir etmiştir. Altmış yıla yakın bir süre Salon des Artistes Français'de resimlerini sergileyen Ernst, İspanya, Fas ve Türkiye'yi ziyaret etti. Aslen Avusturyalı olmasına rağmen 1876'da Fransız vatandaşı oldu ve Paris'e yerleşti. 1875'ten sonra özellikle Oryantalist konularda çalıştı. Gittiği ülkelerin el sanatlarına ilgi duyan sanatçı, buralardan topladığı malzemeleri Paris'teki atölyesine götürerek resimlerinde kullandı. Özellikle desenli kumaşlar, parlak ipek ve saten, seramik karolar, halılar, minderler, ahşap mobilyalar ve sedef objelerle ilgilendi. Rudolf Ernst'in “Saray Bahçesinde Yürüyüş” ü, İstanbul'da, loş ışıklı ve kafesli bir konak bahçesinde arka plandaki bir caminin silüetinden görülen manzarayı inceleyen üç kadın figürünün duygusal bir resmidir. Bu tablonun özelliği, sanatçının iç mekanlarında sunulan harem sahnelerinden farklı ve samimi olmasıdır. Fas iç mekanının dekorasyonunda Ernst, kitap okuyan ve nargile içen yaşlı bir adamın dingin görüntüsünü sunmuştur.



Resim 2.6 Walter Charles Horsley, “Women and the Old Man in the Harem -Haremde Kadınlar ve Yaşlı Adam”, 1883

Kaynakça:<https://trtr.facebook.com/SakipSabanciMuzesi/photos/19-y%C3%BCzy%C4%B1lda-do%C4%9Fu-resimleri-yapan-bat%C4%B1%C4%B1-sanat%C3%A7%C4%B1lar-romantik-birer-ser%C3%BCven-ve-egz/10151640842200767/> adresinden alınmıştır.

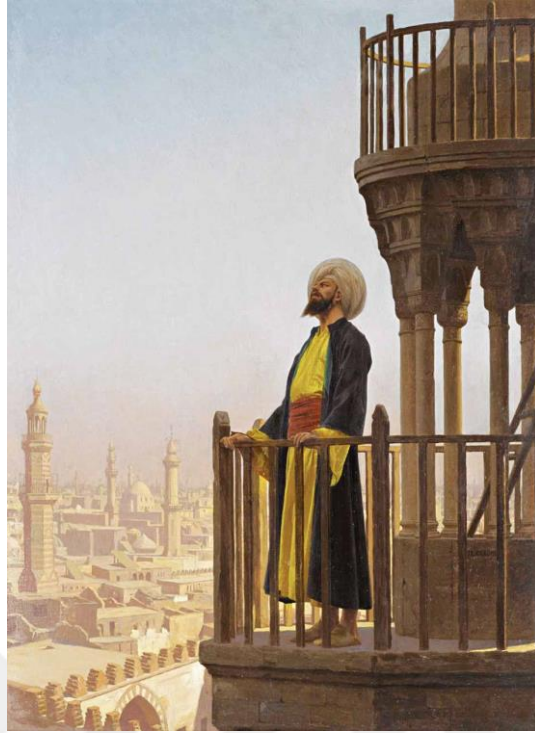
Walter Charles Horsley'in 1883 tarihli, yaşlı adamın nasıl dövüştüğünü anlattığı tablosu ve dinlemekten bıkmış harem kadınlarının kayıtsızlığı gibi bazı harem sahnelerinde hayattan kesitler ve psikolojik yorumlar görmek mümkündür. Oryantalist temaları işleyen sanatçıların bir süre gittikleri şehirlerde yaşadktan, çevreyi ve insanları tanıdıktan sonra önyargılarını değiştirdikleri ve resimlerde kullandıkları kalıpları kırdıkları görülmektedir. (Germaner, Tablolarda Düşlenen Doğu, 2013)

Henriette Browne'ın, Fatma Sultan'ın Boğaziçi'ndeki sarayındaki harem sahnesini resmettiği 1860 tarihli Ziyaret adlı tablosu, haremi gerçekçiliğiyle ele alan eserler arasında bir istisnadır. Müslüman toplumlarda harem, ailenin bir arada yaşadığı günlük yaşam alanıdır.

İstanbul, Kahire, Beyrut, Şam gibi şehirleri ziyaret eden Avrupalı kadınlar bu gerçeği anılarında yazmışlardır. Ünlü ressam Henriette Browne, 1861 tarihli bu Paris Salon sergisinde harem kadınlarını çocuklarıyla birlikte zarif ama mütevazı giysiler içinde tasvir etmiştir. Bu anlamda Paul Alexandre Alfred Leroy'un "gergef tezgahındaki kız" tablosudur ve haremdeki günlük hayattan gerçek bir kesit sunmaktadır.

19. yüzyılda birçok Batılı sanatçı Doğu'ya ulaşmış ve bölgenin hakim İslam kültürü ve sanatsal malzemesiyle karşılaşmıştır. Bu nedenle İslam mimarisi ve ritüellerini betimleyen pek çok örnek bulunmuştur. İslam mimarisiyle dolu şehirlere yapılan geziler ve yayınlanan anı kitaplarıyla kısa sürede moda olan oryantalizm, yüzyıllar boyunca Avrupa'da İslam kültürüne olan merakı ve ilgiyi körükledi. Oryantalizm'in yayıldığı coğrafya, o dönemde Osmanlı İmparatorluğu'nun bir parçası olan Kuzey Afrika ve Ortadoğu ülkeleriydi. Bu ülkelerin nüfusunun çoğu Müslümandır.

19. yüzyılda Ortadoğu şehirleri bilim adamlarının, kaşiflerin, seyyahların ve yazarların ilgisini çekmiş, ressamlar ve tasarımcılar tarafından yaratılan resim ve çizimler İslam dünyasını görsel olarak Batı'ya sunmuştur. Osmanlı İmparatorluğu'nun İstanbul, Kahire, Kudüs, Şam ve Beyrut gibi büyük şehirleri, göçmen yazar ve ressamların ziyaret ettiği, anılarında ve resimlerinde anlatılan yerlerdir. Müslüman nüfusun yoğun olduğu Ortadoğu şehirlerinde sosyal yapıya, kentsel yapıya, mimariye ve hayata yön veren İslam inancıdır. Her yıl hac mevsiminin başında, Osmanlı Padişahı ve en ilginç Hâdimü'l-Haremeyn-i Şerifeyn unvanını taşıyan Mısır Hıdivi, Mekke ve Medine halkına para ve hediyeler gönderirdi.



Resim 2.7. Jean-Leon Gerome, “The Muezzin-Müezzîn”, 1866

Kaynakça: (2 Şubat 2023) tarihinde <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadig/gerome-jean-leon/jean-leon-gerome-muezzin-5090/> adresinden alınmıştır.

Osmanlı padişahının gönderdiği hediyelerin ismi Mahmil-i Hümayun ve Mahmil-i Mısırî idi. Değerli hediyelerle dolu özel olarak dekore edilmiş lüks deve, geçit törenindeki hacıların etnik zenginliği, kervanın dönüşü ve şenlikler bu görkemli töreni Batılılar için ilginç hale getirdi ve konu birçok ressam tarafından tartışıldı. 19. yüzyılın sonlarında sınırlı sayıda sanatçı cami, han, türbe gibi yapılarda ibadet sahnelerini ve diğer dini ritüelleri tasvir etmiştir. Oryantalist resim temaları arasında camide namaz kılma sahnesine pek yer verilmemiştir. Çünkü Hristiyanların buralara girip çalışabilmeleri için sayılı özel izin belgesine ihtiyaçları vardı. Sadece camileri ziyaret etmek için bile sayılı emir padişah tarafından isteniyordu. Harem gibi cami de Batılı Hristiyanlar için yasak bir yerdi. İstanbul'da Fausto Zonaro, Jean-Léon Gérôme, Albert Aublet, Amadeo Preziosi gibi sanatçıların Mevlevi ve Rufai tekkelerinde yapılan ritüelleri anlatan tabloları bulunmaktadır. İslam inancının ritüellerini anlatan bu resimler görsel olarak zengin ve teatral içeriklidir. Amadeo Preziosi'nin 1858 tarihli *Stamboul, Recollections of Eastern* albümünden bir taş baskı, Galata Mevlevihanesi'ni çevreleyen Mevlevi dervişlerini tasvir etmiştir.

Oryantalist eserler sadece ideolojik çarpıtmalar içermekle kalmaz, çoğu zaman doğru bilgiler de verir. 18. yüzyıl panoramalarıyla başlayan şehir manzaraları 19. yüzyılda arttı. İstanbul, Kahire, İskenderiye, Beyrut, İzmir ve Selanik gibi şehirlerin resimleri, Avrupa dışındaki ülkelere olan ilgi ve bilgilerini ortaya koymak isteyen burjuvaların evlerinin duvarlarına asıldı. İtalyan ressam Carlo Bossoli'nin İstanbul Boğazı'nı gündüz ve akşam saatlerinde anlatan suluboya çalışmaları, panoramik tabloların devamı niteliğindedir ve tablonun zamansal boyutunu içermektedir. Gezici sanatçıların çoğu yaşadıkları şehirden manzaralar yapmış, hayattan bazı sahneleri resmetmiştir. Bu örnekler iki ana özelliği öne çıkarmıştır: Birincisi resmin yapıldığı yerin özellikleri, iklimi, egzotik bitkileri ve etnik zenginliği, ikincisi ise antik ve İslami mimari eserlerin kentte tanıtılması.

Ortadoğu ülkelerini ziyaret eden, bir süre bu coğrafyada yaşayan ve o ülkeleri tanıyan sanatçı, yaşadıkları farklı dünyanın kültürü ve yaşamıyla yakından ilgilendi; pitoresk sokaklar, rengarenk giysiler içinde çeşitli insanlar, bir çeşmenin önündeki kadınlar, pazar yerleri, pandomim izleyen ve hikayeler anlatan kadın ve erkekler, Kağıthane eğlenceleri ve sokak müzisyenleri yer aldı. Otuz yıl İstanbul'da yaşayan Maltalı ressam Kont Amadeo Preziosi, gayrimüslim ve Müslüman kasaba halkını tanımış, sevmiş ve kucaklamıştır. Sanatçı, suluboya ve taşbaskılarla sunduğu eserinde İstanbul'un camilerini, çeşmelerini, kasaba halkını, satıcılarını ve hayatını eksiksiz bir desenle anlatmıştır. Divanyolu'ndaki Koca Sinan Paşa'nın türbesi önünde yürüyen kadın resimleri, bir caminin önünde dinlenen Kazak askerleri, fonda muhteşem Sarayburnu silüeti ile çarşı teknesi buna örnektir. İstanbul'da yaşayan ve şehri betimleyen bir diğer sanatçı ise tarihli Fabius Brest'tir. 19. yüzyılın ikinci yarısında Fransız sanat çevrelerinde İstanbul'un ressamı olarak tanınan Brest'in resimleri, İstanbul'un artık tamamen kaybolmuş pitoresk köşelerini yeniden keşfetmeyi mümkün kılmıştır. Sanatçı resimlerinde 1855-1859 yılları arasında Türkiye'de geçirdiği dört yılın görsel anılarını anlatmıştır. Brest, Abdülmecid, Boğaziçi, Haliç, Üsküdar, kalabalık sokaklar, camiler ve çeşmeler altındaki İstanbul yaşamını resmetmiştir. Manzaralarında Boğaziçi ve Haliç kıyısındaki küçük yerleşim yerlerini tasvir etmeyi seven Brest, İstanbul'u çok yakından tanımaktadır ancak resimlerinde gerçek bir görüntü aktarmak yerine gördüğü şiirsel dünyayı yansıtmak istemiştir. İstanbul'un pitoresk Haliç, Boğaz ve liman manzarası ve deniz yaşamı birçok ressamı ilham kaynağıdır ve özellikle deniz resimleriyle ünlü sanatçılar için çekici bir şehir olmuştur.

Ortadoğu'da, sanatçılara üzerinde çalışmak istedikleri her konuda sonsuz olanaklar sunan bir şehir olan İstanbul, Oryantalizm'in çıkış noktalarından biridir. Şehir; padişah, halife, saray, harem, barbar ve acımasız yeniçeriler hakkında bir dizi spekülasyonun yaratıldığı imparatorluğun merkezidir. İstanbul'un sadece bu yakasında değil, doğal güzellikleri ve mimari anıtlarıyla da 19. yüzyıl oryantalist ressamlarının yaratıcı gücünü beslemiştir. Ayrıca burada çalışan sanatçılara Osmanlı Sarayı tarafından destek verilmiştir. Fransız Pierre Désiré Guillemet, Polonyalı Stanislaw von Chlebowski ve İtalyan Fausto Zonaro gibi sanatçılar da saray ressamı ünvanını almıştır. Saray ressamı Rudolf Ernst, saraylardan ve paşalardan komisyonlar almış ve komisyonlar dışında yaptığı Osmanlı yaşam tarzı ve İstanbul manzaralarını anlatan tablosu, sanatçının Paris ve Londra salonlarında Oryantalist bir ressam olarak ün kazanmasına katkıda bulunmuştur. Oryantalizm, yalnızca Batı'nın Doğu'ya yönelik önyargısını değil, aynı zamanda bu önyargıyı değiştirme sürecini de içerir. Batılı bir sanatçının hayali beklentilerle geldiği bu ülkelerde farklı bir inanç ve yaşam biçimine sahip bir sanatçıyla karşılaşması kadar, krallığın kültürel değişim süreciyle de tanışması, bazı düşünce kalıplarının kırılmasına, değişmesine neden olmuştur. Kültürel zenginleşme resimli deneyimler tüm bu olaylar, 20. yüzyılın başlarında Avrupa sanatının modernleşme sürecinde rol oynamıştır. (Germaner, Tablolarda Düşlenen Doğu, 2013)

2.1.3.Oryantalist Resimde Kullanılan İmgeler

Oryantalizm, Doğu kültürleriyle ilişkilendirilen birkaç klişeyi destekler ve pekiştirir; en önemlisi, "uygar" davranış eksikliği ve ahlak, cinsel uygulamalar ve bölge sakinlerinin karakterinde algılanan farklılıklar ile ilişkilidir. Pek çok Oryantalist imge, özellikle turuncular, altınlar ve kırmızılar (mavi çiniler de yaygın olmasına rağmen) ve Batılıların yarattığı tozlu bir sıcaklık hissi yaratmak için ışık ve gölgeyle birleşen dekoratif ayrıntılar olmak üzere zengin renklerle doludur. Yılan oynatıcıları, halıcılar ve tesettürlü kadınlar Ortadoğu, Kuzey Afrika ve Batı Asya'yı düşündürmüştür. İlk olarak, uzak bir ülkenin "egzotik" ve dolayısıyla ırksallaştırılmış, dişileştirilmiş ve sıklıkla cinselleştirilmiş kültürünü sunarlar. İkincisi, bir yerin ve oradaki insanların hem bir belgesi hem de otantik bir görüntüsü olduklarını iddia ederler. Oryantalist resmin etkisi ile modern kültürün üyeleri için, Orta Doğu ve Asya'dan porselen, tekstil, moda ve halı gibi malzeme ve nesneler zamanla tüketimci bir zevk ögesine dönüşmüştür. Oryantalizm, genellikle kültürel, mekansal

ve görsel mitolojiler ve klişeler inşa eder. Bu mitolojilerin etkisi, bilginin oluşumunu ve bilgi yaratma sürecini etkilemiştir.

Oryantalistler, Doğu'nun gizemli yaşam alanlarına, harem hayatına, kadınların bir arada vakit geçirdikleri sosyal ve evsel ortamlara ilgi duymuşlar ve harem olarak görmedikleri yerleri imgelerle süslemişlerdir. Oryantalistlerin gözünde Doğulu kadın, İslam süsleme sanatı ile odalarında huzur içinde dinlenen, kahve içen, etrafındaki kadınlarla sohbet eden, kafesli pencerelerin arkasından manzarayı ve mahalleyi izleyen tipler olarak tasvir edilmiş ve yoğun bir şekilde işlenmiştir.

Osmanlı-Türk toplumunda insanlar, hamam ortamında yıkanmaktan keyif alıyorlardı. Anadolu'da kısmen de olsa devam eden bu gelenek, hamamları hem erkekler hem de kadınlar için bir arınma, sohbet ve eğlence yeri haline getirmiştir. Oryantalistler, Doğu toplumunun sosyalleştiği bu bölgeyi bulmuşlar ve kadınların o bölgedeki faaliyetlerini hayali olarak sunmuşlardır. Örneğin Osman Hamdi Bey'in hocası oryantalist Fransız ressam Jean Leon Gerome'nin Bursa hamamının erkekler bölümünde yıkanıp gözlem yaptığı hatta yanında resim malzemeleri getirip bu ortamda sanat yapmaya çalıştığı bilinmektedir.

Oryantalizm masum bir akademik merak değildir; ilgili disiplin sömürgecilikle iş birliği içinde de değerlendirilmiştir. Örneğin oryantalist İskoç ressam David Roberts, 1838-1840 yılları arasında Mısır ve Orta Doğu'ya yaptığı kapsamlı seyahatlerle birçok antik ve İslam kentinin ayrıntılı resimlerini yapmasıyla tanınır. Doğu'nun antik kentlerini resmeden oryantalistler, bir nevi kültürel haritalama yaparak, sonraki süreçlerde Avrupa ülkelerine obje nakline ve kültürel miras kaçakçılığına zemin hazırladılar.

