

# ქალები და აღმოსავლეთი ევროპულ მხატვრობაში: კოსტოლონიკური ანალიზები<sup>1</sup>

ვიქტორია სუკოვატა

საკვანძო სიტყვები: ევროპული ორიენტალიზმი, ქალი - როგორც „სხვა“ მხატვრობაში, აღმოსავლური ჰარამხანა, აღმოსავლური სექსუალობა, „კოლონიური სხეული“

წინამდებარე სტატია ეძღვნება კოლონიალიზმის და „აღმოსავლური სხვის“ ვიზუალური მეტაფორების გაანალიზებას მხატვრობაში. ავტორმა შეისწავლა ევროპულ მსოფლმხედველობაში ქალის სხეულის როლი „აღმოსავლური“, „კოლონიური სხვა“ ჩამოყალიბების პროცესში და თუ როგორ წარმოინდა ევროპულ მხატვრობაში „კოლონიური სხვა“ „ეგზოტიკურის“ და „სიშიშვლის“ მოტივების მეშვეობით.

ერთი მხრივ, „დასავლეთსა“ და „ჩრდილოეთს“ შორის და, მეორე მხრივ, „აღმოსავლეთსა“ და „სამხრეთს“ შორის მიმდინარე გლობალური დაპირისპირების პოლიტიკური ბუნება ევროპულ საზოგადოებაში პირველად XIX საუკუნეში აღიარეს. ინტერესი არაევროპელების და მათი შორეული კულტურების, როგორც ევროპული იმპერიებისა და „თეთრი ევროპელი სუბიექტის“ საპირისპირო მხარის, მიმართ განიხილეს XVII-XVIII საუკუნეების ევროპელმა ფილოსოფოსებმა, რომელთა შორის იყვნენ: რიჩარდ შაკლუიტი, მარკიზ დე კონდორსე, ვოლტერი, შარლ ლუი დე მონტესკიე, ჟან-ჟაკ რუსო, იოჰან გოტფრიდ ჰერდერი და სხვანი. „აღმოსავლეთი“ აღქმული იყო არა მხოლოდ როგორც გეოგრაფიული აღმოსავლეთი, არამედ როგორც ევროპული ცივილიზაციის ცენტრიდან დაშორებული და მისი საპირისპირო ტერიტორია, როგორც მოხმარების ობიექტი, პერიფერია, კოლონია, ეგზოტიკური ადგილი. „აღმოსავლეთში“

ეკონომიკური და პოლიტიკური კონტროლის დამყარება, საზოგადოების თვალში, ევროპისგან ითხოვდა ევროპულ კოლონიებსა და პერიფერიაში ძალაუფლების მოპოვების ზნეობრივ და კულტურულ ლეგიტიმაციას.<sup>2</sup> XIX საუკუნეში ევროპული „დასავლეთის“ უპირატესობა არაევროპულ „აღმოსავლეთთან“ შედარებით არა მხოლოდ დამკვიდრდა საზოგადოების ცნობიერებაში, არამედ იქცა კიდევ ევროპული კოლონიალიზმის რიტორიკის ნაწილად (ჰენრი პალმერსტონი, არტურ კონოლი), როგორც დოქტრინა „აღმატებული“ და „არასრულფასოვანი“ რასების შესახებ (ფრიდრიხ რატცელი, ჰებერტ სპენსერი, ერნსტ ჰეკელი) და „მეცნიერული რასიზმი“ (ფრანსის გალტონი, ჰიუსტონ სტიუარტ ჩემბერლენი, ჟოზეფ არტურ გობინო). თანამედროვე მკვლევრები „კოლონიალიზმს“ განიხილავენ, როგორც პოლიტიკური<sup>3</sup> და კულტურული დომინირების მეტაფორას.<sup>4</sup> ევროპულ იმპერიებსა და კოლონიების არაევრო-

1 წინამდებარე სტატია მომზადდა 2023 წელს ცენტრალური ევროპის უნივერსიტეტში ჩემი ნამდვილი წევრობის პერიოდში. უღრმეს მადლობას მოვახსენებ პროფესორ მაიკლ ლორენს მილერს (ცენტრალური ევროპის უნივერსიტეტი) და ოლექსანდრ შტოკვიჩს ჩემს კვლევებში მხარდაჭერისთვის. ჩემს ნაშრომზე პასუხისმგებელი ვარ მხოლოდ მე და არა ესა თუ ის ორგანიზაცია თუ პიროვნება.  
2 Boisen, The Changing, 2013.  
3 Adas, Imperialism, 1998.  
4 Stuchtey, Colonialism, 2010.

პელ მოსახლეობას შორის უთანასწორობის ლეგიტიმაცია განახორციელეს ევროპელმა ხელოვანებმა.<sup>5</sup> ლიტერატურაში პირველ რიგში, ეს იყო ჯომეფ რადიარდ კიპლინგი, მხატვრობაში - ევროპული ორიენტალიზმი,<sup>6</sup> ოპერაში<sup>7</sup> კი, მაგალითად, ჯოაკინო როსინის „იტალიელი ქალიშვილი ალჟირში“ და ჯაკომო პუჩინის „ტურანდოტი“. ამ სიმბოლურ კონსტრუქციაში დასავლეთი გაპროექტებულია როგორც „მასკულიზობის“, „ცენტრის“ და „ჰეგემონიის“ სახე, ხოლო აღმოსავლეთი არის „სხვა“. ის ლოგიკურად იმეორებს „ქალური“ და „მორჩილი“ სახის სემიოტიკას.

