

Osman Hamdi Bey – en osmansk orientalist?

Per Bauhn

1. Orientalism och osmansk orientalism

ENLIGT EDWARD SAID handlar orientalism om ”ett västerländskt sätt att dominera, omstrukturera, och utöva auktoritet över Orienten” (Said 2003, 3). Mer konkret menar Said att orientalism inbegriper ett sätt för västerlänningar (huvudsakligen fransmän och briter) att stereotypisera österlänningar (huvudsakligen muslimska araber) på ett sådant sätt att västerländsk dominans legitimeras. Till orientalismen hör, enligt Said, en bild av Orienten som en plats för sexuella utlevelser. Said pekar på hur Gustave Flaubert låter sina romanfigurer dagdrömma om en flykt undan det borgerliga livets konventionsbundna långtråkighet till en Orient befolkad av ”harems, prinsessor, prinsar, slavar, slöjor, dansande flickor och pojkar, *sherbet*, salvor, och så vidare” och där ”associationen tydligt görs mellan Orienten och friheten till utsvävande sex”. Här handlar det om en projicering: ”Orienten var en plats där man kunde söka sexuella erfarenheter som var ouppnåeliga i Europa” (Said 2003, 190; *sherbet* (sorbet) är en fryst fruktpuré).

Sammantaget ger orientalistiska föreställningar upphov till en ”doktrin om Orienten”, som kommer till uttryck i klichéer och stereotyper om ”den orientaliska karaktären, orientalisk despotism, orientalisk sensualism och liknande” (Said 2003, 203). Givet genomslaget av dessa stereotyper i Europa under 1800-talet drar Said slutsatsen att varje europé som under denna tid uttalade sig om Orienten måste vara ”en rasist, en imperialist, och nära nog fullständigt etnocentrisk” (Said 2003, 204). (Här ryggar Said alltså inte själv för stereotypisering.)

Osmansk orientalism – en term som myntats av historikern Ussama Makdisi (2002) – innebär då att dikotomin mellan väst och öst tillämpas inom det osmanska imperiet av dess eliter i deras möte med imperiets peri-

feri. Dessa eliter, som under 1800-talet söker reformera det sönderfallande imperiet, identifierar sig i en mening med ett västerländskt utvecklingsbegrepp, som får dem att se på folken i provinserna som ociviliserade, men i en annan mening vägrar de att acceptera en västerländsk bild som ser Orienten i allmänhet som efterblivet. De osmanska eliterna identifierar sig med såväl Orienten som islam och vill inte bli västerlänningar. Däremot skiljer de mellan ett primitivt och förmodernt orientaliskt jag och ett upplyst, modernt och framstegsvilligt orientaliskt jag (Makdisi 2002, 770). Och man ser som sin uppgift att civilisera de outvecklade grupperna (araber, kurder) för att därigenom skapa förutsättningar för en övergripande osmansk politisk gemenskap av jämlika medborgare. Man ville vara samhällsingenjörer, och det var ingen tvekan om att man såg sig själv som innehavare av ett tolkningsföreträde när det gällde vad som var i de icke-turkiska folkens intresse.

2. Osman Hamdi Bey

Osman Hamdi Bey (1842–1910) var son till Ibrahim Edhem Pascha (1818–93), som i sin tur var adopterad slav hos Hüsrev Pascha (1769–1855), storamiral i den osmanska flottan. Ibrahim Edhem hade som treåring tagits från den grekiska ön Chios, där den osmanska armén hade massakrerat civilbefolkningen, och köptes i Istanbul av Hüsrev Pascha, som på liknande sätt hade tagit till sig ett flertal andra barn, som sedan uppfostrades i hans familj.

Ibrahim Edhem skickades till Paris för utbildning med stipendium från sultanen. Han var en av de bästa studenterna på den prestigefyllda gruvingenjörsutbildningen på École des Mines. Återkommen till Istanbul gjorde han karriär i sultanens administration, som utrikesminister, handelsminister och senare storvesir (1877–78). Han var också aktiv som medlem i den turkiska Vetenskapsakademien (grundad 1851), författare till flera artiklar i geologi och matematik, översättare av historisk litteratur, initiativtagare till ett arbete om osmansk arkitektur, och ansvarig för ett tidigt försök att introducera metersystemet i det osmanska imperiet.

Den unge Osman Hamdi skickades 1860 av sin far till Paris för att lära sig franska och studera juridik och inhämta nyttiga erfarenheter till den fortsatta moderniseringen av det osmanska imperiet. Studiemotivationen vacklade emellertid, eftersom Osman Hamdi hellre ville lägga ned tid på att

utbilda sig till konstnärer. Man vet inte med säkerhet för vem han studerade, men två namn brukar nämnas: Jean-Léon Gérôme (1824–1904) och Gustave Boulanger (1824–88).