Oryantalistler eserlerinde Doğu'ya yaptıkları yolculuklarda karşılaştıkları köle pazarını ele almışlardır. Köle, beceri ve haklardan yoksun, mal olarak alınıp satılabilen, bir başkasının emri altında olan ve hür olamayacak kişidir. Osmanlı Devleti'nin özellikle Balkanlar'da büyüyüp gelişmesiyle birlikte savaş esirlerinin sayısı çok artmış ve böylece esir pazarı önem kazanmıştır. İstanbul'un fethinden sonra İstanbul, Rumeli ve Anadolu'daki kölelerin en büyük satış noktası olmuştur. Bu durum 1846 yılında Sultan Abdülmecid'in emriyle kapatılıncaya kadar tüm bu faaliyetlerle devam etmiştir. Dikkatlerini çeken şey, Antik Yunan'da başlayan bu pazarın 19. yüzyıla kadar devam etmesidir.

Oryantalist sanatçılar, buluntu şehirlerin mimari detaylarını fotoğraflıyor ve fotoğrafik gerçekliği kullanarak insan formlarını eserlerine yerleştiriyordu. Genellikle resmettikleri

mimariler camiler, mevlevihaneler, hamamlar ve meydan çeşmeleridir. Osmanlı sosyal hayatının buluşma mekanları içinde önemli bir yere sahip olan kahvehaneler, bu özellikleri sayesinde bir nevi kamusal mekan halini de almıştır. Kafe benzeri mekanların ilk örnekleri 16. yüzyılın başlarında Mekke, Kahire ve Şam'dadır. Aynı yüzyılın ortalarında İstanbul'da da kafeler ortaya çıktı. Kafelerin Osmanlı dünyasından yaklaşık bir asır sonra Viyana, Paris, Londra gibi büyük Avrupa şehirlerinde de artık görüldüğü bilinmektedir. Şark ressamaları sıklıkla tablolarında kahvehane kültürünü konu edinmiştir. Kahvehanelerde görev yapanlar genellikle siyahidir. Erkeklerle açık olan kafelerde kahve sohbetleri satranç veya mangala etrafında gelişir.

Oryantalist resim ve fotoğrafın ortaya çıkmasıyla birlikte bilinmeyen coğrafi bölgelerin keşfi, özellikle Napolyon'un Mısır seferleri, Batılı seyyahların bu coğrafi bölgelere yaptıkları seyahatler ve yazdıkları seyahatnameler ressamların ilgisini çekmiştir. Bu mistik dünyaya olan ilginin artması nedeniyle 19. yüzyılda hem görsel hem de fotoğraflarda mimari öğeler, gündelik yaşamdan sahneler, şehir detayları, halk müziği kıyafetleri, etnografik özellikler, gerçekçilik ve hayal gücü karışımı yoğun bir şekilde kullanılmıştır.

2.2.Batılı Ressamların Gözünden “Doğu”

Batılı oryantalistlerin Doğu'ya gönderdiği sanatçılar tarafından sıklıkla figürlerle işlenen konular arasında harem ve hamam motifleri yer almaktadır. Bu konular en çok sanat tacirleri ve koleksiyoner arasında popülerdir. Harem ve Hamam sahnelerinde oryantalistler kadınları erotik bir şekilde resmetmişlerdir. Aslında harem ve hamamlar erkeklerin gidebileceği yer değildi ve bu nedenle Oryantalist ressamlar, edebi kaynaklara dayanarak kurgusal harem ve yıkanma sahneleri yaratmak için çıplak modeller kullanmışlardır. Her şeyden önce, Batılı seyyahların ve yazarların zihinlerinde kurgulanan cinsel fantezileri anlatarak halka sunmuşlardır.

Batı düşünce dünyasında despotik Doğu, sırlarını sıkı sıkıya korumuştur. Oryantalist resimlerde sıklıkla görülen bir karakter olan siyahi erkek figürü, haremi, sarayı, camiye ve tüm Doğu dünyasını korurken tasvir edilmiştir. Oryantalizm; bilimden edebiyata, tiyatrodan müziğe çok geniş bir olguydu. Resmin yanı sıra mimari ve mobilya gibi uygulamalı sanatın

birçok alanında da etkisini göstermişti. İlginç örnekler, J. Nash'in Brighton'daki Kraliyet Köşkü ve Fransız seramikçi Theodore Deck'in İznik seramik reproduksiyonlarıdır. Avrupalı ressamalar için ise Oryantalizm egzotik konularla sınırlıydı ve bu akımı benimseyen ressamaların ortak paydası tarzları değil seçtikleri konulardı. 19. yüzyılın siyasi olayları, ekonomik ilişkiler, bilimsel ve arkeolojik araştırmalar ve romantizmin etkisi, Avrupa'da oryantalist modanın ortaya çıkmasına neden olmuştur. Aslında Doğu ile Batı arasındaki diplomatik, ticari ve sanatsal ilişkiler çok daha önceleri başlamıştır. Bunun örnekleri Haçlı Seferleri, Osmanlı İmparatorluğu ile Venedik Cumhuriyeti arasındaki ilişkiler, İngiltere'nin Hindistan'a yerleşmesi, Doğu Akdeniz'de Fransız ticari limanlarının kullanılmasıdır.

Oryantalizm, 19. yüzyılda İstanbul'a yerleşen Van Mour, Liotard, Hilair, Antoine de Favray ve Melling gibi "Boğaz Ressamları" olarak bilinen sanatçılar dışında, süslemenin ötesine geçememiştir. Çin, Japon ve Türk kültürünün "Doğulu" stillerinin genel karışımı giyim, mimari ve sanatı etkiledi. Napolyon'un Mısır seferi, Cezayir'in Fransızlar tarafından fethi, Yunan Bağımsızlık Savaşı, Kırım Savaşı gibi siyasi olaylar, doğu bilimleri için araştırma okullarının kurulması, Mısırbilime ilgi, seyahat koşullarının iyileştirilmesi, İslam kültürünün tanıtılması, çeşitli uluslararası sergilerde doğu bilimi, tarih ve sanata olan ilgiyi artırdı. Neticede, doğruluğa çok önem vermeyen ve oryantal üslupları toplamaktan öteye gitmeyen egzotizm, yerini 19. yüzyılda daha gerçekçi ve ciddi bir anlayışın hakim olduğu oryantalizme bırakmıştır.

2.2.1.Fransa’da Oryantalist Resim



Resim 2.8. Jean-Leon Gerome, “Carpet Marcent-Halı Tüccarı”, 1887

Kaynakça: (8 Şubat 2023) tarihinde <https://www.sartle.com/artwork/the-carpet-merchant-jean-leon-gerome> adresinden alınmıştır.

Fransız sanatçı Jean-Léon Gérôme, deneyimlerini sergilemek için Orta Doğu ve Kuzey Afrika'da yaratılan sanat eserlerini gezmek için çok zaman harcadı. “Halı Satıcısı” da böyle bir çalışmadır. 1887 tarihli tuval üzerine yağlıboya Mısır'da yaygın bir uygulamayı tasvir etmiştir. Gérôme'nin 1885'te Kahire'de ziyaret ettiği yer halı pazarıydı. Fransız ressam, seyahatleri sırasında gördüğü ya da duyduğu bir şeyi resmetmesi ile ünlüydü. Bazen yağlı boya tablolar yaptı ve resimlerinde kullandı. Diğerlerinde, çevreyi yeniden yaratmak için toplanan eserler kurdu. Oryantalist çalışmalarının çoğu, hayal gücünün bir ürünüydü. Halılar, insanların evleri için satın aldıkları en eski lüks ürünlerden biridir ve oryantalist resimlerin merkezi unsurlardır. (Sartle, 2023)

Binanın balkonunda biri duvardan duvara olmak üzere üç adet büyük halı bulunmaktadır. Bunlar alıcıların rahatlıkla görebileceği şekildedir. Döşeli verandada birkaç hasır daha görünüyor. Tüccar hasırlarından birinin üzerinde duruyor. Solda emir almaya hazır görünen bir asistan var. Tüccar altı kişilik bir grupta konuşuyor. Biri kadına benziyor ve diğeri erkek..

Bu, tüccarı dikkatle dinleyen, anlayışlı bir alıcı grubu gibi görünüyor. Halı müzakerelerinden uzakta, arka planda başka bir grup belirir. Resimdeki tek binanın kapılarından birinden bir kadın çıkıyor. Yukarıda, sergilenen halıların asılı olduğu yerden, üç adam çıkıntıya yaslanmış ve dışarı bakıyor.

Gérôme, Oryantalizmi benimseyen sanatçılardan biriydi. Orta Doğu ve Kuzey Afrika'daki çeşitli sahneleri ve uygulamaları tasvir eden etkileyici bir koleksiyon oluşturdu. Mısır mimarisi oryantalist resim tarzını göstermek için işin çoğunu yapıyor. Gérôme ayrıntılara çok dikkat ediyordu. Binanın dış cephesindeki desenler belirgindir. Bu eserin bir diğer özelliği de parlak renklerin kullanılmasıdır. Gérôme, halılardan türbanlara ve giysilere kadar canlı bir sahne çizmeye çalışmıştır. Arka plan renkleri kapatılarak sahnenin öne çıkması sağlanır. Sanatçı, resme derinlik katmak için renkleri uygulamayı başarmıştır.

2.2.2.İngiltere’de Oryantalist Resim

John Frederick Lewis, İngiliz oryantalist bir ressamdır. Doğu ve Akdeniz sahnelerinin karmaşık sulu boyları ve yağlı boya tablolarında uzmanlaştı ve genellikle her ortamda aynı kompozisyonun tek bir versiyonunu tekrarladı. Lewis, Uzak Doğu kültüründen etkilenen Viktorya döneminin en ünlü oryantalist sanatçılarından biriydi. 1841'de Kahire'ye seyahat ettikten sonra evlendi ve hayatının sonraki on yılını bu şehirde geçirdi. Birkaç yıl Kahire'de geleneksel bir malikanede yaşadı ve 1851'de İngiltere'ye döndükten sonra, hem Orta Doğu yaşamının gerçekçi tür sahnelerini hem de çok az Batı etkisi ile üst sınıf Mısır iç mekanlarının idealize edilmiş sahnelerini tasvir eden oldukça ayrıntılı eserler üretti.

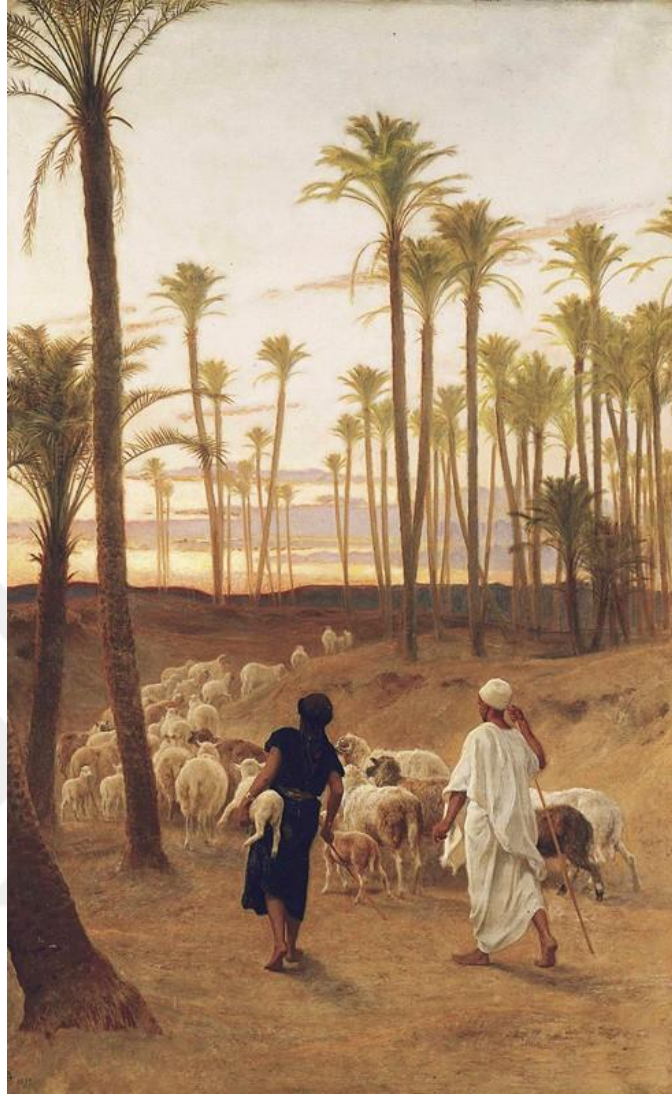
İslam mimarisini, mobilyalarını, perdelerini ve kostümlerini dikkatli ve içsel yorumuyla, sonraki eserlerinde gerçekçilik için yeni standartlar belirledi ve önde gelen Fransız Oryantalist ressam Jean-Léon Gérôme dahil diğer sanatçıları etkiledi. Orta Doğulu kadınlara müstehcen bir ilgi duyan diğer birçok Oryantalist ressamın aksine, o asla çıplak resim yapmadı ve karısı birçok harem sahnesi için model oldu.



Resim 2.9. John Frederick Lewis, “The Harem- Harem”, 1876

Kaynakça : (16.02.2023) tarihinde <https://artuk.org/discover/artworks/the-harem-33497> adresinden alınmıştır.

Bir cariye ve hizmetkarlarını tasvir eden herem isimli resminde, Lewis'in diğer bazı çalışmalarında görebileceğiniz tüm unsurlar birleşmiştir. -özellikle desenli bir arka plan üzerindeki kafesli pencerelerden düşen karmaşık ışık, köpeğin bacağına düşen gölgeye dikkat edecek olursak- Lewis İngiltere'ye döndüğünde, üzerinde çalışmak için stüdyosuna çok sayıda nesne ve oryantal giysi örneği getirdi. Doğu geleneklerine ve kıyafetlerine olan ilgisi, onları mükemmel bir şekilde tasvir etme kararlılığını göstermiştir.



Resim 2.10. Frederick Goodall, “The Palm Groove- Palmiye Korusu”, 1894

Kaynakça : (16.02.2023) tarihinde <https://artvee.com/dl/the-palm-grove#00> adresinden alınmıştır.

Frederick Goodall, çelik oymacısı Edward Goodall'ın ikinci oğlu olarak 1822'de Londra'da doğdu. Wellington Road Academy'de eğitim gördü. Goodall'ın Isambard Brunel için yaptığı ilk sipariş, Thames Tüneli'nin altı sulu boya çalışmasıydı. Bunlardan dördü, Frederick 16 yaşındayken Kraliyet Akademisi'nde sergilendi. İlk yağlıboya çalışması, Society of Art'tan gümüş madalya kazandı. 1838-1859 yılları arasında Royal Academy'de 27 kez eserlerini sergiledi. 1852'de Kraliyet Akademisi Üyesi (ARA) ve 1863'te Kraliyet Akademisi'nin (RA) Tam Üyesi seçildi.

Goodall, Bedevi kabileleriyle seyahat etmek ve kamp yapmak için 1858’ de ve 1870’ te iki kez Mısır’ı ziyaret etti. Mısır’a ilk ziyareti sırasında, sanatçı Carl Haag ile bir ev ve atölye paylaştı ve ikili; Kahire’nin sokaklarında ve dışında, özellikle çevresinde sık sık birlikte eskizler yaptı. 1870’teki ikinci ziyaretinde, Bedevi yaşam tarzını ilk elden gözlemlemek için Sakkar’a da piramitlerin yakınında kaldı. Goodall, İngiltere’ye döndükten sonra aynı doğu temaları üzerinde birçok varyasyon yaptı. Goodall, resimlerine otantik detaylar vermek için Mısır’dan koyun ve keçi ithal etti. Eserlerinde Mısır teması yer aldı. 6 yıl boyunca Kraliyet Akademisi’nde 170 resimi sergilendi. Goodall’ın çalışmaları hem eleştirmenlerden hem de sanatçılardan büyük övgü aldı ve resimlerinden bir servet kazandı. Kariyerinin zirvesinde oldukça zengin olmasına rağmen, son yıllarda geliri azaldı ve 1904’teki ölümünden bir süre önce iflas etti.

2.2.3. Avusturya’da Oryantalist Resim



Resim 2.11. Ludwig Deutsch, “In the Madrasa- Medrese”, 1900

Kaynakça: (14.02.2023) tarihinde <https://www.gzt.com/mecra/doguyu-resmetmek-3429856> adresinden alınmıştır.

Ludwig Deutsch, ilk çalışmalarının çoğunda tarihi konulara odaklandı, ancak Mısır'ı ziyaret ettikten sonra Oryantalizme yöneldi. Özellikle Kahire ve çevresinin zengin, muhteşem manzarasını yakalamakla ilgilendi. Resimlerindeki detaylar mükemmel yakındır. Üretkendi, aynı konuda birçok resim yaptı - dualar, muhafızlar, müzisyenler, sokak satıcıları vb - Aynı görseli farklı konu ve etkinliklerle kullanarak, çeşitlilik izlenimi yaratarak büyük ölçekli resimler üretmek için çok ekonomik bir yaklaşım yarattı. En iyi bilinen eseri arasında, aynı mekanda “Geçidin önündeki başı bozuklar” dan altı yıl sonra yaptığı Paul Joanowits'in “Yazıcı ve Müzikal Ara” adlı eseri yer alır. Avusturyalı Oryantalist ressamı arasında, eserleri koleksiyoncular tarafından en çok arananlar arasında sayılmaktadır. Aul Joanovič, Rudolf Ernst ve Jean-Léon Gérôme gibi çağdaşlarının çoğu gibi, Deutsch da yerel mimari özelliklerin resimli çizimlerinde arkeolojik doğruluğu sağlamak için fotoğraftan kapsamlı bir şekilde yararlandı.