ჩემს კვლევაში მიზნად ვისახავ „აღმოსავლელი სხვის“ სახე-ხატებების გაანალიზებას ევროპული ორიენტალიზმის ნიმუშების მაგალითზე, რომლებშიც ასახულია დაპყრობილი ტერიტორიები და ევროპული კოლონიები. ამ ტიპის ევროპული ფერწერა დიდ გავლენას ახდენდა ევროპულ კოლონიალურ წარმოსახვაზე<sup>8</sup>, ვიკვლევ იმას, თუ როგორაა გაცხადებული მხატვრობაში „კოლონიური იერარქიები“, როგორ ქმნიდა მას ზოგიერთი ევროპელი მხატვარი მაშინ, როცა სხვები მის დეკონსტრუქციას ახდენდნენ. ჩემი კვლევის მეთოდოლოგია ეფუძნება მიშელ ფუკოს, ედვარდ საიდის, ლორა მალვის და ლინდა ნოჰლინის იდეებს. საიდმა, ფუკოს ძალაუფლების კრიტიკის საფუძველზე, პირველმა შემოიღო „ორიენტალიზმის“ კონცეფცია.<sup>9</sup> იგი განიხილავდა ორიენტალიზმს, როგორც აღმოსავლური კულტურების შესახებ წარმოდგენების სისტემას, დანახულს დასავლური აზროვნების კუთხიდან, რომელშიც ევროპულ სუბიექტს უკავია თავისი ადგილი „ნორმატიულ სუბიექტურობაში“, ხოლო „აღმოსავლეთი“ გაიგივებულია „პერიფერიის“ და „არანორმატიული“ ერთეულის იდეასთან. საიდის თეორიის თანახმად, „აღმოსავლელი სხვა“ შექმნა ევროპულმა სუბიექტმა თავისი ევროპული იდენტობისა და იმპერიების საზღვრების მოსანიშნად. ლორა მალვიმ<sup>10</sup> ჩამოაყალიბა თეორია „მხერის“ შესახებ,

რომელიც განასახიერებს „დომინანტი სუბიექტის“, მამაკაცი მაყურებლის, იმპერიის წარმომადგენლის ძალაუფლებას. ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ნაშრომში<sup>11</sup> XIX საუკუნის ორიენტალისტურ მხატვრობაში „აღმოსავლელი სხვის“ ხატების ჩამოყალიბების შესახებ ლინდა ნოჰლინი იკვლევს გენდერულ იერარქიაში კოლონიალური იერარქიის ინტეგრირების გზებს.

ჩემი აზრით, აღმოსავლეთის ხატება-სახეებს შორის აღმოსავლური ჰარამხანა იქცევა ევროპელთა წარმოსახვაში „აღმოსავლელი სხვის“ და მისი არანორმატიული სექსუალობის ერთ-ერთ მთავარ სიმბოლოდ. აღმოსავლური ჰარამხანის გამოსახვა ხაზს უსვამს „აღმოსავლელი სხვის“ „ეგზოტიკურ“ და „ამორალურ“ ბუნებას: ჩვენ ვხედავთ, რომ ევროპელი მხატვრების წარმოსახვაში აღმოსავლური ჰარამხანა არის ცდუნებისა და აღვირაბსნილობის მდიდრული ადგილი, რომელიც იქცა აღმოსავლური პერიფერიისა და ევროპული კოლონიების ევროპულ მეტაფორად, როგორც XIX საუკუნის ორი ძირითადი ლიბერალური ევროპული დისკურსის: ქალთა ემანსიპაციისა და სამოქალაქო თავისუფლებების ანტითეზა. დიდი ევროპელი მხატვრები: ჟან ოგიუსტ დომენიკ ენგრი, ეჟენ დელაკრუა, ეჟენ ფრომანტენი, თეოდორ შასერიო, პოლ დელაროში ხატავდნენ ოდალისკების და კურტიზანების შიშველ სხეულებს მაცდურ პოზებში, როგორც საქონელს ფეშენებელურ კოლონიალურ მაღაზიებში და მამრი ევროპელი მომხმარებლისთვის შეთავაზებულ „ეგზოტიკურ კერძებს“ (სურ. 1,2). ამის მაგალითებია ეჟენ დელაკრუას „ქალი თუთიყუშით“ (1827), უილიამ ეტის „ლიდიის მეფე კანდავლე ფარულად უჩვენებს თავის ცოლს, ლოგინში მწოლიარეს, თავის მინისტრ გიგესს“, 1820 (სურ. 3), პოლ დელაროშის „გოგონა ტბასთან“ (1845), შასერიოს „ესთერი იცვამს მეფესთან შეხვედრის წინ“ (1842) და სხვათა ნამუშევრები. შეიძლება ითქვას, რომ აღმოსავლური ჰარამხანის ეს გამოსახულებები და მისი

5 Baucom, *Out of Place*, 1999.

6 Benjamin, *Orientalist*, 2003.

7 Tarling, *Orientalism*, 2015.

8 Baudet, *Paradise on Earth*, 1988.

9 Said, *Orientalism*, 1979.

10 Mulvey, „Visual pleasure and narrative cinema“, 1975.

11 Nochlin. *The Politics of Vision*, 1989.

ბინადარნი განზრახ არიან წარმოჩენილნი, როგორც უწესო და არანორმატიული აღმოსავლეთის განსახიერებები, წესიერი და ნორმატიული „დასავლური ცივილიზაციის“ საპირისპირო მხარეები. არსებითად, დამთავალიერებლისთვის ხილული ეს შიშველი ქალის სხეულები სიმბოლურად გამოხატავენ აღმოსავლეთის სექსუალურ ღიაობას დასავლეთის მიმართ, აღმოსავლეთის რესურსების ხელმისაწვდომობას და დომინანტი იმპერიული ევროპული სუბიექტის მიერ ამ რესურსების შეუზღუდავ მოხმარებას. სინამდვილეში აღმოსავლური ჰარამხანის ეს გამოსახულებები, ძირითადად, ევროპელთა წარმოსახვის ნაყოფია, რადგან უცხოელებს არ ჰქონდათ იქ შესვლის უფლება.