1868 kallades han hem av sin far, som såg det som angeläget att sonen gjorde sig nyttig i administrationen. Osman Hamdi skickades till Irak, då en provins i det osmanska imperiet, som biträde till guvernören där. Från tiden där (1869–70) finns en bevarad korrespondens mellan far och son på franska. Återkommen till Istanbul erhöll Osman Hamdi uppdrag för utrikesförvaltningen, bland annat med ansvar för det osmanska imperiets deltagande i Världsutställningen i Wien 1873. 1881 utnämndes han till chef för det som senare skulle bli det arkeologiska museet i Istanbul. Även om Osman Hamdi själv deltog i arkeologiska utgrävningar så kom han framför allt att ägna sig åt museets samlingar. Han förefaller ha varit medveten om att ”hans verkliga uppdrag låg mer i förvaltningen av institutionen än i en möjligen nedslående karriär som arkeolog” (Eldem 2004, 130). Som museichef gjorde han betydande insatser för att skydda det osmanska imperiets fornfynd från att exploateras av utländska intressen. Parallellt med arbetet som museichef fortsatte Osman Hamdi att måla. Han grundade 1882 ett institut för de sköna konsterna, vilket senare kom att bli Mimar Sinanuniversitetet i Istanbul.

3. Tanzimat

Osman Hamdi Bey, liksom Ibrahim Edhem Pascha före honom, är intimt förknippade med den period i det osmanska rikets historia som går under namnet *tanzimat* (omorganisation) 1839–76. Tanzimat handlar om att hantera såväl aggression utifrån som etnonationalism inom imperiet. Man söker förebilder i väst, och vill integrera västerländska villkor för utveckling i det egna riket. Det är ett elitprojekt, där man söker att uppifrån ingjuta nytt liv och ny energi i det sönderfallande imperiet. Man lanserar *osmanism* som en övergripande ideologi, som ska tillerkänna alla sultanens undersåtar likvärdiga rättigheter, utan skillnad på religion och etnicitet. Man ville också göra upp med milletsystemet, som innebar att människor organiserades, beskattades och lagfördes utifrån religiös grupptillhörighet, och ersätta det med ett system där varje individ stod i ett likvärdigt förhållande till sultanen och hans regering. Beskattning, utbildning och värnplikt skulle nu omfatta

alla, utan religiösa särbestämmelser. Tanzimat kulminerade med inrättandet av ett tvåkammarparlament 1876, där andra kammarens ledamöter valdes med rösträtt för alla män med viss förmögenhet. (Första kammaren utsågs av sultanen.) Parlamentet upplöstes två år senare av sultan Abdülhamid II, som sedan styrde riket enväldigt under de följande trettio åren.

4. Osman Hamdi Beys progressivism

Osman Hamdis uppdrag i Irak har beskrivits som en form av ”upplyst kolonialism” (Eldem 2010, 38), med syfte att projektera kanaler och järnvägar, samt att utforska Euftrat. I mötet med det osmanska rikets utposter i Irak ger Osman Hamdi uttryck för en attityd som påminner om den som västerlänningar brukade tillämpa på det osmanska riket i stort: å ena sidan primitivt, ursprungligt och äkta, å andra sidan hopplöst efterblivet, korrupt och rättslöst (Eldem 2010, 44). För den osmanska elit som Osman Hamdi tillhörde stod Istanbul för civilisationen, de arabiska delarna av imperiet för det vilda, otämjda, som man ibland beundrar, ofta fruktar eller föraktar, men aldrig identifierar sig med, och som man vill få under sin kontroll. Viljan att främja framsteg och utveckling paradades med ett uppifrånperspektiv – inte helt olikt det som vi känner igen från 1900-talets socialingenjörer i vårt eget land. Detta har fått historikern Edhem Eldem, en sentida släkting till Osman Hamdi Bey, att hävda att ”Osman Hamdi Bey var orientalist därför att han trodde på en modernitet som han också praktiserade” (Eldem 2010, 67).

Om de arabiska nomadfolken i Irak skriver Osman Hamdi till sin far i augusti 1869: ”De är intelligenta, ärliga, modiga och tappra. Men tror ni att araben har tagit ett enda steg mot civilisation eller utveckling? Icke!” Men skulden för detta lägger han på tidigare provinsguvernörer som varit mer intresserade av att suga ut lokalbefolkningen än av att främja industri, handel och god administration. ”Vi ställs alltså inför ett folk som inte känner till, som inte har sett något annat än maktspråk. Givet detta, så frågar jag er om ett folk som fostrats på detta sätt kan se och bedöma regeringen utifrån dess armé eller utifrån dess förvaltning? Utifrån dess armé, eftersom de inte känner till något annat än maktspråk; för dem är armén regeringen” (Eldem 2010, 84).