Resim 2.12. Ludwig Deutsch, “The Tribute - Haraç”, 1900

Kaynakça: (14.02.2023) tarihinde <https://www.arthistoryproject.com/artists/ludwig-deutsch/> adresinden alınmıştır.

Haraç, Oryantalizmin bir dönüm noktasıdır. Deutsch, olağanüstü gözlemci figürleriyle övülse de, Mahmal'ın Kahire sokaklarındaki alayı gibi, bu parça muhtemelen sanatçının en iddialı eseridir. 1909'da tamamen farklı bir post-empresyonist üslupla resmedilen bu çalışma, gerek zorunluluktan gerekse deneme isteğinden dolayı kökeni belirsizliğini koruyan sanatçının kariyerinde yeni bir başlangıcın örneğidir. 1977'de müzayedede ortaya çıkan bu eser, Deutsch'un belirsiz kariyerinde bir dayanak noktası olmuştur. Bir sanatçının desteği olarak ahşap panellerin kullanılması, 1800'lerin sonlarında, özellikle daha büyük kompozisyonlarda alışılmadık bir durumdu; Deutsch ve Avusturyalı oryantalist arkadaşları ise en iyi detayların çalışılmasına olanak sağlayan pürüzsüz ve düzgün bir yüzeyi tercih ettiler. "Paris 1897" imzalı ve tarihli bu versiyon da 61,5 x 80 cm boyutları ile biraz daha küçüktü. Zengin ayrıntılara sahip bu çalışma, Deutsch'un ustalaştığı 'inşa edilmiş gerçekçilik' unsurunu içeriyor. Dört figürden oluşan bir alay, saygılarını sunmak için bir Nubyalı muhafız tarafından korunan girişe yaklaşıyor. Grubun başında özenle işlenmiş sarı ve babun terlikleri olan sakallı figür, bir parşömen taşır ve taşıdığı mesajı ancak tahmin edebilirsiniz. Onu bir asilzade ve bir asker takip eder. Tavus kuşu tüyü miğfer takan bir asker, kemerinde İran fildişi uçlu bir iambik ve elinde kıvrık ağızlı bir Osmanlı shashi kılıcı taşır. Onlara, Yeniçeri Muhafızları tarafından giyilen yıldızlı bir miğfer ve bir Osmanlı yatağı da dahil olmak üzere hediyeler taşıyan bir hizmetçi eşlik ediyor. Yatağı açık, iyi silahlanmış bir muhafız, kemerinde bir Osmanlı çakmaklı tabanca ve bir barut kutusu taşıyor. Muhtemelen sarayın bir parçası olan giriş, diğer Oryantalist resamlara, özellikle David Roberts ve John Frederick Lewis'e ilham kaynağı olan Kahire'deki Sultan Hassan Camii'nin portalından birçok mimari öge içeriyor. Deutsch, Kahire'deki camiye görmüş ve çizmiş olsa da, koleksiyonunda muhtemelen Ermeni fotoğrafçı Gabriel Lékégian'I çekmiş olduğu çağdaş fotoğrafları da kullanmıştır. Deutsch, Rudolf Ernst, Arthur von Ferraris ve Rudolf Weisse'in de dahil olduğu Avusturya okulunun önde gelen Oryantalist resamlarındandı. 1872'de, Viyana Akademisi'nde eğitim gördü, ancak 1878'de Paris'e yerleşti ve burada tarih ressamı Jean-Paul Laurens'in yanında çalıştı ve akademik tarzını geliştirdi. Deutsch, 1883'te düzenli olarak Mısır'a seyahat etmeye başladı ve o andan itibaren çalışmalarına oryantalist temalar hakim oldu ve ona eşi benzeri görülmemiş bir tanınma kazandırdı. 1900'de, Salon'da kompozisyonu sunduktan üç yıl sonra, Deutsch, Paris'teki Exposition Universelle'de altın madalya ve ardından Legion of Honor Şövalyesi ile ödüllendirildi. Resimlerinin cilalı yüzeyleri ve sanrılı gerçekçiliği, Kahire'de toplanan geniş

bir fotoğraf koleksiyonuna dayanıyordu. Deutsch, yurt dışındayken, Paris stüdyosunu süsleyen ve birçok resminde yer alan yüzlerce aksesuar aldı.



3.ORYANTALİST RESİMDE İÇ MEKAN

Oryantalizm etkisinde üretilen çalışmaların büyük bir kısmını aslında iç mekan resimleri oluşturur. Doğu'nun gizemli dünyasını en iyi tasvir eden ve tasvir ederken de hayal dünyalarını daha çok kullanacakları iç mekan resimleri, oryantalist sanatta çok daha fazla ilgi görüyordu. Merak uyandıran mekanların içerisinde kapalı kapılar ardında olup bitenleri hayali olarak da olsa görsel olarak görebilmek hatta bu resimleri yaşam alanlarında kullanmak birçok Batı ressamı için moda olmuştur. Elbette bunlar yalnızca erotizmi çağrıştıran konular değildi. İbadethaneler ve ibadet esnasındaki ritüellerde en az harem ve hamam sahneleri kadar ilgi çekici ve merak uyandırıcı konular olma özelliğini taşımışlardır. Oryantalist sanatçılar, bunların yanında ev içi yaşam alanlarını, kahvehaneleri ve kapalı çarşı gibi günlük hayatta kullanılan iç mekanları da resim yoluyla Batı'ya aktarmışlardır.

3.1.Resim Sanatında İç Mekan Kullanımı

İç mekan resmi, bir odanın veya binanın içinin tuval üzerine boyanmasıdır. Sanat eleştirmenleri bu türü "oda sanatı" olarak adlandırır. Sanatçı bu tür işlerinde mekanın boyutunu, tasarımını ve işlevini ortaya koyarak zaman unsurlarını ve insanların ulusal ve sosyal aidiyetlerini öne çıkarır. Bu tür, bir kişinin hayatını etrafındaki dünya aracılığıyla tasvir eder. Filozof Georg Hegel, iç mekanı "bir tür insan giysisi" olarak adlandırdı.

Rönesans sanatçılarının tuvallerinde iç mekan sanatı unsuru ortaya çıktı ve 17. yüzyılın başlarında özellikle Hollanda resminde bağımsız bir hareket oluşturdu. Burjuva dönemi, insanların günlük yaşamını yücelten bir tür kültü doğurdu. Figürlerin ve azizlerin resminden sonra "portre yapımı" ortaya çıktı. 20. Yüzyılın sonunda, iç mekan resmi Avrupa ve Rusya'ya yayıldı. İç mekan görüntüleri, insanların, ailelerin veya bireylerin yaşamlarını ev eşyaları aracılığıyla görmeyi mümkün kıldı. 17. yüzyıl sanatçıları konularını tasarlarken eserlerinde gündelik hayatın sadeliğini vurguladılar. Pencereleden ve sobalardan gelen ışık, statik açılırları ve zanaatkarları tasvir eden resimlerin konusu oldu. 19. yüzyılın sonlarında, iç mekan resmi, insanların nasıl yaşadığını ve davrandığını tanımlayan çığır açan bir hikaye haline geldi. 20. yüzyılda, sanatçının yaratıcı çabalarının entelektüel ve teknik ifadesi bu türe

aktarılarak, iç mekanlar mekansal portrelerden alegorik kişi ve zaman portrelerine dönüştürülmüştür. Tarihsel sahneler, anlatılan olayların gerçekliğini aktarmaya, dramayı vurgulamaya ve izleyici etkisini artırmaya yardımcı oldu. Mekansal sanat, nesnelerin ve alanların gerçekçi tasvirlerini gerektirir: Gölge, hacim, doku ve perspektif. Dikkatli bir renk ve gölge seçimi, iç mekanlara hayat verir ve bakanda dikkat ve güven uyandırır. (Kultur Pool, 2023)

İç mekanın resim ve grafiklerle ifade edilmesine sanat tarihinde enteriyör yani iç mekan resmi denir. Avrupa resmi, 15. yüzyıldan beri iç mekanları tasvir etmekle ilgilenmiştir. İç mekan resimleri, binaların odalarını veya iç kısımlarını gösteren resimlerdir. Tasvir edilen ortamlar, ev içi, bazen samimi ve son derece kişisel olmayan, kamusal veya temsili alanlara kadar uzanır ve kesinlikle bir perspektif içinde yakalanırlar. Bir janr tablosu gibi, mobilyaların yanı sıra orada yaşayan veya kalan insanları da içerebilir. İç mekan tasviri, 17. yüzyıldan beri ayrı bir resim türü olmuştur. Hollanda kökenli sanatçılar (örn. Jan Vermeer, Pieter de Hooch, Gérard ter Borch), 18. ve 19. yüzyıllar boyunca Orta ve Kuzey Avrupa'da bu türde çalışmalar yapmıştır. Bu tür görüntüler, örneğin alegorik ifadeler içerir, günlük hayattan anları sevimli, esprili, somurtkan, ironik veya ahlaki bir şekilde yakalanmıştır. Natürmortlarda olduğu gibi mobilyalara dayalı olarak sakinlerin tercihlerine veya dünya görüşüne atıfta bulunabilir ya da sadece mekansallığın ve içindeki şeylerin güzelliğini yansıtmak amacıyla da yapılmıştır.

İç mekan resmi, en etkili resim türlerinden biridir. Hemen hemen bütün büyük ressamlar bu konunun tarihine son derece özgün eserler katmışlardır. Zengin resimli kitap, gerçek anlamı ve genellikle mistik nesnelliği okuyucuya yalnızca akademik metinler aracılığıyla görünür kılınan iç dünyaya dair bir fikir sunmuşlardır. İç mekan resminin yelpazesi neredeyse sınırsızdır ve çağdaş sanatı şekillendirmiştir. “İç mekan”, insanların yaşam alanlarını, özel ortamlarını, çalışma dünyasını ve ev içindeki mahremiyetini ifade eder. Şiirsel, titiz ve günlük hayatın tüm zenginliğiyle, sıradan, bazen komik ya da trajik anları, ahlaksız, açık ve garip bir şekilde ketum anları tanımlamak için sıklıkla kullanılmıştır. Evin etrafında bulunan çeşitli nesnelerden bütün bir hikayeyi anlatmak için karmaşık sembolizmi kullanır veya varlıklarından zevk almak için nesneleri renk ve şekil olarak gösterirler. Prenslerin ve köylülerin, aristokratların ve akademisyenlerin, fahişelerin ve tabii ki sanatçıların yaşam tarzlarına aşina olmamızı sağlamıştır. Aynı zamanda Leonardo'dan Picasso'ya, Vermeer'den yakın dönemlere kadar iç mekan resimleri sanat tarihinin sayfalarına girmiştir.

İç mekan resmi, nesnelerin ve alanların gerçekçi görüntülerini içerir. Gölge, hacim, doku ve perspektif önemlidir. Dikkatli renk ve gölge seçimi, iç mekana hayat verir ve bakanın dikkatini ve ilgisini çeker.

İç mekan ressamının en önemli sorunu, sonsuz doğayı sınırlı bir mekana dönüştürme süreci, özellikle mekanın ışık ve renginin yeniden değerlendirilmesidir ancak heykeltıraş ve resamlardan daha fazla seçeneğe sahiptir. Sonuçta resim yaparken en önemli olan etkenlerden biri de iç ışık kullanımıdır.



Resim 3.1. Pieter de Hooch, “Woman Drinking with Soldiers-İki Adam ve İçki İçen Kadın ve Hizmetçi”, 1658

Kaynakça: (7 Şubat 2023) tarihinde <https://www.canvastar.com/pieter-de-hooch-iki-adam-ve-icki-icen-kadin-ve-hizmetci-adreinden-alinmistir>.

Ortamdaki ışık, boyutları düzenlemeye yardımcı olur ve bakış açısını belirler. Yükseklik ve derinlik, bir ferahlık ve mahremiyet izlenimi verir, odanın havasını ayarlar, neşe yayar ve ışığın büyük bir güneşli bulut veya "renkli camdan sis" gibi odaya akmasına izin verir ve melankoliyi de tasvir etmeye yardımcı olur. Özellikle mekanda "gerçek" iç mekan resmine ait figürleri yoğunlaştırır veya dağıtır, oynar, gruplandırır ve karakterize eder. İç görüntünün rengi, ışık ve ışığın yönü ile belirlenir. Işık, işlenip işlenmediğine bağlı olarak yalıtır ve birleştirir.

Bir iç mekan resminin odak noktası ışık olsa bile, izleyicinin ressamın odanın neresinde kendi bakış açısını seçtiğini ve odaya nereden baktığını bilmesi gerekir. Mekanın tamamını inceleyebilir, her köşede net bir perspektif yakalayabilir ve köşegenin sanatsal ölçümü ile mekanı konumlandırabilirsiniz. Bu, beklenmedik etkiler, özellikle belirli koşullar altında keskin ve önemli aydınlatma efektlerini ve şekillerin gruplandırılmasını ortaya çıkarır. Elbette, gösterişli iç mekanlarda sayvanlı karyola perspektifi açmayı tercih eden Fransız Rokoko sanatçıları gibi, bir köşeyi de ele alabilir, yalnızca bir oda bölümü verebilir ve böylece en samimi ruh hallerini uyandırır. Dikey ve yatay tam bir farkındalıkla nasıl buluşur ve köşegenlerle nasıl kesilir, ışığın yönü ve ışık efektleri bununla nasıl düzenlenir ve iç mekan resimlerine ait figür nasıl gruplandırılır çok iyi çözümlenmişlerdir. Hollandalılar, bazen parlak ışıktaki ve bazen karanlık ışıktaki diğer alanları işaret etmede özellikle ustaydı. İç mekan ressamı sadece mevcut mekanları resmetmekle yetinmez, aydınlatma ve dekorasyon düzenlemeleri ile mekanı mümkün olduğu kadar ilgi çekici hale getirmeye çalışırlar, kendileri de iç mimar olurlar, birlikte yeni mekanlar icat ederler. İran perdeleri, Japon yelpazeleri ve taklit palmiye ağaçları olan burjuva odalarını gören bu süslemeler genellikle betimleyici nitelikteydi. Yunan filozofları insanı "her şeyin ölçüsü" olarak adlandırmışlardır. Bu nedenle, iç mekan resmine figürlerin dahil edilmesi, iç yaşamı, atmosferi ve mekan-figür ilişkisini geliştirmiştir.



Resim 3.2. Johannes Vermeer Van Delft, “The Art of Painting -Resim Sanatı”, 1666-1668

Kaynakça: (6 Şubat 2023) tarihinde <https://wannart.com/icerik/8308-vermeerin-karakutusu-resim-alegorisi> adresinden alınmıştır.

Pieter de Hooch ve Jan Vermeer; 17. yüzyıl Hollanda resminin iki temsilcisi, iç mekân resimleriyle ilgilenmişlerdir. Her iki sanatçı da 1650'lerin başından 1660'ların başına kadar St. Luke Loncası'na ev sahipliği yapan Delft'te yaşadılar ve çalışmalarını ağırlıklı olarak iç mekan resimlerine ayırmışlardır. İki sanatçı arasında tema ve üslup benzerlikleri görülür. (Wolf, 2023)



Resim 3.3. Johannes Vermeer Van Delft, “Girl Reading a Letter at an Open Window-Açık Pencere Önünde Mektup Okuyan Kız”, 1667

Kaynakça:(8Şubat2023)tarihinde<https://gemaeldegalerie.skd.museum/forschung/vermeer/erwerbungs-des-gemaeldes/entstehungsprozess-des-gemaeldes/> adresinden alınmıştır.

1657-1659 yıllarında Johannes Vermeer, "Açık pencerede bir mektup okuyan kız" isminde dengeli, parlak bir tablo yarattı. Bazı figürlerin yakındaki görevlere odaklandığı bir dizi sessiz iç mekana öncülük ediyor. Vermeer sağda, yaklaşık üçte biri perdelerle kaplı uzun bir odanın arka tarafını gösteriyor. Üzgün bir duruşu olan kız, mektubu okurken açık bir pencerenin önünde duruyor. Sahne, harikulade bir şiir ve neredeyse büyümlü bir sükunet sahnesidir. Seyirci ile kız arasında duran birkaç mobilya, bir sandalye, bir halı ve bir kase meyve odaya boyut kazandırır. Halının kaldırıldığı ve perdenin sağa çekildiği masa, ön planda bir kompozisyon bariyeri, izleyicinin bu kapalı alana görsel olarak girmesini zorlaştıran bir engel oluşturur.

Sol arka köşesi gölgeler içinde kaybolan "Okuyucu Odası"nın ana hatlarını çıkarmak zordur. Ancak bu köşenin önüne yerleştirilen sandalye ve gölgesi, sırtlık için alanın sınırlı olduğunu

açıkça ortaya koymaktadır. Sol duvarın görünen alanı, üzerine kırmızı bir perde çekilmiş iki parçalı açık bir pencere ile net bir şekilde tanımlanmıştır. Başı resmin ortasında olan kız pencerenin tam önüne yerleştirilmiştir. Resimdeki figür, nispeten dar bir alanda, masa ve arka duvardaki sandalyeden yaklaşık aynı uzaklıkta duruyor. Perde, ahşap bir çerçeveye tutturulmuş gibi görünen metal bir çubuk üzerindeki on küçük halkadan asılır. Görünüşe göre, artık aralanan perde, izleyicinin başka türlü kendisine kapalı olacak bir sahneye bakışını açıyor. Vermeer, çalışmasında yalnızca bir kez trompe-l'oeil motifini (Fransızca trompe-l'oeil "göz aldatması", üç boyutluluğu reddeden illüzyonist bir resim) kullanmış görünüyor. Ayrıca çok farklı yüzey efektleriyle resim alanında birbirine yakın nesneleri yerleştirerek neredeyse mükemmel bir mekansal illüzyon yaratıyor.