ამავე დროს, აღმოსავლელი ქალების სიშიშველე ევროპულ მხატვრობაში ასახავდა აღმოსავლეთს, როგორც „ღია“ სივრცეს ევროპისთვის, ანუ ტერიტორიას, სადაც შიშველი სხეული

დამალულია და დაცულია. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ჰარამხანაში ქალის სხეულის ვიზუალური მოხმარებით ორიენტალისტი მხატვრები წარმოაჩენენ სიყვარულს, როგორც „მამრის სიამოვნებას“, როგორც მამაკაცის დომინანტობის და ქალის მორჩილების სექსუალური ფანტაზიების რეალიზაციას. ორიენტალისტურმა მხატვრობამ აქცია აღმოსავლეთი დასავლეთის დაკვირვების ობიექტად, როცა მამრი ევროპელი მაყურებლები ირჩევენ ქალის სხეულს, როგორც მომხმარებლები ბაზარში, და სწორედ ამან შეუწყო ხელი დასავლეთევროპულ აუდიტორიაში უპირატესობის შეგრძნების გაღვივებას.

მიუხედავად ამისა, ფაქტია, რომ ის, რის გაკეთებაც მხატვრობაში შეუძლებელია „საკუთარი“ (ევროპელი) ქალების შემთხვევაში, შესაძლებელი ხდება „არაევროპელ“ (აღმოსავლელი) ქალებთან. შიშველი აღმოსავლელი ქალების გამოსახულებების საპირწონედ, ევროპელი ქალები ძირითადად ფიგურირებენ ბიბლიურ, მითოლოგიურ და ანტიკურ სცენებში. როგორც ჩანს, ამ სიუჟეტებში ქალის სიშიშველის მიზანს წარმოადგენს ნახატებში ძველი ეპოქების გმირი ქალების „გაუცხოება“ რეალური ევროპული ცივილიზაციისგან. დაბალი სოციალური კლასების წარმომადგენელი ქალებისგან განსხვავებით (ღარიბი სოფლელი ქალები, ობლები, პროვინციელი და ქალაქის გარეუბნების მაცხოვრებელი ქა-

ლები), დაუშვებელი იყო მაღალი, არისტოკრატიული წრის ქალების შიშველად გამოსახვა, რადგან სიშიშველე განსახიერებს სექსუალურ ხელმისაწვდომობას და, შესაბამისად, მიუთითებს დაბალ სტატუსზე საზოგადოებაში. ერთ-ერთი იშვიათი შემთხვევა, როცა თანამედროვე ქალი შიშველად არის წარმოდგენილი, გვხვდება გოიას „შიშველ მაჰაში“ (1795-1800), რომელმაც გამოსახულია არისტოკრატი ჰერცოგინია ალბა (სურ. 4). ამ სურათმა მნიშვნელოვანად შეარყია მხატვრის რეპუტაცია. სკანდალი, რომელიც მან გამოიწვია, ადასტურებს წესს: ტრადიციულ იმპერიულ აზროვნებაში დაუშვებელია მაღალი კლასის წარმომადგენელი ქალების - თეთრი ევროპელების შიშველად წარმოჩენა, რადგან სიშიშველე განსახიერებს სექსუალურ თუ სოციალურ „ხელმისაწვდომობას“.

იმპერიულ აზროვნებაში სკანდალური სიშიშველის კიდევ ერთი მაგალითია ედუარდ მანეს ცნობილი ნახატი „საუზმე ბალახზე“, რომელმაც გამოსახულია ცნობილი პარიზელი კურტიზანი კარგად ჩაცმული მამაკაცების გარემოცვაში. როგორც ცნობილია, პარიზული აუდიტორია აღაშფოთა არა მხოლოდ ჩაცმული მამაკაცების გარემოცვაში შიშველი ქალის ყოფნამ, არამედ იმანაც, რომ შიშველი თეთრი პარიზელი ქალი იქცა პიკნიკის ფონზე „თვალთერების“ ობიექტად, ასევე აბსოლუტურად ცხადი იყო, თუ რას გააკეთებდნენ ეს კაცები ამ ქალთან ერთად. ნახატის სათაური: „საუზმე ბალახზე“ ხაზს უსვამს „საკვების“ ცნებას, ხოლო დამთავალიერებელი ირიბად აცნობიერებს, რომ მხატვარი მას სიმბოლურად სთავაზობს საკვებისა და შიშველი ქალის სხეულის კომბინაციას, როგორც მამაკაცთა მოხმარების ობიექტებს და ტრადიციულ საზოგადოებაში სიამოვნების ძირითად წყაროებს. ამავე დროს, პროფესიული და ფსიქოლოგიური ემანსიპაციისთვის მებრძოლი ქალების ხატებები პოპულარული გახდა XIX საუკუნის დასავლეთევროპულ მხატვრობაში: მაგალითად, მსახიობები, ბალერინები და „პროფესიონალი ქალები“ გუსტავ კურბეს, პოლ სემანის, კამილ კოროს, ანრი ტულუმ-ლოტრეკის, კლოდ მონეს, ედგარ დეგას, მარია ბაშკირცევას ნამუშევრებში. ეს უკანასკნელი - მარია ბაშკირცევა, იყო პირველი მხატვარი, ვინც მოახერხა „მშერის“ ინვერსია და წარადგინა ის თავის ნამუშევარში - „სტუდია“. აქ მოდელს წარმოადგენდა შიშველი ბიჭუნა და არა შიშველი ქალი.

თუკი საზოგადოებრივი პროტესტი შესაძლებელია, საზოგადოებრივი წინააღმდეგობა თავს იჩენს საჯარო დებატებში, ხელოვნებაში კი ახალი სახე-ხატებების გაჩენის გზით. თუ „კოლონიურმა დისკურსმა“ ხელოვნებაში შექმნა რასობრივი და გენდერული იერარქიები, XIX საუკუნის „ემანსიპაციის დისკურსი“, ჩემი აზრით, წარმოადგენს რასობრივი, კოლონიური და გენდერული ჩაგვრის წინააღმდეგ მიმართულ კრიტიკას. კოლონიური დისკურსისგან განსხვავებით, ემანსიპაციის დისკურსი კონცენტრირებულია ჰუმანიზმის რიტორიკის შემუშავებაზე, იმპერიის მიმართ სიმბოლურ წინააღმდეგობაზე, ასევე რასობრივი „სხვების“ ღირებულების აღიარებაზე. XIX საუკუნის ემანსიპაციის დისკურსი ასოცირებულია თავისუფლების, გენდერის და რასობრივი თანასწორობის იდეებთან, ასევე კოლონიებში „აღმოსავლელი სხვების“ კულტურული თვითგამოხატვის უფლებასთან.