Resim 3.4. Edward Hopper, “New York Interior-New York Enteriyör”, 1921

Kaynakça: (8 Şubat 2023) tarihinde <https://whitney.org/collection/works/5908> adresinden alınmıştır

Edward Hopper, 20. yüzyılın başında New York'a ilk kez geldi. Daha sonra Robert Henri ile çalıştı ve Ashcan Okulu'nun anıyla iç içe geçmesini kucakladı.

1921'de yaptığı "New York Enteriyör"ü resminde, sırtı izleyiciye dönük olarak yatağında oturan bir kız ve kızın bir parça tül kumaşı diktığı görülüyor. Açık bir kapıdan müzik dinliyor veya biriyle konuştuğu hissi yaratılmış. Bir saniye içinde telefona cevap vermek için yerinden kalkabilir gibi görünüyor. Ancak Hopper'ın kızı resmetme şekli, onun resimlerinin çoğu gibi yine yalnızlık hissi yaratmıştır.

Bu alışılmadık görüş, bir pencereden röntgenci gibi görünen, modern şehir yaşamının kişisel olmayan mahrem bir alana davetsiz misafir gibi uzaktan dahil olan ama yine de garip bir şekilde samimi bir etki yaratmış gibi görünüyor. Kadının giyimi ve mimikleri, Hopper'ın eserlerine en çok hayran olduğu sanatçı olarak seçtiği Fransız İzlenimci Edgar Degas' nın resmettiği ikonik bale dansçıları anımsatıyor.

3.2.Oryantalist Resimde Kullanılan İç Mekanlar

Hamamdaki kadınlar, Rönesans'tan itibaren popüler bir konuydu ve o zamandan beri, genellikle Türk kostümlü Doğu sahnelerinin birçok örneği bu tip kompozisyonlardan oluşmuştur. Bu sahneler genellikle yatak odasında tercih edilen resimlerdi. Harem'in tamamen kurgusal görüşleri; cinsel açıdan egzotik ve kısmen politize edilmiş yeni bir türde yeni bir konu sunmuştur.

Oryantalist ressamların çoğu, şehirlerin sokaklarını sosyal hayatı gözlemlemek için en iyi yer olarak görüyordu. Ressamların rahatlıkla keşfedebilecekleri sokaklar, onlar için başlıca gözlem noktaları olmuştur. Bir saraya ya da eve kolay kolay giremedikleri için sokaklarda yaptıkları gözlemlerle toplumun genel yapısını anlamaya çalışmışlar ve daha sonra sokakta yaptıkları gözlemleri tuvallerine yansıtmışlardır. Ressamlar eserlerinde halkın ilgisini çeken geleneksel, sosyal, kültürel ve dini mekânları tercih etmişlerdir.

3.2.1.Harem

Harem, Farsça kutsal, dokunulmaz yer demektir. Müslüman bir aile evinde kadınlar için ev içi alanları ifade eder. Bir erkeğin karısı veya eşleri, onların ergenlik çağındaki oğulları, evlenmemiş kızları, cariyeleri ve diğer evli olmayan kadın akrabaları haremde yaşayabilir. Eski haremelerde cariyeler de haremde tutulurdu. Geçmişte bazı harem, içeri girmesine izin verilen hadımlar tarafından korunurdu. Haremin yapısı ve tek eşliliğin ya da çok eşliliğin kapsamı ailenin kişiliğine, sosyo-ekonomik durumuna ve yerel geleneklere göre değişiyordu. Benzer kurumlar, diğer Akdeniz ve Yakın Doğu medeniyetlerinde, özellikle kraliyet ve üst sınıf aileler arasında yaygındı ve terim bazen başka bağlamlarda da kullanılıyor. İran'ın geleneksel konut mimarisinde kadınlar mahallesi andruni, Hindistan Yarımadası'nda ise zena olarak biliniyordu.

Eski Mısır'da Firavun sarayının kadınlar bölümüne de harem denirdi. Bilinen harem anlayışından farklı bir sistemi vardı. Firavunun annesi, karısı ve çocukları da dahil olmak üzere eşleri ve çocukları, firavunun sarayında kendi yönetimleri altında kendi konutlarına sahip olsalar da, kraliyet kadınları inzivaya çekilmiş veya erkeklerle temastan soyutlanmış olarak yaşamıyorlardı.

Eski Asur krallarının, kadınların köle hadımlar tarafından korunan yalnızlık içinde yaşadığı, kraliyet fermanlarıyla düzenlenen bir harem, olduğu biliniyor.

Kadın inziva yerleri ve evin kadınlara ayrılan özel bir bölümü, antik Yunan seçkinleri arasında yaygındı. Bizans imparatorları, Rum Ortodokstı ve resmi harem, ayrılmış çok sayıda karısı veya cariyesi yoktu. 6. yüzyılda Bizans İmparatorluğu'nda Yunan kültürü Roma'nın yerini almaya başladığında, özellikle üst sınıf kadınların özel kadın mahallelerinde (gynaikonitis) yaşaması mütevazı kabul edildi ve 12. yüzyıla kadar erkekler ve kadınlar mütevazıydı. İmparatorluk Mahkemesinin cinsiyete göre ayrılmış partilerine katıldığı biliniyor; ancak imparatorluk kadınları toplum içinde performans göstermeye devam ettiler ve inzivaya çekilmediler.

Batı'da saray olarak da adlandırılan Osmanlı padişahlarının imparatorluk harem, Topkapı Sarayı'nın bir parçasıydı. Ayrıca anne, padişah kızlarını ve diğer kadın akrabaları da barındırıyordu. Haremde hadımlar ve hizmetliler de vardı. Daha sonra padişahın oğulları 8 yaşına kadar haremde yaşadılar.



Resim 3.5. Topkapı Sarayı, Harem Dairesi Tepeden Görünüş

Kaynakça:(5Şubat2023)tarihinde <https://www.gzt.com/jurnalist/osmanli-devletinde-harem-kulturu-2819931> tarihinde alınmıştır.

Osmanlı İmparatorluğu'nda harem, bizim daha yakından tanıdığımız bir kültür olarak; Padişahın resmi hayatı, idari ilişkileri ve elçiler kulübü hep Harem-i Hümayun'da yer alırdı. Padişah Sarayında “Harem Odaları” olarak adlandırılan yerler, padişah ve padişah ailesinin bir arada yaşadığı bölümlerdir. Burada padişahın hayatı resmi hayatın dışında geçer. Bu dairenin kendisi, resmi saray ve şehirle neredeyse hiç bağlantısı olmayacak şekilde inşa edilmiş ve bağlantı koridorları sürekli, düzenli ve sıkı bir şekilde gözetim altında tutulmuştur. Padişah konağı olarak adlandırılan bu alanda, padişahın annesi, çocukları, hasekleri, gözdeleleri, kadın saray ağaları, seyyahları ve cariyeleri tüm tebaadan uzakta özel hayatlarını geçirirlerdi.

Padişah istediği kadar kadınla ilişki kurmakta serbestti. İsteddiği kadar çocuğu olabilirdi. Erkek çocuklarının annelerine verilen "Kadinefendi" ünvanı, Valide Sultan'dan sonra saray kadınlarının haremde ulaştığı en yüksek mertebedir. Her padişahın dört ila sekiz

kadınefendisi olurdu. Kadınefendiler, numaralarla çağrıldı. (Mualla Anhegger Eyüpoğlu, 1986)

Valide Sultan unvanını taşıyan padişahın annesinin ikametgahı, harem binaları içinde padişah odalarından sonra en büyük ve en önemli yerdir. Burada padişahın annesi, emrindeki çok sayıda cariyeyle birlikte yaşıyordu. Cariyeler, henüz padişah ailesine ait olmayan ancak haremde yaşayan, saray eğitimi almış veya alacak olan, padişah evinin ve ailesinin tüm hizmetlerine bakan kadınlardır. Haremlerde yaşayanların çoğu cariyeydi.



Resim 3.6. Mihrişah Valide Sultan Dairesi, Harem, Topkapı Sarayı

Kaynakça: (5 Şubat 2023) tarihinde <https://livesunique.tumblr.com/post/694104407906910208/hall-of-mihris-ah-sultan-harem-topkap%C4%B1-palace> adresinden alınmıştır.

Ayrıca haremdeki her konutta görülen çeşmeler, yürüyüş yolları ve hamamlar, sadece mekanın değil, beden temizliğinin de önemli olduğunu göstermektedir. Her odadaki mermer kenarlar, ev dolapları ve raflar, kullanılmış değerli eşyaların korunmasını kolaylaştırdı. Kullanılmayan eşyalar Şirvanlarda sandıklarda saklanırdı.

Cariyeler, müzik, ud, keman, tef, çalpare, çöğür, tambur vb. dersleri almak üzere haremde eğitilmişlerdir. Dış dünyaya kapalı bir haremde eğlenmeye çalışmak ve müzikle rahatlamaya çalışmak, günlük hayatın monotonluğunu kırmaya yardımcı olduğu kesindir. (Mualla Anhegger Eyüpoğlu, 1986)



Resim 3.7. Henriette Browne, “A Visit: Harem Interior-Ziyaret”, 1860

Kaynakça: (8 Şubat 2023) tarihinde <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2020/the-orientalist-sale/henriette-browne-a-visit-a-harem-interior> adresinden alınmıştır.

18. yüzyılın başlarında Lady Mary Wortley Montagu, kocasını 1717-1718'de kısa bir süre büyükelçilik yaptığı Konstantinopolis'e kadar takip etti. Bu süre zarfında, ölümünden sonra yayınlanan 1763 tarihli Elçilik Mektupları'nda tanımladığı bir hareme ayrıcalıklı erişimi vardı. Montagu, Türk kadınının Avrupalı kız kardeşlerinden daha az değil, daha özgür olduğu sonucuna vardı. 19. yüzyılın ortalarında hareme girmesi yasak olmayan kadın yazarların yazdığı Doğu seyahatnamelerinin sayısı arttıkça, Fransız şair ve eleştirmen Théophile Gautier 1861'de hareme sadece kadınların seyahat edebileceğini duyurdu. Doğu'da, bir erkek turist olarak deneyim ister istemez çok daha sınırlıydı.

Gautier'nin bu yorumu, 1861'de Paris Salon'da kendi deneyimlerine dayanan iki harem tablosunun görülmesiyle birlikte ortaya çıktı. Sophie De Saux, İngiliz profesyonel adı

Henriette Browne'dı ve diplomat kocasına iki hafta boyunca Konstantinopolis'e kadar eşlik etti.

Browne'in cinsel imalar içermeyen ve minimalist bir iç mekanda geçen tablosu, bir flört ritüeli olarak harem ziyaretini sunar. Hafifçe örtülü bir grup kadın, görevlilerin seyrek döşenmiş (yastıklar dahil) odalarına girerler ve burada toplanan kadınlardan yalnızca biri onları karşılamak için elinden gelenin en iyisini yapar. Ana ziyaretçi geleneksel bir jest yapar ve sağ eliyle alnına, dudaklarına ve göğsüne dokunur. Resimde, bir de annesinin koruyucu elini sevgiyle tutan bir çocuk vardır.

3.2.2. Hamam

Banyo kültürü birçok modern toplumda yerleşik olduğundan, ısıyı kullanarak toksinleri atmak için evrensel bir uygulamadır. Aslında bu yöntem, on binlerce yıl öncesine, göçebe kabilelerin sert soğukta iyileşme bulduğu Neolitik dönemlere kadar uzanır. Dünyanın bilinen en eski hamamlarından biri olan İndus Vadisi'nde M.Ö. Kayıp şehir Mohenjo-daro'da 2500 civarında inşa edildi. "Büyük Küvet" olarak adlandırılan bu büyük pişmiş toprak havuz, arkeologlar tarafından 1900'lerin başında bugünün Pakistan'ında kazıldı. Antropologlar, yıkanma ve temizlik dini inançlarla ilişkilendirilmiş olabileceğinden, bir tapınak olarak kullanılmış olabileceğini söylenmiştir.

Çok daha sonraları, MÖ 300 civarında, Romalılar, hamamı toplumun önemli bir parçası haline getirerek, hem zengin hem de fakirler tarafından ziyaret edilen halka açık hamam uygulamasını başlattılar. Birçoğu için, uzun fiziksel çalışmalardan sonra yıkanacak tek yer orasıydı ve o zamanlar kadın ve erkek grupları birlikte yıkanmaya giderdi, çünkü hamam ana buluşma ve sosyalleşme yeri idi. Hamam geleneği, gelişen kültürlerle ve sosyal normlara uyum sağlayarak, her destinasyonda farklı gelenek ve göreneklerle o zamandan beri tüm dünyaya yayıldı.

"Hamam" kelimesi, "ısıtmak" anlamına gelen Arapça bir kelimeden gelmektedir. Hamam olarak adlandırılan Türk hamamları, muhtemelen kısmen Roma İmparatorluğu'nun Türkiye'ye 7. yüzyılda gelen ihracatı olan Roma ve Bizans saunalarından kaynaklanmıştır. Konsept, bedeni temizlemenin ruhu temizlemeyle el ele gittiği son derece temiz odalara

dayanıyordu. MS 600 civarında yaygın olan kaplıcalar aynı zamanda önemli yaşam olaylarının kutlandığı, düğün ve doğumlarda yıkanma ritüellerinin yapıldığı yerlerdi.

İslam hamamlarının bir çeşidi olan Viktorya dönemi Türk hamamı, Viktorya döneminde bir şifa yöntemi, arınma yöntemi ve dinlenme yeri olarak popüler hale geldi ve hızla Britanya İmparatorluğu, Amerika Birleşik Devletleri ve Batı'ya yayıldı.

Hamamın İslami kültürlerdeki önemi hem dini hem de sosyaldi: özel su tesisatı yapılmadan önceki dönemde genel hijyenin yanı sıra abdest alma ihtiyaçlarını karşılıyordu ve kadın ve erkekler için cinsel buluşma yeri sağlamak gibi diğer sosyal işlevleri yerine getiriyordu. Arkeolojik kalıntılar, İslam dünyasının Hamamlarının Emevî dönemine 7. Yüzyıl ve 8. Yüzyıla dayandığını söyler ve oradan da önemi günümüze kadar devam etmiştir. Mimarileri, Roma ve Yunan hamamlarının düzeninden gelişti ve olağan odaları içeriyordu: giyinme odası, soğuk oda, sıcak oda ve sıcak oda. Isı, sıcak su ve buhar üreten fırınlarda üretilirken, duman ve sıcak hava zeminin altındaki kanallardan yönlendirildi.

Arap İslami gücünün 8. ve 9. yüzyıllarda Orta Doğu ve Kuzey Afrika'nın çoğuna yayılmasının ardından, ortaya çıkan İslam toplumları hamamı hızla ihtiyaçlarına göre uyarlamışlardır. Müslüman toplum için önemi, ibadetten önce abdest ve gusül almanın dini gerekliliği ve İslam'ın genel olarak fiziksel ve zihinsel temizliğe vurgu yapmasıdır. Hamamın ilk çekiciliğinin en azından kısmen diğer hizmetlere (tırış gibi) uygunluğundan, bazı Müslüman hekimler tarafından bir terapi şekli olarak kabul edilmesinden ve yıkanma zevkinin devam eden takdirinden kaynaklandığını savunuyor. İslam'da cinsel ilişkiden önce veya sonra ritüel yıkama da gereklidir. Bir dönem halka açık yüzme alanlarının yasa dışı cinsel aktivite alanları haline gelebileceğine dair endişeler de vardı.



Resim 3.8. Türk Hamamı İstanbul, İslam Mimarisi

Kaynakça: (7 Şubat 2023) tarihinde <https://www.turkishbaths.org/the-most-beautiful-hamams-in-istanbul/> adresinden alınmıştır.

Hamam kültürü, İmparatorluğun engin kaynaklarını binlerce hamam inşa etmek için kullandığı Osmanlı döneminde zirveye ulaştı ve esas olarak İslami dindarlık ve saflık kavramlarını ön plana çıkarmak için kullanıldı. Ancak bu hamamlar sadece kullanışlı olmakla kalmayıp zamanla sosyal hayatın bir parçası haline gelmiştir. Hatta padişahların kimin kimi gördüğünü, ne konuştuğunu öğrenmek için hamamlarda casuslar tuttuğu bile söylenmiştir.

Harem hamamları, Külhan denilen, sıcak hava ve sıcak su üreten bir ocakla ısıtılan mermer zeminli ve çini duvarlı, sadece temizlik için değil, aynı zamanda bir rahatlama, dinlenme ve bir nevi huzur yeridir. Bu hamamların yapısal sistemleri, doğası gereği klasik Türk hamamları baz alınarak yapılmıştır. Sultan Hamamı'ndan günümüze ulaşan levhalar, sütun başlıkları, kubbeli sütunlar ve kurnalar yıkanma törenlerine verilen önemi göstermektedir.



Resim 3.9. Jean-Auguste-Dominique , “The Turkish Bath-Türk Hamamı”, 1862

Kaynakça:(8Şubat2023)tarihinde<http://celinesymbiosis.blogspot.com/2021/01/oryantalizm-ve-turk-hamamlar.html> adresinden alınmıştır.

Kadınlar hamamının en önemli ressamlarından Jean Auguste Dominique Ingres, Le Bain Turc (Türk Hamamı) adlı tablosunu uzun bir hazırlık sürecinden sonra 1862 yılında 83 yaşında bitirmiştir. Ingres, Doğu'yu hiç ziyaret etmemiş olmasına rağmen, bu eseri oluşturmak için birçok farklı görsel ve edebi kaynaktan ilham almıştır. Ancak birçok tarihçi, Ingres'in yaptığı bu tablonun aslında gerçek bir Türk hamamını tasvir etmediğini iddia etmiştir. Ingres, 1859'da Napolyon'un emriyle Türk hamamını resmetti, ancak Napolyon'un karısını üzdüğü için 1860'ta kendisine iade edildi.

3.2.3 Camii

Arapça ibâdet masterından türetilen ve “ibadet edilen yer, ibadethâne, ibadete mahsus bina” anlamına gelen ma‘bed kelimesi, bir dine bağlı olanların belli zamanlarda toplu olarak veya tek başlarına ibadet etmeleri için yapılmış özel mekânı ifade etmektedir. Batı dillerinde mâbed karşılığı kullanılan temple kelimesinin kaynağını teşkil eden Latince templum

başlangıçta kâhinlerin, kuşların uçuşunu gözetlemek için kullandıkları dikdörtgen şeklindeki yeri belirtmekte iken zamanla “belli bir iş için tahsis edilmiş özel mekân”, daha sonra da “Tanrı’nın evi” mânasını kazanmıştır. Yunanca’daki karşılığı olan temenos da “Tanrı’ya ayrılan kutsal yer” demektir. Mâbed için kullanılan Sumerce E, Akadça bitu kelimeleri “ev” anlamındadır. Diğer taraftan Sumerce’de mâbed karşılığı “büyük ev” mânasındaki e-kalden gelen ekallu ile (tanrının sarayı) e-kurdan gelen ekurru (dağ evi) kelimeleri de kullanılmaktadır. Ras Şamra metinlerinde mâbed için “bt” (ev) ve “ekallu”dan gelen “hkl” kelimeleri yer almaktadır. İbrânîce’de ise mâbed beth (ev) veya heikhal (saray) ile ifade edilmektedir. Mâbed genelde bütün dinlerin ibadet mahallini ifade etmekte, özelde müslüman mâbedi için câmi veya mescid kullanılmaktadır. (Güç, 2003)

İbadet, dinin temel unsurlarından biri olduğu ve bir mekân gerektirdiği için, bütün dinlerin kendilerine özgü mabet anlayışları ve mabedi ifade eden kelime veya kavramları vardır.

Tapınaklar, ilk zamanlarda açık alanlardan, basit ve küçük yapılara, zaman içinde ise geniş ve ferah yapılara kadar değişen bir gelişim ve değişim göstermektedir. Tanrının ortaya çıktığı, mezarların ve mağaraların kutsal kabul edildiği, kutsal kişilere ait ağaçların veya taşların ve nesnelerin bulunduğu, kurbanların ve çeşitli dini ayinlerin yapıldığı yerler tapınak olarak nitelendirilmiştir. Sabit tapınaklar yerine göçebelerin kutsal saydıkları yerleri ve seyahatlerinde yanlarına aldıkları çadırları vardı. İlk zamanlarda, bir tanrı veya tanrılar için bir yapı inşa edilmeden önce, sadece belirli bir tanrının temsili ve sunağın açık alanı kutsal kabul ediliyor ve tapınak olarak kullanılıyordu. Aynı ayrı tapınakların bilinmediği yerlerde, özel şahıslara veya yerleşim yerlerine ait evler de mabet görevi görüyordu. Ancak mabetler, ileri kültür ve medeniyetlerin dini hayatında ve mimari anlayışında daha da önemli bir yere sahiptir.

Sümerler, insanların tanrılara kurbanlar ve tapınaklar yapmak için yaratıldığına inandıkları için tanrılara tapınaklar inşa ettiler. Sümer tapınağı, tanrılarının meskeni ve oradaki varlıklarının somut işaretleriydi. Tüm tapınaklarda tanrının suretini korumak için bir iç oda ve kurbanlar için bir sunak vardı. Her tanrının, tapınağına hizmet eden ve günlük ihtiyaçları için orada bulunan bir rahibi vardı. Eski Mısır’da kent yaşamına ve yerleşik tarıma geçiş varken, ev ya da saray adı verilen tapınaklar inşa edildi. Bir Mısır tapınağı, girişte başlayan ve iç mezarda sona eren abdest odalarından oluşur. Odalar ve çatısız alanların tümü dikdörtgendir. Her tapınak yüksek bir dış duvarla çevrilidir. Sadece rahiplerin girmesine izin verilen tapınağın iç odasındaki tanrı imgesi, tanrının varlığının bir simgesi olarak kabul

edilirdi. Eski Mısır'da Amun-Ra için özel olarak devasa tapınaklar inşa edildi. Büyük bir kapıdan girilen bu tapınaklar, firavunun özel bakım ve denetimi altındaydı. Rahipler, temsilcisi olarak firavun adına ayinler ve ayinler yaptılar.

Antik Yunan'da ilk tapınaklar "temenos" adı verilen açık alanlardan oluşuyordu. Zamanla, her bölge için belirli tapınaklar ve tanrılar icat edildi ve MÖ 7. yüzyılda, 19. yüzyıldan itibaren yayılmaya başlayan ayrıntılı Yunan tapınakları inşa edildi. Tapınakların bir girişi vardı ve tapınağın dışında yakmalık sunular için, tapınağın kansız kurbanlar için bir sunağı ve içinde tanrıyı barındıran dikdörtgen bir odası (naos) vardı. Tanrı'nın meskeni olduğu için tapınağa tapınma amacıyla girilmiyordu, tapınma tapınağın geniş bir kesiminde yapılıyordu ve birçok tapınak yılda bir veya iki kez açılıyordu. Rahipler tapınakları korumaktan ve kurban sunmaktan sorumluydu.

İslam'da ibadet yerleri için kullanılan ilk kelime mescittir ve bu kelime Allah'a adanan bütün ibadet yerleri için kullanılır. Mescit, Arapça'da "eğilmek, alnını alçakgönüllülükle yere eğmek" anlamına gelen secûd kelimesinden "secde yeri" anlamına gelen bir yer adıdır. Öte yandan cami kelimesine Kuran'da, hadislerde ve erken dönem tarihi kaynaklarda rastlanmaz. Cami kelimesinin yaygın kullanımının, Kuran'ın hadisler ortaya çıktıktan çok sonra toplanıp derlendiği zamana denk geldiği ve Osmanlı Türkleri için daha önemli olduğu söylenmektedir. (Önkal & Bozkurt, 2008)



Resim 3.10. İshak Paşa Sarayı Camii, Doğubayazıt/Ağrı

Kaynakça: (8 Şubat 2023) tarihinde <https://islamansiklopedisi.org.tr/cami#2-mimari-tarihi> adresinden alınmıştır.

Türk şehirlerinde cemaatin toplandığı başlıca ibadet yeri olan büyük yapılara, ulukam veya cami, Hristiyan kiliselerine katedral, Osmanlı döneminde padişahlar tarafından yaptırılan büyük camilere selatin denildiği gibi; camiler aslında İran, Hindistan, Arabistan gibi yerlerde cami için kullanılan ve çok daha genel bir anlamı olan mescit kelimesi Türkçe'de sadece küçük ibadethaneler ve civar camiler anlamına gelmektedir. Aslında Türkiye dışında, çok büyük binalar olmamalarına rağmen Medine'de Mescid-i Nebevî, Kudüs'te Mescid-i Aksa, İsfahan'da Mescid-i Cum'a vb. Caminin adı birçok eserde yaşamaya devam etmektedir. Asya'nın birçok yerinde evliyaların mezarlarının üzerine veya çevresine yapılan ziyaret camilerine maşha denir. Arap ülkelerinde etrafı duvarla çevrili ve sadece kible yönünü gösteren bir mihrabı olan yerlere musalla denir, bu nedenle dışarıda büyük bir kitle ile namaz kılınabilir. Tabutun konulduğu taş a musallâ taşı denir. (seng-i musallâ). Türkçede ise cuma ve bayram namazları için açık havada büyük kalabalıklar için ayrılan yerlere Namazgâh denir. Büyük camiler, ve küçük mahalle camilerinin yanı sıra kervanlar, kışlalar, esnaf ve sanatkar pansiyonları vb. bazı binalarda da camiler bulunur. (Eyice, 2008)



Resim 3.11. Jean-Leon Gerome, “Rustem Pasha Mosque- Rüstem Paşa Camii”, ?

Kaynakça: (8 Şubat 2023) tarihinde <https://fineartamerica.com/featured/rustem-pasha-mosque-istanbul-jean-leon-gerome.html> adresinden alınmıştır.

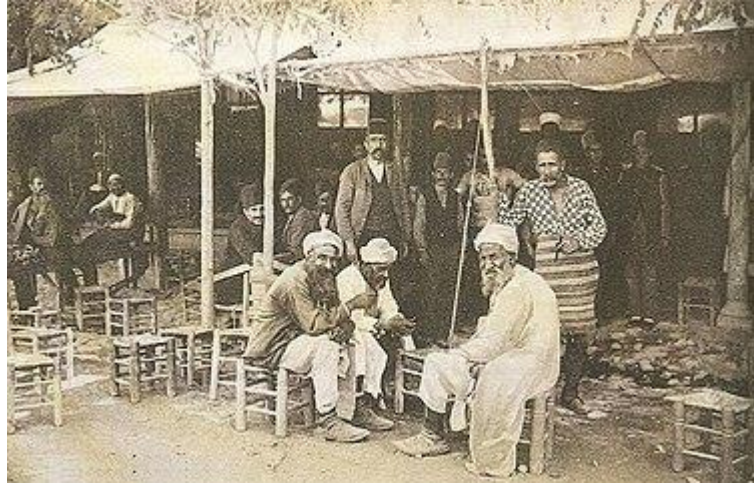
3.2.4.Günlük İç Mekan Yaşam Alanları

Şehir, içinde yaşayanlar için iç içe bir yaşam sunar. Bu kalabalık yaşamda, özel bir alan yaratma ve bu alanı yabancılardan koruma ihtiyacının güçlendiği söylenebilir. Yabancı sosyal olarak mesafeli olsa da, fiziksel yakınlığı, bireyin kentsel yaşamda mahremiyet arzusunu tetikler. Şehir monoton binalardan oluşsa da her insanın hayatını kuracağı özel bir alana ihtiyacı olduğu bir gerçektir. Özel alan fikri modern yaşamla ilişkilendirilse de kişinin kendi alanına olan ihtiyacının ilkel toplumlarda kök saldığı söylenebilir; çünkü Paleolitik çağın uygar insan yaşamının ilk izlerini taşıyan mağaralarda bile insanların kendi yaşam alanları olduğu gözlemlenmiştir.

İnsan fiziksel, biyolojik, sosyolojik ve psikolojik tüm özellikleriyle kendisini ve çevresini bütünleştiren bir yapıya sahiptir. Bu özellikler ve çevre ile etkileşimler onun yaşam

yönelimini ortaya koymaktadır. Çalışmak, uyumak, uzanmak, yürümek gibi eylemlerle yaşam arasında bağ kurar. Bu bağlantı, doğal unsurlardan arındırılmış ve insanlar tarafından üretilen ve değiştirilen yapay alanlar olan kişisel mekanlarda gerçekleşir. Belirli sınırlarla çevrili bir hacim oluşturan üç boyutlu organize mekanlarda önemli faaliyetler devam eder.

Kahvehane, adından da anlaşılacağı gibi "kafe evi" anlamına gelir, ancak ilk ortaya çıkışından bu yana sosyal ilişkileri oluşturan ve toplumdaki sosyal değişimleri yansıtan bir kamusal alan olmuştur. Kahve, Mekke, Kahire ve Şam'da doğdu ve yüzyılın ortalarında İstanbul'a ulaştı. Ancak kahvenin yaygınlaşması ile evrensel bir sosyal kurum olarak ardından kahvehane kültürünün yayılması geldi. Kahve satma/tüketme yeri olarak kurulan kahvehane, kısa sürede gündelik hayatı tüketmek yerine deneyimleme yeri haline geldi ve kahvehane sayısı hızla arttı. "Yoksulların buluşma yeri, münakaşa yeri" olarak görülen kahvehane, başta hükümet olmak üzere çeşitli çevrelerin tepkisine neden oldu. XVI.yüzyılın ikinci yarısında ve XVII. yüzyılın ilk yarısında "tehlikeli yer" sayılan kahvehaneler kapatılmıştır. Teşkilat, yüzyılın ortalarından itibaren bir sindirme politikası izlemiş, "tehdidi" önlemek için bazı kahvehaneleri tamamen kapatıp yıkmak yerine, bazı kahvehaneleri diğerlerine örnek olsun diye tek tek kapatmıştır. Ancak kahvehane sayısı her geçen gün artmıştır. Hem sayı hem de popülerite olarak önemi artan kahvehaneler, zamanla mevcut kültürel ve sosyal hayata entegre olabildi. Kültürün üretildiği ve tüketildiği bir yer haline geldi. Sadece bir erkek sosyal teması içermesine rağmen, Osmanlı şehrinin kamusal yaşamının önemli bir bölümünü oluşturuyordu. Başlangıçta marjinal bir yenilik olarak görülen kahvehane, kısa sürede normalleşerek toplumun ekonomik, sosyal ve kültürel ihtiyaçlarını karşılayan merkezi bir yer haline geldi. (Yaşar, 2005)



Resim 3.12. Eski İstanbul Kahvehanesi

Kaynakça: (8 Şubat 2023) tarihinde <https://tr.wikipedia.org/wiki/Kahvehane> adresinden alınmıştır.

İngiliz ressam Frederick Goodall, oryantalist çalışmaları ile ünlüdür. Diğer Oryantalist ressamlar gibi oryantalist resmin konusu olan harem, hamam, camii, çarşı ve sokakların yanı sıra sanatçının sunduğu bir diğer mekan da kahvehanelerdir. Nargile içen müşteriler ve kahvelerini paylaşan siyahi çocuklar, dönemin mimarisi gibi sanatçının kahvehane resimlerinde de tekrar eden unsurlar görülmektedir.



Resim 3.13. Frederick Goodall, “Interior A Cofee Shop, Cairo-Kahire’de Bir Kahve Dükkanının İçi”, 1859-1870

Kaynakça: (8 Şubat 2023) tarihinde <https://www.bonhams.com/auctions/18180/lot/90/> adresinden alınmıştır.

4.ORYANTALİST RESİMDE MAHREM MEKANLAR

Ressamlar Doğu'yu ve onun yerlerini, insanlarını, kültürel varlıklarını, dinini ve günlük geleneklerini resimlerinde betimlemişlerdir. Doğu, bu resimlerde genellikle romantik ve oldukça fantastik görünürken, bu yerlerle ilgilenen Avrupalılar ve Kuzey Amerikalılar için diğer toprakların ve kültürlerin görsel bir kaydı haline gelmiştir. Çok sayıda Fransız sanatçı, Napolyon'un işgalinden sonra Doğu'ya seyahat etmeye başladı ve yeni bulunan manzaraların ve halklarının görsel kayıtlarını, resimlerini ve çizimlerini yaptı. Oryantal sanatçılar çoğunlukla günlük sahneler, kültürel nesneler ve harem gibi mahrem mekanlarında resimlerini yaptılar. Dini resimler de öne çıktı ve sanatçıların İncil sahnelerini bir referans duygusuyla tasvir etmelerine izin verdi.

Oryantalist sanatçıların gözde bir konusu olan Müslüman harem, yüzyıllar boyunca egzotik güzellik, şehvet ve zenginlik imgelerini çağrıştırmıştır. Bu eşler, çocuklar, hizmetçiler ve bazen de köleler diyarı neredeyse tüm batılılara yasaktı ve harem gelenekleri ve yaşam tarzları hakkında ilk elden açıklamalar nadirdi. Ancak bu tür kısıtlamalar, Batı'daki harem yaşamına olan merak ve ilgiyi artırmaktan başka bir işe yaramadı.

Gezgin ve sanatçı hareme nadir erişime sahip olsa ve gerçeklere dayalı anlatıları aktarabilse de, batının popüler kültüründe sansasyonel ve genellikle müstehcen hikayeler yaygındı. Sonuç olarak dönemin tasvirleri, mutlu aile toplantıları sahnelerinden yalnızca efendilerinin zevki için var olan odalıklara kadar büyük farklılıklar gösterir.

4.1. Mahrem Olgusu

Dilimize Arapçadan gelen ve Arapça haram kelimesinin kökünden türetilen mahrem, "yasak, tabu, kutsal veya hareme ait" kelimelerinden alıntıdır. Mahrem kelimesi, gizli olan, açığa vurulmayan, sergilenmeyen anlamlarına gelmektedir.

Mahrem kelimesinin etimolojisinden türetilen mahremiyet kavramı, "bir şeyin gizli hali, bir şeyin gizli yönü" anlamlarına gelmektedir. Bu kelimenin sonuna eklenen -iyyet ekiyle oluşan "mahremiyet" kelimesi, gizli ve üstü örtülü anlamlarına gelmektedir. 'Kişisel haklar', 'iletişim özgürlüğü' ve 'özel hayata saygı' gibi kavramlarla ilgili olan 'mahremiyet' olgusu, 'bireylerin kendi kararlarını kendilerinin verebileceği bir alan' olarak tanımlanmaktadır.