მხატვრობაში ემანსიპაციის დისკურსმა თავი იჩინა, პირველ რიგში, „აღმოსავლელი სხვების“ სუბიექტურობის პოზიტიურად ხაზგასმის დამკვიდრებაში, ასევე იდეაში, რომ საყოველთაო ჰუმანიტური ღირებულებები საერთოა როგორც დასავლური, ისე აღმოსავლური კულტურისთვის. მაგალითად, ემანსიპაციის დისკურსს ვხედავთ ფრანჩესკო გოიას, ედუარდ მანეს, პოლ გოგენის, ივანე აივამოვსკის, ვასილი პოლენოვის შემოქმედებაში. ემანსიპაციის დისკურსი XIX საუკუნის მხატვრობაში ასევე ასახულია ჟიულ ლეფევრის ნამუშევარში „იაპონელი ქალი“, ასევე, ლირის „პირამიდებში სფინქსითა და პალმის ხეებით“, ჟან ლეონ ჟერომის „კონსტანტინოპოლელ ქალში“, კარლ მიულერის „გოგონაში მავრიტანიიდან“, ჰერერას „მაროკოელ გოგონაში“ და სხვა ევროპელ მხატვართა ზოგიერთ ნამუშევარში, რომლებშიც ასახულია „აღმოსავლელი სხვის“ ყოველდღიური ცხოვრება და ოჯახური ყოფა. ეს ნახატები გვთავაზობენ გულთბილი, სულიერებით აღსავსე და ოჯახზე ორიენტირებული აღმოსავლელი ქალის პორტრეტს, როგორც ამას, ზოგადად, ვხედავთ ევროპელი ქალების შემთხვევაში. ბრიტანელი მხატვრის – ჯონ ფრედერიკ ლუისის ერთ-ერთ სურათზე ასახულნი არიან არაბი ბავშვები სკოლაში და ბრძენი აღმოსავლელი მასწავლებლები, როგორც აღმოსავლური სულიერებისა და სწავლის წყურვილის მეტაფორა (სურ. 6). მხატვარმა ვიკსმა, თავის მხრივ,

შექმნა აღმოსავლური სალოცავების თვალწარმტაცი გამოსახულებები, როგორც აღმოსავლური სულიერების სიმბოლო.

„აღმოსავლელ სხვასთან“ მიმართებით ემანსიპაციის დისკურსს ასევე ვხედავთ ვასილი ვერემჩაგინის ნამუშევრებში, რადგან მისი სიუჟეტები ხშირად არაევროპელი მოსახლეობის ყოველდღიურ ცხოვრებაზეა კონცენტრირებული. ცენტრალურ აზიაში ბალკანეთში, ინდოეთში, მონღოლეთში, ჩინეთში, იაპონიასა და ჩრდილოეთ ამერიკაში ხშირი მოგზაურობის დროს ვერემჩაგინმა შეაგროვა მდიდარი ეთნოგრაფიული მასალა, შექმნა აღმოსავლური ეთნოგრაფიის ვიზუალური მათიანე და ახლებურად დახატა აღმოსავლური ჰარამხანები, რადგან ის იქ არ შესულა! ვერემჩაგინის ბევრი ნამუშევარი ეძღვნება აღმოსავლური კულტურების არაევროპელი წარმომადგენლების ყოველდღიურ ცხოვრებას, ტანისამოსს და ადათ-წესებს (მაგალითად, „იაპონელი მღვდელი“ 1904 წელს, „ჭურჭლის გამყიდველები უბბეკეთში“ და „არაბი აქლემზე“ 1869-1879 წლებში, „ყირგიზი გოგონა“ 1881 წელს, „მარგალიტის მეჩეთი დელიში“ (სურ. 7,8) და სხვანი). ასე რომ, მხატვარი ხაზს უსვამს არა აღმოსავლური ცხოვრების ეგზოტიკურ ფორმებს, არამედ მის მსგავსებებს ევროპულ შეხედულებებთან კულტურის შესახებ, რაც მოიცავს განათლებას, აღზრდას, წიგნებს, სალოცავებს. შედეგად, მის ნამუშევრებში ასახულია ანტიკოლონიური ემანსიპაციის დისკურსი „აღმოსავლელი“ ხალხის მდიდარი სულიერი ცხოვრების შესახებ.

XIX საუკუნის მხატვრობაში „სხვების“ ასახვის ანალიზი ცხადყოფს „აღმოსავლელ სხვათა“ სახე-ხატების შექმნის ორი ურთიერთსაწინააღმდეგო ტენდენციას. ესენია კოლონიური და ემანსიპაციის მიმართულებები. „კოლონიური“ ტენდენცია ეგზოტიკურად წარმოაჩენს „აღმოსავლელ სხვას“ და ახდენს მის მარგინალიზაციას. ეს დისკურსი წარმოდგენილია, პირველ რიგში, აღმოსავლური სიუჟეტების ჟანრის სახით, რომლებშიც ვლინდება იმპერიალისტური კოლონიალური პროექტების სტრატეგიები.

XIX საუკუნის იმპერიული დისკურსის მახასიათებლები ჩანს „აღმოსავლელი სხვის“ გამოსახულებებში, რომლებითაც იგი გარიყულია და რჩება ევროპული კულტურული ნორმების მიღმა, ასევე იქცევა დეკორატიულ ობიექტად.

მაშინ, როცა ევროპელი ორიენტალისტების „კოლონიური“ მიდგომა ასახავს აღმოსავლელ ქალს, როგორც „საკვებს“, კოლონიების რესურსების სიმბოლოს და მისი „მოხმარების“ შესაძლებლობას,

„ემანსიპაციის“ ტენდენცია მხატვრობაში მოიცავს სიუჟეტებს, რომლებითაც აღიარებულია „სხვათა“ პოზიცია და მათი სრულფასოვანი მონაწილეობა დიალოგში აღმოსავლეთსა და დასავლეთს შორის.

#### გამოყენებული ლიტერატურა:

- Adas M., Imperialism and Colonialism in Comparative Perspective, *The International History Review*, 1998, #20 (2), pp. 371–388. <http://www.jstor.org/stable/40108227> 20.08.2024
- Baucom I., *Out of Place: Englishness, Empire, and the Locations of Identity*, Princeton, 1999.
- Baudet H., *Paradise on Earth: Some Thoughts on European Images of Non-European Man*. Translated by Wentholt E., Middletown, 1988.
- Boisen C., The Changing Moral Justification of Empire: From the Right to Colonise to the Obligation to Civilize, *History of European Ideas*, 2013, Vol. 396, #3, pp. 335–353.
- Benjamin R., *Orientalist Aesthetics: Art, Colonialism, and French North Africa 1880–1930*, Berkeley, 2003.
- Mulvey L., Visual Pleasure and Narrative Cinema, *Screen*, 16 (3), 1975, pp. 6–18.
- Nochlin L., *The Politics of Vision, Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, New York, 1989.
- Said E., *Orientalism*, New York, 1979.
- Stuchtay B., *Colonialism and Imperialism, 1450–1950*, European History Online.
- <https://www.ieg-ego.eu/en/threads/backgrounds/colonialism-and-imperialism> 20.08.2024
- Tarling N., *Orientalism and the Operatic World*, Lanham, Maryland, 2015.

# WOMEN AND ORIENT IN EUROPEAN PAINTING: POSTCOLONIAL ANALYSES<sup>1</sup>

Viktoriya Sukovata

*Key words: European Orientalism, woman as Other in painting, Oriental harem, Oriental sexuality, “colonial” body*

The paper is devoted to analyses of visual metaphors of colonialism and Oriental Other in painting. The author studied a role of female bodies in the construction of the “Oriental”, “colonial Other” in the European mentality, and how the “colonial Other” was presented in the European painting through the motives of “exoticism” and “nudity”.

The contemporary global opposition of “West” and “North” on one hand, and “East” and “South” on other hand, was in first recognized as a political opposition in the European society in the 19<sup>th</sup> century. The interest to the non-European peoples and their remote cultures as the opposition to the European empires and “white European subject” was discussed in the works of European philosophers of 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> century—R. Hakluyt, Marquis de Condorcet, Voltaire, S. L. Montesquieu, J.J. Rousseau, I. G. Herder, and others. The “East” was understood not only as a geographical east, but as a territory remote from the center of European civilization and opposing it, an object of consumption, as a periphery, a colony, as an exotic Orient. Such an establishment of economic and political control of Europe required moral and cultural legitimization of power under “Orient”—the European colonies and peripheries in the public mentality<sup>2</sup>. But if in the 19<sup>th</sup> century, the ideas of superiority of the European “West” under non-European “East” was embodied not only in public speculations, but became a part of the European colonialism rhetoric (H. Palmerston; A. Conolly), a doctrine on “superior” and “inferior” rac-

es (F. Ratzel; H. Spencer; E. Haeckel) and a “scientific racism” (F. Galton; H. S. Chamberlain; J. Gobineau). The contemporary scholars consider “colonialism” as a metaphor of political<sup>3</sup> and cultural domination<sup>4</sup>. The legitimization of inequality between European empires and non-European colonized peoples was done by European authors in literature<sup>5</sup> (first of all, in works by R. Kipling), painting (in European Orientalism<sup>6</sup>), opera<sup>7</sup> (for instance, “The Italian Girl in Algiers” by G. Rossini, or “Turandot” by J. Puccini). In this symbolic construction, the West was personified in images of “masculinity”, “center” and “hegemony”, while the East logically reproduced the semiotics of “femininity” and “subordinate” Other.

In my research paper I plan to analyze the images of the Oriental Other in painting of European Orientalism, which was devoted to conquered territories and European colonies. The European oriental painting served as an important key element of the European colonial imagination<sup>8</sup>, and in my work, I explore how the “colonial hierarchies” were manifested in painting, how some European artists created them, while others deconstructed them in their own artwork. My research methodology is based on

1 The paper was prepared in frames of my fellowship of Central European University in 2023. I express my sincere gratitude to Prof. Dr. Michael Laurence Miller (Central European University) and Oleksandr Shtokvych for the support of my studies. No organizations or persons are responsible for my paper. All conclusions are my own.

2 Boisen, *The Changing*, 2013.

3 Adas, *Imperialism*, 1998.

4 Stuchtey, *Colonialism*, 2010.

5 Baucom, *Out of Place*, 1999.

6 Benjamin, *Orientalist*, 2003.

7 Tarling, *Orientalism*, 2015.

8 Baudet, *Paradise on Earth*, 1988.

the ideas of Michael Foucault, Edward Said, Laura Mulvey and Linda Nochlin. Said introduced the concept of Orientalism<sup>9</sup> based on M. Foucault's critique of power. Said considered Orientalism as a system of representations of Eastern cultures through the prism of Western thinking, in which the European subject has a place of "normative subjectivity", while "East" was correlated with the idea of "periphery" and "non-normative" body. According to Said's theory, the Oriental Other was constructed by the European subject in order to mark the boundaries of its European identity and empires. L. Mulvey<sup>10</sup> was an author of a theory of "look" that is a sign of power of "dominated subject", a male spectator, a representative of an empery. The important is Linda Nochlin's work<sup>11</sup> on the formation of the Eastern Other in 19<sup>th</sup> century Orientalist painting, considering how colonial hierarchy was integrated into the gender hierarchy.