Mahremiyet kelimesi, bir kişinin diğer insanlar tarafından gözlemlenmediği veya rahatsız edilmediği bir durum olarak da açıklanır. Bunların yanında mahrem kelimesinin farklı dillerdeki (İngilizce, Almanca) kelime anlamına bakıldığında daha çok İslam kültürü ile ilgili olduğu görülür. İslam kültüründe kadının, çevresindeki (evlilik bağının olmadığı) kişilerden örtünmek sureti ile fiziksel görüntüsünü gizlemesi ve sakınması ile ilişkilendirilmiştir.

Mahremiyet, başkalarını ne kadar iyi tanıdığımız ve onlar tarafından ne kadar tanındığımız, başkalarının bize ne kadar fiziksel erişimi olduğu ve başkalarının ilgi ve dikkatinin ne kadar nesnesi olduğumuzla yakından ilgili bir kavramdır. Bireyin, sosyal hayata katılımı açısından, bir kişinin fiziksel veya psikolojik olarak genel kamusal yaşamdan gönüllü ve geçici olarak çekilmesi anlamına gelir. Özel hayat veya genel olarak mahremiyet, insanların yalnız kalabildikleri, istedikleri gibi düşünüp hareket edebildikleri, kendileri için seçim yapabildikleri, nerede, ne zaman ve hangi koşullarda karar verebilecekleri bir alanı ifade eder. Ancak günlük hayatın çok önemli bir parçası olan mahremiyet hakkı, başkalarıyla teması dışlamak veya tamamen kesmek anlamına gelmez. Basitçe, bir kişinin hayatının ne kadarını başkalarıyla paylaşacağını seçme hakkına sahip olduğunu söyler. Sosyal hayatta mahremiyet ihtiyacı çeşitli yönlerde kendini gösterir. Yalnız kalma ya da yalnız kalma isteği en yaygın bakış açısıdır. İkinci yönü, başkalarının müdahale ve kontrolünden uzakta, arkadaş, yakın tanıdık, sevgili gibi kişilerle iletişim ve iletişim kurma isteği olarak kendini gösterir. Üçüncüsü, kişisel tanınma olmadan kamusal hayata katılma davetini ifade eder.

Mahremiyeti tanımlamanın zorluğu, kısmen mahremiyet kavramının kültürel olarak göreceli olmasından ve ekonomik koşullar ve teknoloji mevcudiyeti gibi faktörlere bağlı olmasından kaynaklanmaktadır.

4.1.1. Mahrem Olgusunun İnsan Algısındaki Yeri

Mahremiyet olgusu çok eski çağlardan beri bilinmesine rağmen tam manasıyla modernleşme sürecinde daha da önem kazandığı görülmüştür. Çok geniş bir özel yaşam yelpazesinden söz edebilmek için "birey" kavramının gelişebilmesi için öncelikle bireyin yaşam alanları veya özel alanına sahip olması gerekir. "Kişilik" gibi kavramların gelişimi için, toplumsal hareket, iş bölümü, uzmanlaşma ve farklılaşma olanaklarının çok sınırlı olduğu geleneksel yapı

içinde bu kavramın gelişim göstermesi ve “kişiye özel alan” olgusunun oluşmasından bahsetmek çok da mümkün görünmemektedir.

Mahremiyet, tarih boyunca uzun bir gelişme göstermiştir ve kendisi insanlık tarihi kadar eskidir. Ancak özellikler çağa, topluma ve bireye göre farklılık gösterir. Önemli bir adım, ilk olarak Louis Brandeis ve Samuel Warren'ın 1890 tarihli ünlü çalışmasında (The Right to Privacy) ortaya çıkan modern bir mahremiyet kavramının yaratılmasıydı. Bu yazıda özel hayatın gizliliği hakkını bir "hak" olarak tanımlamaktadır. O zamandan beri, mahremiyet hakkı yaygın bir şekilde bilinir, kabul edilir ve gelişmiştir. Batı toplumunda temel bir insan hakkı haline gelmiştir. Bu konuda hiçbir fikir birliği yoktur. Bazı büyük hukuk bilginleri mahremiyetin tanımlarını bulmaya çalıştılar, ancak bu tanımların çoğu, bireysel mahremiyetin sürekli değişen unsurlarıyla çeliştiği gibi, mahremiyetin yalnızca bir yönüdür. Yalnızca 19. ve 20. yüzyılda mahremiyet kavramı genel kabul görmüş bir hak olmuştur, ancak mahremiyet bu çağdan çok önce de vardı. Veri korumanın çok uzun bir tarihi vardır ve kökenleri eski toplumlara dayanmaktadır. Mukaddes kitapta, mahremiyet ihlallerinin erkenden, istilayı takiben utanç ve öfkeyle meydana geldiği belirli pasajlar vardır. Hukuki açıdan, Hammurabi Yasası, birinin evine izinsiz girilmesine karşı bir paragraf içeriyordu veya Roma hukuku da aynı soruyu düzenlemişti. Mahremiyet kavramı geleneksel olarak "özel" ve "kamusal" arasındaki ayrım anlamına gelmektedir. Bu ayrım, insanlar kadar eski bireylerin kendileriyle dış dünya arasında ayrım yapma konusundaki doğal ihtiyaçlarından kaynaklanmaktadır. Elbette, özel ve kamusal arasındaki sınır, zamana ve topluma göre değişir ve insanların özel olarak gördüğü şeyler tarih boyunca sürekli değişir. Eski toplumlarda, insanların özel yaşamları devlet tarafından o kadar güçlü bir şekilde şekillendirilmişti ki, kendi kaderini tayin etme fırsatları nispeten sınırlıydı ve bu olguyu, bireysel özgürlük ve özerkliğe yer olmayan hukuk diyalogunda açıklanmıştır. Bu haliyle, bazı unsurları bireysel yaşamın kamu yararından büyük ölçüde etkilendiği eski toplumlarda meydana gelen (tam olarak anlaşılamayan) çok uç bir durumu anlatıyor. Orta Çağ'da, sosyal bir fayda olarak mahremiyet yoktu.

Modernleşme sürecinde başlayan ve toplumsal yaşamda giderek artan mahremiyet olgusu, zaman içinde kanunla tanınan ve düzenlenen bir hak halini almıştır. "Gerçek" mahremiyetin ortaya çıkışı, küçük toplulukların ve şehirlerin ortaya çıkışı, 19. yüzyıldaki yeni ekonomik ve sosyal değişimler, insanların yaşam tarzlarında değişikliklere yol açmış ve bu yeni değişimler, fiziksel ve ruhsal mahremiyetin ayrılmaya başlamasıyla mahremiyeti de

etkilemiştir. Şehirleşme ile birlikte, şehir nüfusu artmış ve insanlar şehirlerde kalabalık yerlerde yaşamak zorunda kaldıklarından fiziksel mahremiyetlerini kaybetmişlerdir. Kurdukları sürekli ahlaki kontrol altında yaşamayı bıraktığımızda, yeni bir "tür" mahremiyet yaşarız. Bir başka çok önemli değişiklik de gazetelerin ortaya çıkışı ve büyümesiydi. Kendi haline bırakılma hakkı, esasen özel gerçeklerin, düşüncelerin, duyguların vb. özgürlüğüdür ve istenmeyen ifşadan korunma sağlar. Mahremiyeti tanımlamaya yönelik çeşitli girişimlere rağmen mahremiyetin evrensel bir tanımı oluşturulamamıştır. Mahremiyet hakkı evrenseldir, ancak özel biçimi, hakim olan sosyal özelliklere, ekonomik ve kültürel koşullara göre değişir. Bu, mahremiyetin zamanın ışığında yeniden yorumlanması ve çağdaş bağlamda ele alınması gerektiği anlamına gelir. (Lukács, 2023)

4.1.2. Resim Sanatında Mahrem Olgusu

İnsanların kendilerini en güvende hissedebilecekleri özel bir sığınak olduğu söylenebilecek ev, aynı zamanda kamusal alandan ayrılmış özel bir alan niteliğindedir. Günlük yaşamda yaygın olarak kullanılan kişisel eşyaların saklandığı alanlardır. Bu itibarla sadece fiziki ihtiyaçların karşılandığı bir alan olarak değil, saklanması veya gizli tutulması gereken varlıkların muhafaza edildiği bir alan olarak da tanımlanabilir. Ev, biyolojik açıdan dinlenme, uyuma veya cinsel ihtiyaçların karşılanabileceği, psikolojik açıdan dinlenme arayışının karşılanabileceği bir yer olmalıdır. Ailelerin olduğu evlerde ve bunun gibi kalabalık mekanlarda içerisinin ve dışarısının ayrımının belirsiz olduğu yerlerde kişisel alan ihtiyacı artmaktadır.

Sanat tarihinde yaygın olan mahremiyet olgusu, kadınlık, cinsellik, çıplaklık gibi kavramların yanı sıra mekânı da içeren bağlamlarda kendini göstermiştir. Sanat tarihi boyunca kadın olgusu çoğu kez onun kutsallığı ve cinselliği açısından ele alınmıştır. Cinsellik kadın bedeni üzerine inşa edilirken, mekan da bağlamsal erotik algı yaratmak için kullanılır. Özel hayatın gizliliği kavramını sosyal ve hukuki alanda dokunulmazlık ve güvenlik çerçevesinde tanımlarken, sanat akımları bu alanı bir sergileme nesnesi haline getirir ve özel bir alanı sergilerken mahremiyetin çağrıştırılıp uyandırılmayacağı sorusu burada üzerinde düşünülmesi ve sorgulanması gereken en önemli sorulardan biri olmaktadır. (Karaalioğlu & Yılmaz, 2021)

Rönesans'a hakim olan dini resimlerin yanı sıra kadın bedeni ve cinselliği, mitolojik resimler aracılığıyla sanatçılar tarafından yaygın bir şekilde kullanılmış ve arz talep ilişkisi bu bağlamda sürekli yenilenmiştir. Cinsellik içeren resim, günlük yaşamda kabul edilemez durumlar olarak görülen mahremiyetin ifşası, çıplaklık ve erotizm, mitik figürlerin ruhsal varlığı sayesinde kabul edilebilir durumlar haline gelmiştir.

Dönemin aristokratlarının satın aldığı mallar kapalı kapılar ardında saklanıyordu. Zenginlerin yatak odalarını süsleyen bu tablolar, zamanın katı kurallarına ve kiliselerin baskılarına rağmen koruma altında kalmıştır. Aynadaki Venüs de bu gizli nesneler arasında yerini alıyor. Görüntüde vurgulanan Venüs'ün güzelliği, cinsel dürtüleri ortaya çıkarır ve aristokrat erotizm sembolü haline gelmiştir.



Resim 4.1. Diego Velazquez, “Venus At Her Mirror -Ayanadaki Venüs, 1644

Kaynakça:(7Şubat2023)tarihindehttps://lt.wikipedia.org/wiki/Vaizdas:Diego_Velaquez,_Venus_at_Her_Mirror_%28The_Rokeby_Venus%29.jpg adresinden alınmıştır.

Örneğin, bedenin dini inançlarla örtülmesi gerektiği düşüncesi, onun toplumdaki ötekiliğini akla getirmektedir, ancak çıplak kadın bedenini yatak üzerinden nesneleştiren resimler, erkek hegemonyası adına erotizme ulaşmak amacıyla üretilmektedir. Bir yandan temsili bir

niteliğe sahip olan bu resim türünde dikkat çeken bir diğer husus da çıplaklıklarından ve bakışlarından utanmayan çıplak bedenlerin arzu nesnesi haline gelmesi ve süreklilik taşımasıdır.

Neoklasik akımın en önemli sanatçılarından biri olan Jean Auguste Dominique Ingres, mitolojik, dini ve tarihi tabloları ve portre resimleriyle sanat tarihinin en önemli sanatçılarından biridir. Kendisini bir resim ustası olarak tanımlayan Ingres, Doğu'nun mistik yapısından etkilenerek kadınları ve kadının mahrem alanlarını vurgulayan çalışmalarıyla tanınmaktadır. Sanatçı, dönemin güzellik algısını yansıtmaktan çok ustalığını gösteren resimlerine hayat vermektedir. 1814 yılında tarif ettiği “Odalık” bu duruma en güzel örneklerden biridir.

Ingres resimlerine hakim olan güzellik dürtüsü kadın bedeni tarafından desteklenirken bu bedenlere cinsel anlamlar yüklenmiştir. Ayrıca dönemin sanat ve edebiyatını da etkileyen Oryantalizm, Doğu'nun hiç görmedikleri mistik dünyasından beslenen sanatçıların eserlerinde fantastik bir araç olmuştur. Oryantalizmden etkilenen cariyeler, hamamlar gibi konuları işleyen sanatçılar, kadın bedenlerini mitoloji gibi hayali bir âlemde ayrıştırmışlardır.

Sanatsal üretimin mahremiyetten beslendiği çoğu eserde gözlemlenmiştir; bu nedenle bir sanatçının yarattığı eser türü öncelikle kendi özel dünyasından gelir.

4.2. Oryantalist Resimde Mahrem Olgusu

Tarih boyunca sanat, öncelikle dönemin siyasi, sosyal ve ekonomik koşullarıyla ilişkilendirilmiştir. Bu bağlamda sanatsal ifade, bu farklı koşullar tarafından şekillendirilirken aynı zamanda etkileme, değiştirme veya yeni genel tutumlar yaratma gücüne de sahipti. Oryantalizm, Avrupa'nın Doğu'ya dair hayallerini ve fantezilerini görsellerin gücüyle somutlaştırarak, insanları tembel ve şımarık, ahlak ve nezaketten yoksun, kadınları ise egzotik ve şehvetli göstererek, hatalı ve aşırı basitleştirilmiş bir Doğu imajı oluşturmuştur. Günümüz dünyasında güçlü bir şekilde devam eden Oryantalizm'in bu etkisi, sanatın kökenleri açısından incelenmeye değerdir. Bunun nedeni, reklamlar, çizgi filmler ve filmler gibi popüler kültür nesnelerinin, mesajlarını iletme için Oryantalizmden güçlü bir şekilde yararlanarak Oryantalist görüşü pekiştirmesidir. Tüm oryantal temalar

arasında, doğulu kadınların egzotik tasvirleri tartışmalı bir şekilde farklıdır ve kurgulanmış, insanlıktan çıkarılmış doğunun en çıplak ve açık tasvirleridir. Doğu'nun erotizm, egzotizm, kadınlık ve pasiflik mesajları, Doğulu kadınların bu tasvirleri aracılığıyla korundu ve pekiştirildi.

Doğu' nun gizemli dünyasının sürekli bir merak unsuru oluşturması da sanatçıları, yalnızca egzotik ve şehvetli görünen kadın figürünü ve kadın figürünün içinde bulunduğu hamam ya da harem sahnelerini değil yine Batı'lı medeniyetlerce merak edilen ibadethane ve ibadethane benzeri yerleri de tasvir etmeye, tuvallerine aktarmaya itti. Mahrem mekanlar elbetteki yalnızca Doğu medeniyetine ait yaşam ve paylaşım alanları değildi ancak bu medeniyeti bu derece merak unsuru haline getirmelerinde katkıları büyüktü.

4.2.1. Harem



Resim 4.2. John Frederick Lewis, "A Lady Receiving Visitors- Hanıma Ziyaretçi Geliyor, 1873

Kaynakça: (16.02.2023) tarihinde <https://artvee.com/dl/a-lady-receiving-visitors-the-reception#00> adresinden alınmıştır.

Lewis, Doğu'yu gerçekçi bir perspektiften boyadı, Jerome'dan etkilenen yağlı boya ve suluboya tuvaler yarattı ve mimari yapıları, sokakları, kostümleri ve sahneleri titizlikle işledi. Diğer Oryantalist ressamlardan farklı olarak, kadın bedeni ve cinselliği vurgulayan çarpık oryantal resimlerden ziyade günlük hayatı yansıtan resimlerle Doğu'yu temsil etmiştir.

Kompozisyonunda sırt üstü yatan bir figürden (muhtemelen haremdeki ilk kadın) başlayarak desenler, dokular, oymalar, cam, metal işleri ve çini dekorasyonu gibi pek çok ince detay vardır. 19. yüzyılda zengin Mısırlı ailelerin gözdesi olarak bilinen ceylanlara kadar her şey ile otantik bir izlenim vermeye çalışılmış görünüyor. Lewis, Harem' in kadın dünyasını erkeklerin gözünden saklayan mahremiyet perdesini kaldırıyor gibi görünüyor ve inandırıcı aurası, bir öğleden sonranın sıcaklığı ve yorgunluğunun erotik temsiliyle İngiliz izleyicileri heyecanlandırıyor.

Gerçekten de, çok özel olan ve Lewis'in resmin orijinal başlığına katmaya büyük özen gösterdiği mandarrah (bazı Mısır yapılarında misafirleri ağırlamak için kullanılan bir oda) yanıltıcıydı. Birinci kattaki mandarrah aslında burada izine rastlanmayan erkek ziyaretçileri ağırlamak için kullanılıyordu. Lewis'in harem hakkındaki gerçeği ortaya koyma iddiasında olan tablosu, aslında Lewis'in kendisinin de gayet iyi bildiği gerçekler konusunda oldukça özgürdür. Bu ölçüde, Britanya'nın tüm dünyada hızla biriken sömürge mülklerine karşı her zaman sahiplenici ve çoğu zaman küçümseyici tavrıyla tamamen tutarlıdır.