My idea is that among various images of Orient, the Eastern harem becomes one of the main symbols of the Oriental Other and its non-normative sexuality in the European imagination. The depiction of the Oriental harem serves to highlight the "exotic" and "amoral" nature of the Oriental Other: we can see that European artists, imagined the oriental harem as a luxurious place of temptation and debauchery. The harem became an European metaphor of the Oriental outskirts and European colonies, since it was seen as an antithesis to the women's emancipation and civilian freedom, the two key liberal discourses of Europe in the 19<sup>th</sup> century. Such great European artists as J.D. Ingres, E. Delacroix, E. Fromentin, T. Chassériau, P. Delaroche depicted the naked female bodies of odalisques and courtesans, laid out in front of the spectators' views in the most seductive poses, much like goods in colonial luxurious store, or as an "exotic food" served up for European male spectators. We can see such examples in artworks of E. Delacroix's "Woman with a Parrot" (1827), W. Etty's "Candaules, King of Lydia stealthily shows his wife, lying down in bed, to his minister Gyges", (1820), P. Delaroche's "Girl by the Pool" (1845), T. Chassériau's "Esther dresses up for a meeting with the king" (1842), and others. I can argued that these images of the Oriental harem and its inhabitants, were

implicitly positioned as a counterpoint to the "western civilization", viewed as decent and normative, in contrast to the "Oriental" which was obscene and a-normative. In fact, these naked female bodies, visible to the viewer, as it were, symbolized the sexual openness of the East towards the West, the accessibility of Eastern resources, and the temptation of unlimited consumption of these resources by the European dominant imperial subject. In reality, these scenes of the Oriental harems were mostly of European imagination because alien men could not visit any harem and to be a spectator of the harem life.

At the same time, the demonstrative nakedness of Eastern women in European paintings, depicting the East as the "open" space towards the European space that hides and protects a naked body. In other words, through the visual consumption of the female body in harem, Orientalism artists represented harem love as "male pleasure", as realization of sexual fantasies of male dominance and female submission. The Orientalist painting turned the East into an object of observation by the West, when a male European spectator could chose a female body as a customer at s bazaar, and this situation facilitated the Western European audience's own sense of superiority.

However, the fact is, that what is considered impossible to do in painting with "one's own" (European) women, becomes quite permissible with "non-European" (eastern) women. In contrast to the picturing of the naked Oriental women, the naked white European women were painted mostly in the artworks devoted to the biblical, mythological or ancient scenes. Such plots devoted with female nudity as if emphasized the "alienation" of the heroines of the old time in the paintings from the actual European civilization. The women of the higher, aristocratic class were not supposed to be depicted naked, unlike women of the lower social classes such as poor village women, orphans, provincial women from the city outskirts, since nudity symbolized sexual accessibility and a lower social status through exposure. One of a few paintings that depicted a contemporary woman in a nude image was F. Goya's "Nude Maha", 1795-1800, which was created from the famous aristocratic Duch-

9 Said, *Orientalism*, 1979.

10 Mulvey, „Visual pleasure and narrative cinema“, 1975.

11 Nochlin. *The Politics of Vision*, 1989.

ess of Alba and largely ruined the artist's reputation. The public scandal surrounding this painting confirms the rule: in the traditional imperial mind, high-ranking women of own nation, white European, cannot be depicted naked, because nudity symbolizes sexual or social "accessibility".

Another example of scandalous nudity in the imperial imagination was E. Manet's famous painting "Breakfast on the Grass" which depicted a well-known Parisian courtesan among well-dressed men. As we know, the indignation of the Parisian audience was caused not only by the complete nudity of a woman in the company of fully dressed men, but also by the fact that a naked female white Parisian was the object of "gazing" on the background of a picnic and it was obviously for spectators what men did with the naked woman. The title of the painting "Breakfast on the Grass" emphasizes the concept of "food", and a viewer indirectly understood that the artist offered a naked female body as such "food", symbolically combining food and the female body as objects of consumption by men and as the main sources of pleasure in the traditional society. At the same time, the images of women striving for professional and emotional emancipation gained popularity in the Western European painting of the 19<sup>th</sup> century: they were depicted in paintings devoted to actresses, ballerinas, and other "professional women" in the works by G. Courbet, P. Cezanne, K. Corot, A. Toulouse-Lautrec, C. Monet, E. Degas, M. Bashkirzeva. In particular, Maria Bashkirzeva was the first artist, who made the inversion of "look" and presented a work, where a role of model played not a naked woman but a naked boy.

If public protest is impossible, social resistance occurs through public discussions, and the emergence of new images in art. If "colonial discourse" in arts constructed the racial and gender hierarchies, the "emancipatory discourse" of the 19<sup>th</sup> century, in my opinion, represents the critique of racial, colonial and gender oppression. In contrast to the colonial discourse, the "emancipatory" one was focused on the development of the rhetoric of humanism, symbolic resistance to the empire, as well as recognition of the value of racial Others. The emancipatory discourse of the 19<sup>th</sup> century is associated with the ideas of liberation, gender and racial equality, and the right to cultural self-expression of Oriental Others in the colonies.

In painting, the emancipatory discourse manifested itself primarily in the establishment of positive accents on the subjectivity of the Oriental Others, on the assertion that universal human values are inherent in both Western and Eastern cultures. In contrast to the "colonial" discourse in painting, which was focused on the depiction of harems and naked odalisques, the "emancipatory" discourse of the 19<sup>th</sup> century focused on the positive depiction of family, customs, and beliefs of the representatives of European colonies. For example, we can see emancipatory discourse in the paintings of F. Goya, E. Manet, P. Gauguin, I. Aivazovsky, V. Polenov. The emancipatory discourse of 19<sup>th</sup> century painting can also be identified in some paintings of J. Lefevre "Japanese", E. Lear "Pyramids with Sphinx and Palm Trees", 1858, Jean-Léon Gérôme "The Woman from Constantinople", K. Muller "Moorish Girl", J. Herrera "Moroccan", and others European artists who depicted the everyday life of the Eastern Others, their lives and families. These paintings reflect the image of an Eastern woman as warm-hearted, spiritual and family-oriented to the same extent as European women. The British painter J.F. Lewis depicted the Arabian children in school and wise Oriental teachers as a metaphor of Eastern spirituality and their will to education. Another painter E. Weeks portrayed the wonderful samples of Eastern religious buddings, as a sign to respect to Eastern spirituality.

The discourse of emancipation in relation to the Eastern Other can also be found in other paintings by Vereshchagin, because the plots of many his artworks were focused on the picturing of the everyday life of non-white, non-European peoples. During his many traveling to the Central Asia, to Balkans, India, Mongolia, China, Japan, and the North America, Vereshchagin collected ethnographic collections, created visual witnessing of Eastern ethnography and newer pictured the Eastern harems—because he did not visit them! Many of Vereshchagin's artworks were devoted to fixing of everyday scenes, clothes and customs of non-European peoples from Eastern cultures (like in his artworks "Japanese priest", 1904, "Sellers of dishes in Uzbekistan", "Arab on a camel", 1869-1870; "Kyrgyz girl", 1881; "Pearl Mosque, Delhi", and others.) So, painter accented not exotic forms of the Eastern life, but its similarities with European understanding of culture: school, learning, books, religious buildings. So, anticolonial, emancipatory discourse rep-



resented the richness of spiritual life of “Oriental” people.

### Conclusions

Upon analyzing the representations of the Others in the 19<sup>th</sup> century paintings two opposing trends emerge in the construction of the Eastern Others: colonial and emancipatory ones. The “colonial” trend exoticizes and marginalizes the eastern Other, primarily depicted and this colonial discourse is represented primarily by the genre of oriental plots that reflect the strategies of the imperialist colonial project.

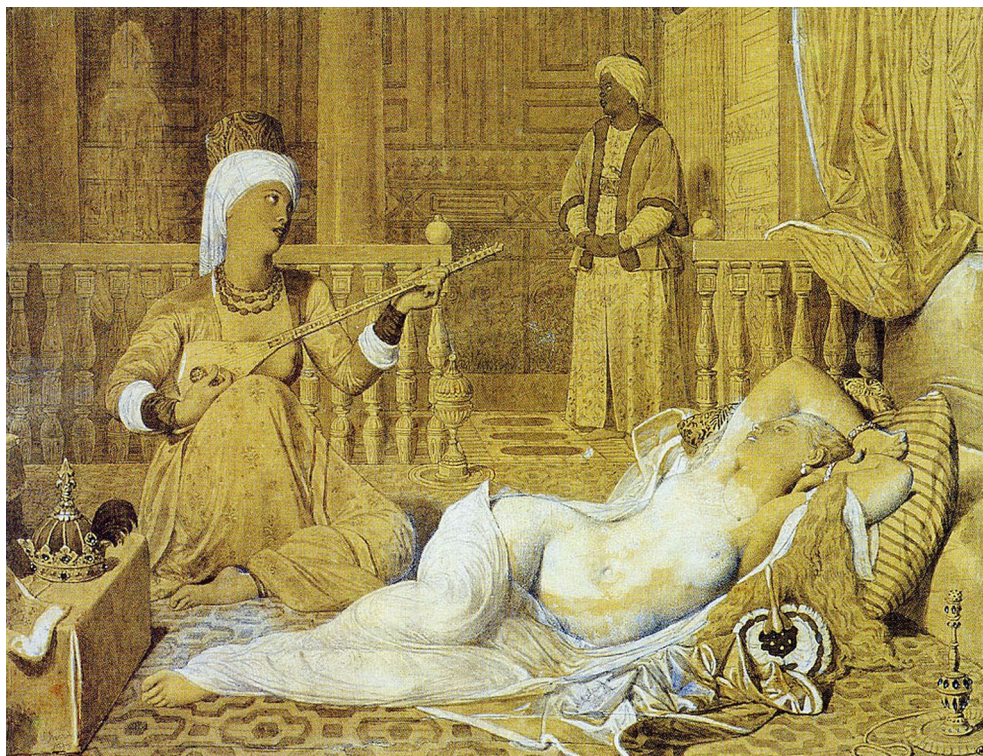
The features of the colonial imperial discourse in 19<sup>th</sup> century presented themselves in the depicting of the Oriental Other through her or his exclusion from the sphere of European cultural norms; through the transformation of the non-European Other into a decoration or an object.

The “colonial” approach of European Orientalists, in which the body of an Eastern woman is presented as “food” symbolizing the colonies’ resources and the ability to consume them, the “emancipatory” trend in painting refers to plots that assume the recognition of the Other’s position as a full-fledged participant in the dialogue between East and West.

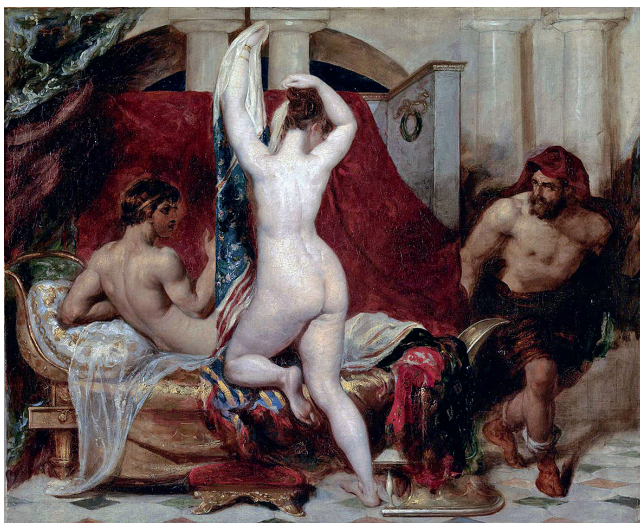
### REFERENCES:

- Michael ADAS, Imperialism and Colonialism in Comparative Perspective, In: *The International History Review*, 1998, N 20(2), pp. 371–388: <http://www.jstor.org/stable/40108227>
- Ian BAUCOM, *Out of Place: Englishness, Empire, and the Locations of Identity*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1999.
- Henri BAUDET. *Paradise on Earth: Some Thoughts on European Images of Non-European Man*. Translated by E. Wentholt. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1988.
- Camilla BOISEN, The Changing Moral Justification of Empire: From the Right to Colonise to the Obligation to Civilize” In: *History of European Ideas*, 2013, Vol. 396 N 3, pp. 335–353.
- Roger BENJAMIN, *Orientalist Aesthetics: Art, Colonialism, and French North Africa 1880–1930*. Berkeley: University of California Press, 2003.
- Laura MULVEY. Visual pleasure and narrative cinema In: *Screen*. 1975, 16 (3): pp. 6–18
- Linda NOCHLIN. *The Politics of Vision. Essays on Nineteenth-Century Art and Society*. Harper & Row, New York, 1989.
- Edvard SAID. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1979.
- Benedikt STUCHTEY, Colonialism and Imperialism, 1450–1950 In: *European History Online*, Digital Access: Users/leipzig/Downloads/stuchteyb-2010-en.pdf
- Nicholas TARLING, *Orientalism and the Operatic World*, Rowman & Littlefield Publishers, 2015.