Resim 4.3. John Frederick Lewis, “The Harem- Harem, 1860

Kaynakça: (17.02.2023) tarihinde

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lewis_Harem.jpg adresinden alınmıştır.

Lewis' nin tablosu, cüppeli bir kadının padişahın bakışlarından kaçınan anlık kırılganlığını tasvir ediyor. İzleyiciye bakan endişeli antiloplar ve parlak renkli meyvelerle, tabak, Francis Bacon'ın Binbir Gece Masalları'nın sayfalarından koparılmış gibi görünüyor. Bu çalışmada gösterildiği gibi, odaklandığımız şey bu alanlarda var olan hiyerarşidir. Bakışlarımız hemen hanımefendi ve hizmetçiye çekiliyor. Kambur omuzlarından sarkan siyah cüppeleri var ve belki de onları çıkarmak bile istiyorlar. Gülen adam bir köleydi ve Osmanlı döneminde kölelerin hiyerarşinin en altında yer aldığı ve genellikle hadım oldukları varsayılır. Resimleri, Batı fantezisinin canlılığını gösteriyor, ancak biz daha çok içerideki karmaşık sosyal yapılara çekiliyoruz.



Resim 4.4. Flippo Baratti, “The Introduction After The Bath- Banyodan Sonra Tanışma, 1889

Kaynakça : (17.02.2023) tarihinde

<https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/art-orientaliste-islam/pf1419/lot.72.html> adresinden alınmıştır.

Baratti'nin resminde üç kadın, enstrüman çalan bir kölenin arkadaşlığından keyif alıyor. Üç cariye'nin seyirciye aylaklık hissi verdiği güzel ve huzurlu bir sahne canlandırılıyor. Açıkça bu romantik vizyon, hala Batı dünyasının egzotik vizyonlarıyla renkleniyor. Haremdeki diğer kadınların bakışları altında padişahı yeni gözdesi olarak tasvir eden bu büyük tablo, Baratt'ın Oryantalist resimlerinin tipik bir örneğidir ve zengin bir şekilde dekore edilmiş ve süslü iç mekanlarda genellikle birden fazla figür içerir. Çalışmaları, İspanyol-Mağribi mimarisinin ve dekorasyonunun etkisini gösterir ve ilk Oryantalist resimlerinden biri olan 1879 tarihli Teslimiyet, Granada'daki Alhambra'daki Abencerages odasında yer alır. İspanya ve Hispano-Mağribi nesneleri o zamanlar çok modaydı ve zamanın sanatçılarına, özellikle de Mariano Fortuny'ye büyük ölçüde ilham verdi. 1901'de Baratti, mersin bahçesini çevreleyen kemerlerin altında dinlenen kadınları tasvir ettiği La Sultane adlı tablosunda Elhamra'nın başka bir bölümünü yeniden üretti. Tablodaki sütunlar, revaklar ve duvar

süslemeleri, 1883'te Paris'te yaptığı La Surrender, Le Prisonnier ve 1889'da Londra'da yaptığı Jongleuse dans un harem başta olmak üzere, bu eserde olduğu gibi sanatçının birçok eserinde bulunmaktadır.



Resim 4.5. Jean Joseph Benjamin Constant, “Scene In Harem- Harem Sahnesi,1876

Kaynakça : (17.02.2023) tarihinde

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/441353> adresinden alınmıştır.

Jean-Joseph Benjamin-Constant (Benjamin Constant olarak da bilinir), oryantal konuları ve portreleriyle tanınan bir Fransız ressam ve oymacıydı.

Constant'ın haremi, hayal gücünden kaçan karanlık bir yerdir. Kadınların yüz hatları yalnızca, bir iç bahçeye açılıyormuş gibi görünen kapıdan sızan ışıqla görünür kılınıyor. Burası çok güzel evet ama bu odadaki kadınlar bir tartışma yürütüyor gibi görünüyor. Görüntüdeki harem vizyonu, hazzı padişahlar için zevk merkezleridir; ancak harem daireleri, kadınlar için muazzam etkili siyasi güce sahip olmanın yapılarıydı.

Benjamin-Constant Paris'te doğdu. Alexandre Cabanel'in öğrencisi olduğu Toulouse'daki Ecole des Beaux-Arts'ta okudu. 1872'de Fas'a yaptığı bir gezi, erken dönem sanatsal

gelişimini güçlü bir şekilde etkiledi ve Oryantalizm büyüsü altında romantik sahneler üretmesine yol açtı. Bu tarzdaki önemli eserler arasında "Son Asiler", "Harem'de Adalet", "Les Chérifas" ve "Fas Tutsağı" bulunmaktadır. II. Mehmed'in Konstantinopolis'e Girişi 1876'da madalya aldı.



4.2.2. Hamam



Resim 4.6. Jean-Leon Gerome, “La Grande Piscine De Boroussé-Bursa Hamamı Haremlik Kadınlar Havuzu, 1848

Kaynakça: (14.02.2023) tarihinde

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean->

[L%C3%A9on_G%C3%A9r%C3%B4me_007.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-L%C3%A9on_G%C3%A9r%C3%B4me_007.jpg) adresinden alınmıştır.

Gérôme, 1875'te Türkiye'ye ilk seyahatinden on yıl sonra, banyo sahnelerinin en ünlüsü ve etkileyicisi olan La Grande Piscine à Brusa'yı yaptı. 1885'te Paris Salon'da sergilenen Fanny Field Hering, 1892 tarihli Gérôme monografisinde bu resmin "en coşkulu hayranlığı uyandırdığını" hatırladı ve bunların "bu türdeki resimlerinin muhtemelen en dikkat çekicisi" olduğunu belirtti. Bir Türk hamamındaki sekizgen sıcak havuzun etrafında yüzen bu heybetli kadın silüeti, Bursa'da 1552'de inşa edilen ve muhtemelen mimar Sinan tarafından tasarlanan Yeni Kaplıca caldarium'un büyük kubbesinin altındadır. Bursa, 1453'te Konstantinopolis'in fethinden önce Osmanlı İmparatorluğu'nun eski başkentiydi. 1885'teki bu çalışma sırasında Gérôme, kahramanlık tarihi tablosundan arkeolojik doğruluğa ve nesnel gerçekçiliğe geçmişti. Gerçek bir binada yer alan oda, Gérôme'nin yaşamı boyunca görüldüğü gibi sunuldu ve kadınların faaliyetleri, Gérôme'un hayal edebileceği kadar günlük yaşama yakındı. Gérôme'nin bu anıtsal kompozisyon için 1879'da Bursa'ya yaptığı ziyaretten ilham

aldığı neredeyse kesindir. Bu konaklama sırasında ben Mehmet'in Yeşil Türbesi de dahil olmak üzere şehrin bazı eski anıtlarının eskizlerini çizmekle kalmadı, aynı zamanda yeni hamamların içini daha sonra kaybolan bir yağlı boya eskizinde belgeledi. Frédéric Masson, Gérôme'nin bu deneyimle ilgili eğlenceli anlatımını kaydeder:

“Bursa'da kaldığım süre boyunca hamamların mimarisine hayran kaldım ve kesinlikle nü çalışma fırsatı sundular. Bu sadece içeride neler olup bittiğini görmek ve [bazı erkekleri bazı kadınlarla] değiştirmek meselesi değildi, bu iç mekanın bir taslağını almam gerekiyordu; ve içerideki sıcaklık oldukça yüksek olduğu için, uykusundan yeni uyanmış bir güzelin basit kıyafeti içinde - yani buffta - çizim yapmaktan çekinmedim. Tripodumun üzerine oturmuş, boya kutum dizlerimde, paletim elimde, biraz grotesktim ama gerektiği gibi uyum sağlamayı bilmek zorundasınız. Bu kostümle portremi yapma fikrim vardı, ama resmimin (dal vero) beni çok fazla cezbetmesinden ve beni bir Don Juan olarak kariyere yönlendirmesinden korkarak vazgeçtim.”

La Grande Piscine'in konusu 19. yüzyıl resminde alışılmadık bir durum değildi; Delacroix, Ingres ve Chassériau, Türkiye'nin iç mekanlarını konu alan çeşitli olgusal tablolarıyla çoktan büyük beğeni toplamıştı. Ingres'in bu temaya 1862'deki ünlü yorumu, şehvetli et ve kıvranan bedenlerin egzotik bir fantezisidir. Bunun ve 'ün ve hatta Gérôme'nin diğer banyo sahnelerinin aksine, La Grande piscine'nin kompozisyonu duygusallıktan ve hatta en ufak bir erotizmden yoksun görünüyor. Eylemler, genellikle banyo sahnelerinde olduğu gibi ilkel şehvet örnekleri değildir; erotik arzu veya beklenti içinde kıvrınamazlar veya poz vermezler; sadece günü banyoda geçirmek gibi sosyal aktivitelerle meşguller. Banyoda dinlenen insanlar gibi ayakta dururlar ve hareket ederler veya kendilerini rahat, bilinçsiz bir pozisyona sokarlar. Tasvir edilen yirmiye yakın kadından sadece sağdaki sandalyede oturanlardan biri utangaçlık sergiliyor. Görünüşe göre Erkekler Günü'nde kaplıcada çalışan Gérôme, sıcak, buharlı odada etrafındaki rastgele erkek yüzücü grubunu doğal olarak gözlemleyebilir. Kadınlar ayakta sohbet ediyor, yürüyor, nargile içiyor veya girintili banklarda toplanıyor ve ayaklarını suya sarkıtarak havuzun kenarına oturuyor. Figürlerden iki tanesi ılık suda yüzüyor ve dikkatlice yüzeye çıkıyor. Kompozisyon, sağda duran çifte odaklanıyor; Kişisel köle, kararsız sevgilisine hem destek hem de sevgi için kollarını sarar, siyah bir el beyaz bir sırttan geçer ve çifte süslenmiş tasarımının üzerinde gezinirken göz kamaştırıcı bir tezat oluşturur. Omzunda duran beyaz tenlinin soğuk ve kibirli ifadesi havuza

girenlerin dikkatini çekecek gibi görünüyor ve izleyenlerin samimi bakışlarını etrafa çekiyor.



Resim 4.7. Jean-Jacques-François Le Barbier, “A Female Turkish Bath-Kadınlar İçin Türk Hamamı, 1785

Kaynakça : (17.02.2023) tarihinde <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2019/master-paintings-evening-sale/jean-jacques-francois-le-barbier-a-female-turkish> adresinden alınmıştır.

Batı Avrupa'daki Oryantalist resimlerin beğenisini birkaç on yıl önceden haber veren bu dikkat çekici ve mükemmel şekilde korunmuş yıllar boyunca hem folyo hem de oktav baskılarda yayınlanan bu çalışma sayesinde, esrarengiz Baron D'Ohsson, Osmanlı İmparatorluğu kültürünü anlamamızda ve takdir etmemizde son derece etkili bir figür ve Avrupa'nın Avrupa'ya olan ilgisinin artmasında itici bir güç haline geldi. Yayımlanmış eserlerine nüfuz eden doyumsuz merak ve ansiklopedik ayrıntı tutkusuyla, Aydınlanma'nın araştırma ruhunun somut örneğini oluşturdu.

Baron Dawson, 1740 yılında İstanbul'da Fransız-Ermeni bir ailenin çocuğu olarak dünyaya geldi. 1760'tan itibaren Konstantinopolis'teki İsveç Büyükelçiliği'nde tercüman (geleneksel tercüman ve arabulucu görevi) olarak çalıştı. Dawson, Osmanlı kamu hayatında ve padişahın sarayında etkili bir figürdü. İçgüdüsel olarak reformcuymdu ve Sultan III. Selim tarafından Osmanlı' da yapılacak reform hareketi için davet edildi. Aynı zamanda İsveç dökümhanelerinden silah, Hollanda'dan barut ve Selanik'ten tahıl ithal eden başarılı bir girişimciydi.

“Tableau Général de l'Empire Othoman” adlı eserinin anıtsal folyo ciltleri, Osmanlı İmparatorluğu'nun günlük yaşamını, adetlerini ve hukuk sistemini, Fransa'da dönemin önde gelen sanatçıların tasarımının ardından gravürlerle cömertçe resmederek anlatır.

Bu tablo, Tableau Général'in ilk cildinin yayınlanmasından iki yıl önce üretilmiş ancak alt ve sağ kenar boşluklarındaki rakamlar, tasarımın gravüre aktarılmak istendiğini açıkça gösteriyor. Perspektifin gereklilikleri göz önüne alındığında, mimari ayrıntılar tamamen doğrudur, ancak Le Barbier'in karşılaştırılabilir konu 167 levhası için yaptığı çizimin aksine, kompozisyon çok daha doğaldır ve figürler daha Avrupalı görünmektedir, bu da tasarımın temel alınmadığını düşündürür. Yerel olarak yapılmış bir çizim üzerinde elinde kına bulunan küçük tepsiyi tutan soldaki kadın ve yanındaki çocuk, Jean-Etienne Liotard'ın pastel boyasına çok benziyor, Le Barbier' i muhtemelen tanıyordu.

Plakanın adı: Bain Public des femmes Mahomedanéés (Müslüman Kadınların Umumi Hamamı) kamu temizliği ve özellikle vücudun tamamen yıkanmasını gerektiren durumlar hakkında yapılan bir noktayı gösteriyor. Doğrudan kişisel deneyime dayanarak, hamamlarda hakim olan edep yanı sıra, hemcinsleri eşliğinde yıkanmanın ve dinlenmenin zevkini vurgulamıştır.



Resim 4.8. Jean-Leon Gerome, “Bather at the Brousse Pool-Bursa Havuzunda Yüzücü, 1885

Kaynakça : (17.02.2023) tarihinde <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2019/19th-century-european-paintings/jean-leon-gerome-baigneuse-a-la-piscine-de-brousse> adresinden alınmıştır.

Jerome'nin çizdiği banyo sahneleri, 1880'ler ve 1890'lardaki çalışmalarının merkezinde yer alıyor ve en ünlü banyo sahnesi La Grande piscine à Brousse'nin başarısına dayanıyor.

Mavi çinili iç mekan, fotoğraflardan, anılardan ve Jerome'un kendi aksesuarlarından bir araya getirilmiş olabilir. (stüdyosunun bir kısmı, Jerome'un Orta Doğu'dan getirdiği çinilerle kaplıydı). 1875'te İstanbul'u iki kez ziyaret etti ve burada ünlü Türk fotoğrafçıları ve Abdullah Frères firmasının kurucuları Abdullah kardeşler ve eski öğrencisi Şeker Ahmet Paşa ile tanıştı. Ardından, 1877'de Abdullah Frère, Jerome'un bugün gördüğümüz arka planı oluşturmak için kullanabildiği, özellikle iç mekan olmak üzere şehrin belirli fotoğraflarının çekilmesini sağladı. Bursa şehri de hamam sahnesinin ilham kaynağı olmuştur. Burada Sinan Hamamı'nı ziyaret ederek içinin eskizlerini yaptı. Sahneler (arka plan hariç) sanatçının hayal gücünün bir ürünüydü. Ve bırakın Batılı turistleri, kadınlar hamamına erişimi olan hiç erkek

yoktu. Bu resimlerdeki figürler, Paris atölyelerinin ışığında gerçek pozlarda dikkatlice incelenmiştir.

Böylesine mahrem bir sahne, Jérôme'un çağdaş arkadaşı Edgar Degas'ın eseri olan banyo sahnesindeki bir kadının "anahtar deliği" bakışını anımsatıyor. Ancak paradoksal olarak, Jerome'un resimleri, Degas'tan miras kalan avangart Empresyonist tarzın aksine, katı bir Fransız akademik tarzında boyanmış olsalar da daha radikaldir. Degas'ın kadını izlendiğinden habersizken, Jérôme'un modeli onun izleyicinin bakışının nesnesi olduğunu anlar ve ona tam olarak tepki verir.

4.2.3. Camii



Resim 4.9. Jean-Leon Gerome, “Prayers In The Mosque -Camii’ de Dua Edenler, 1892

Kaynakça:(8Şubat2023)tarihinde<https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2019/important-works-from-the-najd-collection/jean-leon-gerome-prayers-in-the-mosque> adresinden alınmıştır.

Gérôme, İslami dua ile derinden ilgilendi ve Ludwig Deutsch ve Frederick Arthur Bridgman gibi daha sonraki sanatçıların bu konuyu keşfetmesinin yolunu açtı. Konuyla ilgili ilk yorumları, 1865'te Kahire'de, gün sonunda ayinlerin çatıda yapıldığı Akşam Namazı, Gérôme'nin belki de en iyi bilinen kapalı ibadet sahnesi, 1871'de Amri Camii'nde kılınan halk namazıdır. Bunun ve bu çalışmanın mimari ortamı, yuvarlak bir kemeri destekleyen ahşap kirişlere sahip Korint başlıkları gibi benzer unsurları paylaşıyor.