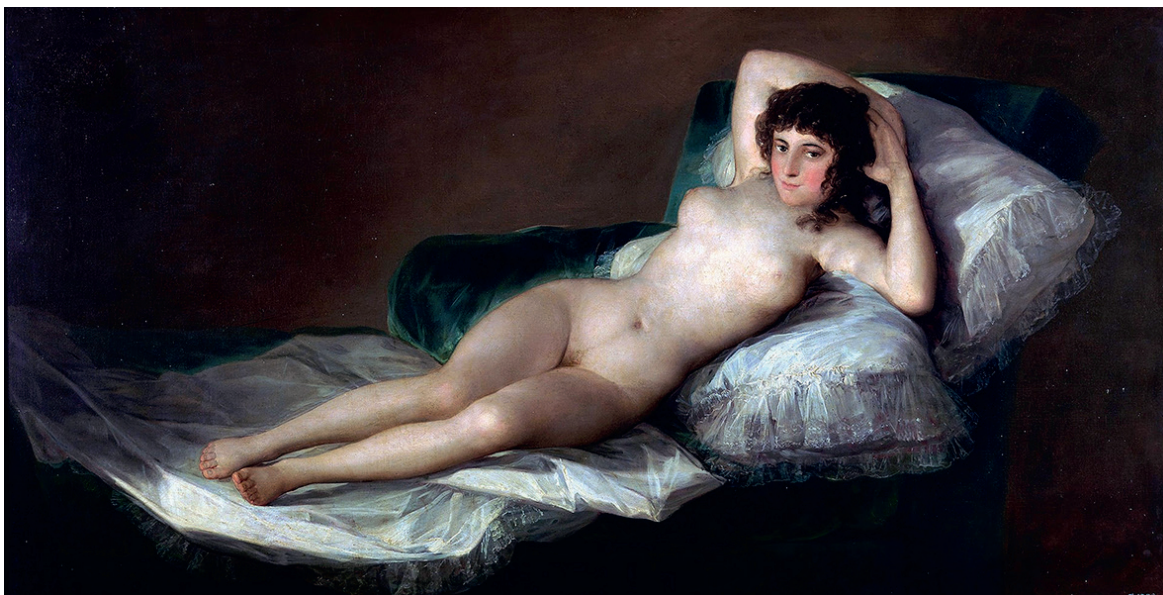
1. შან ავგუსტ დომინიკ ინგრისი. ოდალისკი და მისი მოწა.  
JEAN AUGUSTE DOMINIQUE INGRES.  
ODALISQUE WITH A SLAVE. 1858.



2. შან-ლეონ გერომი. ჰარამხანა ტერასაზე.  
JEAN-LEON GEROME. THE HAREM ON THE TERRACE. 1898.



3. უილიამ ეტი. ლიდიის მეფე კანდავლი ფარულად უჩვენებს თავის ცოლს, ლოგინში მხოლიარეს, თავის მინისტრ გიგესს.  
WILLIAM ETTY. ANDAULES, KING OF LYDIA, SHEWS HIS WIFE BY STEALTH TO GYGES, ONE OF HIS MINISTERS, AS SHE GOES TO BED. 1820.



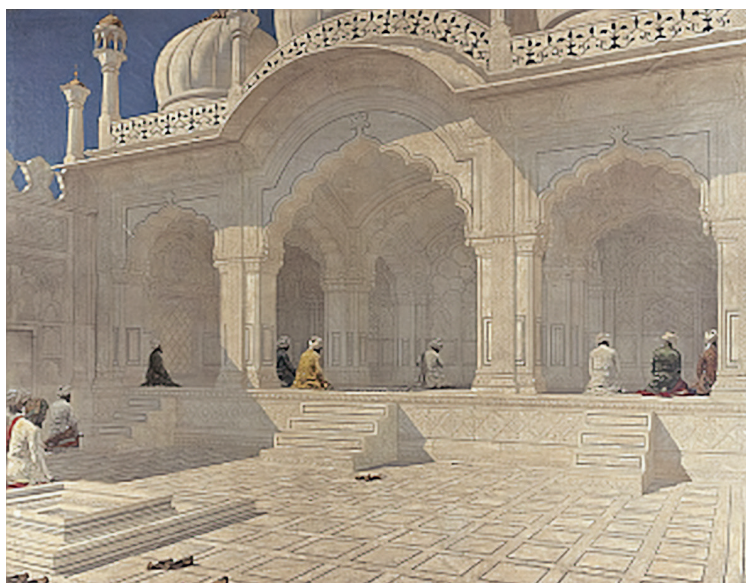
4. ფრანცისკო გოია.  
შიშველი მაჯა.  
FRANCISCO GOYA. THE NAKED MAJA. 1797–1800.



5. ედუარდ მანე. საუზმე ბალახში.  
ÉDOUARD MANET. BREAKFAST ON THE GRASS. 1862.



6. ჰონ ფრედერიკ ლუისი. არაბული სკოლა.  
JOHN FREDERICK LEWIS. ARAB SCHOOL. 1841-1851.



7. ვასილი ვერეშჩაგინი. მარგალიტის მეჩეთი დელიში.  
VASILY VERESHCHAGIN. PEARL MOSQUE, DELHI. 1876-1879.



8. ვასილი ვერეშჩაგინი. ინდუისტური  
თაძარი უდაიპურში.  
VASILY VERESHCHAGIN. BRAHMI TEMPLE IN  
UDAIPUR. 1874-1876.