Bununla birlikte, Gérôme'nin asıl cami tasviri oldukça ferahtı, çünkü pencereler ve renkli zemin, sanatçının hayal gücünün eseri gibi görünüyor. Bu çalışma, Gérôme'un bu kaynağı yeniden yorumladığı küçük bir dizinin en büyüğü sayılmıştır. Daha önceki sahnelerde figürlerini renkli giysilerle süslemekten kendini alamazken, bu sonraki sahnelerde Gérôme'nin dua eden adamlarının yükü silah ve diğer süslemelerle çok daha az yüklenmiştir. Doğulu sanatçılar, figürleri tek bir senkronize hareket olarak sunmak yerine, ibadet edenleri aynı resimde birkaç farklı pozisyonda sunuyordu. Bu çalışmasında Gérôme, Batılı izleyicilere Edward William Lane'in etkili kitabı *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians*'ta (1836) kaydedilen çeşitli Müslüman dua pozisyonlarını göstermek istedi. Grubun önündeki adam, yumuşak ışıkla aydınlatılan özellikle çarpıcı bir konumda tekbir okumak için elini kaldırıyor. Sağdaki adam, iki adam birbirleriyle Teshahhud namazını kılarken yere eğiliyor (olasılık dışında, iki adamın önlerinde eğilecek yerleri yok gibi görünüyor, ancak bu, Gérôme kompozisyonu ile tutarlı olmalı). Sahnenin ayrıntıları ile daha şaşırtıcı öğeler arasındaki, sanatçının neredeyse fotoğrafik kesinliğiyle gözlenen bu gerilim, Gérôme'un "gerçekçiliğin paradoksu" dediği şeyin karakteristiğidir.

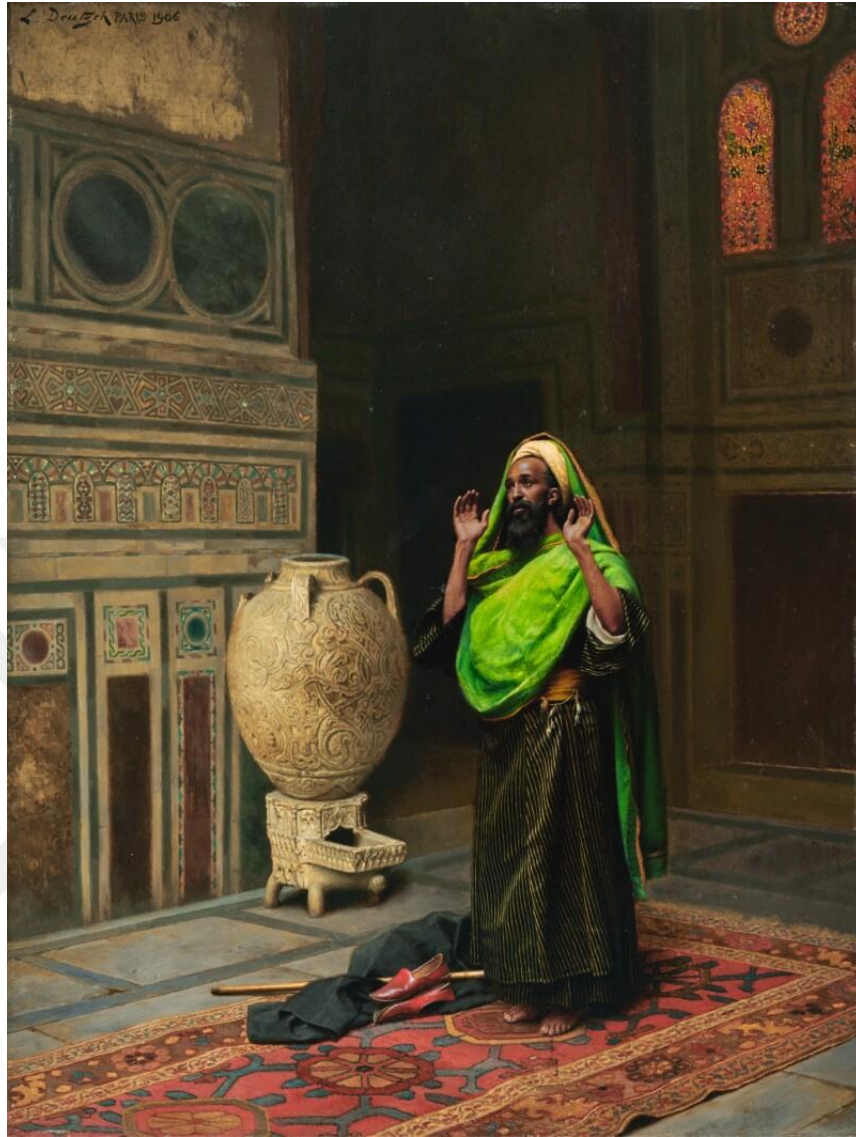


Resim 4.10. Jean-Leon Gerome, “Pri re Dans La mosqu e- Camii’ de Namaz, 1875

Kaynakça: (8 Şubat 2023) tarihinde <https://www.gallery19c.com/artworks/9370> adresinden alınmıştır.

1860'larda G r me, Müslüman erkekleri dua ederken tasvir eden en başarılı Oryantalist dizilerden birine başladı. Orta Doğu'da dış mekanlarda, çatılarda, dini ve yerel binalarda yer alan bu meditatif görüntüler, sanatçının adıyla neredeyse eşanlamlı hale geldi ve G r me'nin bugüne kadarki kapsamlı çalışmalarının en çok aranan görüntüleri oldu. On yıldan fazla bir süredir kayıp olduğuna inanılan mevcut tablo, ünlü resim grubunun olağanüstü bir örneğidir. G r me'nin İşlam sanatı ve mimarisine olan büyük ilgisi ve bunun Orta Doğu'daki günlük yaşam üzerindeki büyük etkisi, yurtdışında yaptığı birçok mimari ve etnografik eskizin yanı sıra, özellikle Mısır ve Türkiye'de yaptığı seyahatler sırasında izlediği hesaplama yöntemleriyle kanıtlanmaktadır. (G r me ayrıca 1860'lar, 70'ler ve 80'lerde geniş bir

fotoğraf ve hediyelik eşya kitaplığı topladı ve bunları gezi bittikten on yıllar sonra Paris stüdyosunda güçlü görüntüler oluşturmak için kullandı.) Gérôme'nin gözde camileri arasında tamamı veya bir kısmı daha sonraki resimlerde görülen Yeni Camii (Vali Sultan Camii), Sultanahmet Camii ve Rüstem Paşa Camii yer alır. 19. yüzyıl seyyahları ve sanatçıları arasında İstanbul'un muhtemelen en popüler cazibe merkezi olan Ayasofya da bu durumdan etkileniyor. Bu eserde Osmanlı tuğrası (padişahların kaligrafik tuğralarıyla dolu madalyonlar), arka planda sütunlar ve giriş holleri gibi o büyük mekanın iç süslemelerini anımsatıyor. *Prière dans la cami*, Gérôme'nin Oryantalist eserlerinin en iyi bilindiği metaforik ve biçimsel unsurların çoğunu içerir. Bir figür, en canlı yanardöner renklerden yapılmış ipek cüppesiyle, karanlık ama mimari açıdan net bir arka planda silüet halinde duruyor. Ellerini avuç içleri dışa bakacak şekilde "Allah-u Ekber" ("Allah büyüktür") okur gibi kaldırır. Bu anlamlı jest, bir dua ritüelinin parçasıydı ve genellikle diriliş sırasında yapılırdı. (Gérôme, dua eden figürlerinin pozlarını, İngiliz etnograf Edward William Lane gibi ünlü Oryantalistlerin yayınlanmış çalışmaları da dahil olmak üzere çeşitli kaynaklardan ödünç almıştır.) Sanatçının sanat piyasasının kaprislerini riske atıp cepheden görünüşü terk etme kararının bir başka sonucu da burada İslam'ın ilkelerinin sorgulanmasıdır. (Ayakta duran figür, diğer gibi girift oymalı ahşap minbere bakmaz.) Oturan Araplar, cuma vaazının sözlü sunumunu dikkatle dinleyerek, Gérôme'nin resmini antik veya etnografik belgeleme dünyasının dışına ve onu benzersiz bir şekilde yaratıcı bir sanat formuna yükseltir.



Resim 4.11. Ludwig Deutsch, “The Morning Prayer – Sabah Namazı, 1906

Kaynakça:(16.02.2023)tarihinde<https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2019/important-works-from-the-najd-collection/ludwig-deutsch-the-morning-prayer> adresinden alınmıştır.

Sabah Namazı, Müslüman dünyasının ayinlerinin ve dininin güçlü ve asil bir çağrışıımıdır. Bir adam yüzünü Mekke'de Kabe'ye dönük dualı tefekküre kaptırmıştır. Figür pelerinini, ayakkabılarını ve bastonunu atarak raka'ah veya namaz sırasının ilk ayakta tekbir pozisyonunu almıştır. Bir mina-khani çiçeği ve kafes tasarımının yanı sıra çok çeşitli doku ve yüzeylere sahip kuzeybatı İran Kürt halısının ayrıntılı tasviri, Deutsch'un hassasiyetini yansıtır. Deutsch, 1880'de Kahire'de açılan İslam Eserleri Müzesi'nde, bu eserdekine benzer, üzerinde Kûfi yazıtlar bulunan bir Memlûk su testisi görmüş olabilir. Oryantalist ressamların önde gelenlerinden biri olmasına rağmen Ludwig Deutsch'un hayatı hakkında

çok az şey biliniyor. 1878'de Paris'e yerleşti ve ressam Jean-Paul Laurens (1838-1921) ile çalıştı. Sabah Duası, Deutsch'un İslam dünyasına olan hayranlığını ve onun kültürünü anlama ve yakalama arzusunu, kusursuz kompozisyon kullanımına tanıklık ederek ayrıntılı olarak gösteriyor.



5.SONUÇ

Edward Said'in Oryantalizm'inin 1978'de yayımlanmasından bu yana, birçok akademik söylem, Batı'nın Orta Doğu, Asya ve Kuzey Afrika'daki toplumlara karşı genel patronluk taslayan tavrına atıfta bulunmak için "Oryantalizm" terimini kullanmaya başladı. Said bu terimi kullanmaya başlayarak, üstü kapalı olarak Batı toplumunun gelişmiş, rasyonel, esnek ve daha iyi olduğu fikrini düşündürmeye yol açtı. Bu, Batı hayal gücünün "Doğu" kültürlerini ve halklarını Batı medeniyeti için hem çekici hem de tehdit edici olarak görmesini sağladı.

Oryantalist yaklaşım, 19. yüzyılda, günümüz Türkiye'sini, Yunanistan'ı, Orta Doğu'yu ve Kuzey Afrika'yı kapsayan Doğu, Avrupa sanatında, özellikle de akademik resimde popüler ve yerleşmiş konular haline geldi. Orta Doğu ve Kuzey Afrika'nın sömürgeleştirilmesi, Yakın ve Yakın Doğu'ya Batılı gezginlerin artması ve Romantizmin yükselişi, Avrupa topluluklarında, özellikle İngiliz ve Fransız sanatçılar arasında Doğulu yaşam biçimlerine olan ilgiyi artırdı. Oryantalist sanat ve resim, Doğu mitini araştırdı ve egzotik, tuhaf ve gizemli olan Batılı olmayan kültürlerin şehvetli, erotik ve basmakalıp yönlerine odaklanarak yanıt verdi. Oryantalist sanatçılar tarafından, köleler ve köle pazarları, Bedevi savaşçılar, camiler ve haremlerdeki çıplak egzotik kadınları resimlerine konu ettiler. Öne çıkan isimler arasında doğuya özgü şiddet ve vahşet temalarını işleyen Eugène Delacroix, Fransız emperyalizmini destekleyen propaganda tablolarıyla tanınan tarih ressamı Antoine Jean Gros ve Jean-Léon Gérôme yer almaktadır.

Tarih boyunca sanat, ağırlıklı olarak dönemin siyasi, sosyal ve ekonomik koşullarıyla ilişkilendirilmiştir. Bu bağlamda, sanatsal ifade bu farklı koşullar tarafından şekillendirildi, ancak aynı zamanda yeni kamu tutumlarını etkileme, değiştirme veya yaratma gücüne de sahipti. Şarkiyatçılık, Avrupa'nın Doğu hayallerini ve fantezilerini görsel güç aracılığıyla yeniden üreterek, insanların tembel ve şımartılmış, ahlak ve nezaketten yoksun, kadınların ise egzotik ve şehvetli olarak görüldüğü yanlış ve aşırı basitleştirilmiş bir Doğu imajı yarattı. Günümüz dünyasında güçlü bir şekilde devam eden oryantalizmin bu etkisi, sanatın kökenleri açısından incelenmeyi hak etmektedir. Çünkü reklamlar, çizgi filmler ve filmler gibi popüler kültür nesneleri, mesajlarını iletmek için Oryantalizmi yoğun bir şekilde kullanarak Oryantalist görüşü pekiştirmektedir. Tüm Doğulu konular arasında, Doğulu kadınların egzotik tasvirleri muhtemelen en çıplak ve hayali, insanlıktan çıkarılmış bir

yönelimin tasvirleridir. Doğulu kadınların bu tasvirleri, Doğulu erotizm, egzotizm, kadınlık ve pasiflik mesajlarını korudu ve güçlendirdi.

Doğu'nun gizemli dünyasının sürekli bir merak unsuru yaratması, sanatçıları sadece egzotik ve şehvetli kadın figürleri ile yıkanma veya harem sahnelerini değil, yerleri de resmetmeye ve tuvallerine aktarmaya yöneltmiştir. Batı uygarlıklarının bile hayrete düştüğü dini ayinler ve mahrem mekanlar elbette Doğu medeniyetine ait sadece yaşam ve topluluk mekanları değildi, bu medeniyetin bir merak haline gelmesinde büyük katkıları oldu.

Sonuç olarak bu araştırmada, oryantalizmin temel olarak ne anlama geldiğini ve hangi resim sanatçılarının bu akımdan ne ölçüde ve nasıl etkilendiğini bu etkilenmeler ışığında neler ürettiklerini ve üretirken neden mahrem mekanları seçtikleri açıklanmaya çalışılmıştır.

KAYNAKÇA

- Çaycı, A. (2018). *Oryantalizm Oksidentalizm ve Sanat*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Önkal, A., & Bozkurt, N. (2008). İslam Ansiklopedisi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/cami#1-dini-ve-sosyokulturel-tarihi> adresinden alındı
- (2019). Britanya müzesi: <https://blog.britishmuseum.org/an-introduction-to-orientalist-painting/> adresinden alındı
- (2023). Şubat 2, 2023 tarihinde Kultur Pool: <http://www.kulturpool.at/display/smartworks/Interieur+-+Malerei> adresinden alındı
- (2023). Sartle: <https://www.sartle.com/artwork/the-carpet-merchant-jean-leon-gerome> adresinden alındı
- Adanır, E. Ö., & İleri, B. (2013). Oryantalist Resimde Türk Halıları. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, s. 71-80.
- D., A. (2016, Ocak 25). 2022 tarihinde WideWalls: <https://www.widewalls.ch/magazine/oriental-art-orientaism> adresinden alındı
- Emiroğlu, F. (2018). Eylül 2022 tarihinde İlim ve Medeniyet: https://www.ilmvemedeniyet.com/oryantalizm-nedir-kokeni-ve-tarihsel-gelisimi.html#_ftn3 adresinden alındı
- Eyice, S. (2008). İslam Ansiklopedisi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/cami#2-mimari-tarihi> adresinden alındı
- Güç, A. (2003). İslam Ansiklopedisi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/mabed> adresinden alındı
- Germaner, S. (2013). Tablolarda Düşlenen Doğu. *Oryantalizmin 1001 Yüzü* (s. 75-81). içinde İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi.
- Germaner, S., & İnankur, Z. (1989). *Oryantalizm ve Türkiye*. içinde Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat Yayınları.

- Germaner, S., & İnankur, Z. (2008). *Oryantalistlerin İstanbul' u*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Hacıbekiroğlu, Ö. (2021). 18 ve 19. Yüzyıl Batı Sanatında Oryantalist Etkiler.
- Hugo, V. (1829). *Les Orientales*.
- Ismailinejad, Z. S. (2015). Orientalist Paintings and said Orientalism. *International Letters of Social and Humanistic Sciences*, s. 68-81.
- Karaalioğlu, O., & Yılmaz, A. (2021). İç Mekan Resminde Yatak teması Ve Kadın Bedeniyle İlişkisi Kapsamında Mahremiyet Olgusu. *Tykhe Sanat Ve Tasarım Dergisi*, s. 8-26.
- Lukács, A. (2023). Mahremiyet Nedir ? Tarihçesi Ve Tanımı. *Szeged Üniversitesi Hukuk ve Siyasal Bilgiler Fakültesi İş Hukuku Bölümü*, s. 256-265.
- Meagher, J. (2004, Ekim). 2021 tarihinde Metropolitan Müzesi: https://www.metmuseum.org/toah/hd/euor/hd_euor.htm adresinden alındı
- Mualla Anhegger Eyüpoğlu. (1986). *Topkapı Sarayı' nda Padişah Evi*. İstanbul: Sandoz Kültür Yayınları.
- Naskali, E. G. (2013). Avrupa' da Şarkiyat. *Oryantalizmin 1001 Yüzü* (s. 31). içinde İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi.
- Reis, O. (2007). Oryantalizm. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, s. 428-437. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/oryantalizm> adresinden alındı
- Said, E. (2021). *Şarkiyatçılık*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Thomas, M. c. (2022). Britannica: <https://www.britannica.com/science/Orientalism-cultural-field-of-study> adresinden alındı
- Wolf, G. J. (2023). Lexikus: <http://www.lexikus.de/bibliothek/Probleme-des-Interieurbildes> adresinden alındı
- Yaşar, A. (2005). Osmanlı şehir Mekanları: Kahvehane Literatürü. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 238-240.