Osman Hamdi har också synpunkter på den traditionella familjen och på arrangerade äktenskap. I ett brev till sin far i april 1870 uppmanar han sin



Osman Hamdi Bey.

far att se sig omkring: ”Vad ser du i familjerna? Fördärv, sedeslöshet, tvister, skilsmässor. Slaveriet hemsöker dem, haremsslavinnorna demoraliserar dem. Kvinnan underordnar sig inte sin make, maken respekterar inte sin hustru ... Barnen överges ... Anförtrodda åt slaven, som tror sig vara blott ännu en bra möbel, växer dessa stackars små upp ... Och allt detta därför att en löjlig konvention i våra urartade seder vill att mannen tar sig en hustru med slutna ögon. Den vill att äktenskapet ska vara resultatet inte av kvinnans och mannens fria samtycke, utan hellre av ett fördrag mellan föräldrarna” (Eldem 2010, 99).

Samtidigt är Osman Hamdi angelägen att hävda att hans kritik inte drabbar islam i sig, utan bara en förvanskad form av islam, och att han inte menar att västerländska seder i allt är att föredra framför de osmanska:

”Märk väl, min käre far, att när jag på detta vis slår mot våra seder, som inte längre är muslimers seder, så sjunger jag inte i stället de europeiska sedernas lov. Jag har mycket att säga om dem också, men icke desto mindre måste jag säga att jag föredrar dem med avseende på detta enda, att man vanligtvis inte är depraverad, korrupt och omoralisk annat än utanför äktenskapet. Den rike har inte, vid sidan om sin lagliga hustru, till sitt förfogande en rad unga slavinnor, utan om han vill ha ett illegitimt och olagligt umgänge, så har han det på gatan och med fria kvinnor, betecknade som prostituerade och följaktligen utanför lagen” (Eldem 2010, 99–100).

Osman Hamdi hävdar här också, att det han nu sagt gäller ”de stora, de rika, och inte folket”. När det gäller det europeiska borgerskapet, så är dess familjemoral ”nära nog oklanderlig, framför allt i Tyskland”. Detta för sedan över till en betraktelse över bristerna i det osmanska borgerskapet:

”Gå till moskén på fredagen och betrakta hantverkaren, borgaren – ett lands enda källa till rikedom. Han är olycklig, klädd i trasor, bara en skugga som väcker medlidande. Ingen företagsamhet, ingen handel, ingenting! Inget, utom en tålmodig fatalism! Allt kommer från Gud. Han går till ett till häften sammanstörtat skjul som utgör hans butik, han finner det utplundrat – detta kommer från Gud – han återvänder till ett ruckel som är hans hem och finner det i lågor – detta kommer alltid från Gud – och aldrig från förvaltningen! Se där hantverkaren, se där den skattskyldige, se där folket” (Eldem 2010, 100).

Större delen av Osman Hamdi Beys yrkesverksamma liv utspelades under Abdülhamid II:s envælde. Osman Hamdi Bey avhöll sig från öppet motstånd, men sympatiserade med den så kallade ungturkiska revolten 1908 som gjorde slut på enväldet och återinförde ett konstitutionellt styre. Han beskrev sig själv som ”den äldste av ungturkarna” (Eldem 2004, 124) och målade ett porträtt av Enver Pascha, en av ledarna för den nya regeringen.

Progressivismen hos Osman Hamdi Bey kunde dock inte förverkligas fullt ut, inte ens inom hans egen familj. Hans andra hustru, Marie Palyart Hamdi (1862–1943), var visserligen inte tvungen att överge sin kristna tro i samband med sitt äktenskap. Men det var otänkbart att hon eller hennes döttrar skulle uppträda obeslöjade på Istanbuls gator eller att de skulle kunna

uppträda tillsammans med Osman Hamdi Bey i offentliga sammanhang i Istanbul. Till en kvinnlig gäst i familjen Hamdis hem 1896 sade hon: ”Jag korsar aldrig gatan bakom mitt hus till min trädgård på kullen ovanför utom i *yashmak*” (Eldem 2014, 65; en *yashmak* är en dubbelslöja, som täcker huvudet och ansiktet under näsan, en sorts niqab). Marie Hamdi och hennes döttrar valde också att, efter Osman Hamdis död, leva utomlands under långa perioder för att få del av den frihet som han lovordat. I rättvisans namn bör man dock påpeka att det var det osmanska samhällets konventioner snarare än Osman Hamdi Bey personligen som satte gränser för dessa kvinnors frihet. Osman Hamdi själv var för övrigt under en lång period förbjuden att lämna riket, på grund av att han misstänktes för att vara fientligt sinnad mot sultan Abdülhamid II:s despotiska styre.

5. Osman Hamdi Beys konst

När det gäller orientalismen i Osman Hamdi Beys konst, så har det hävdats att han inte är att jämföra med sina läromästare Boulanger och Gérôme, som gärna avbildade nakna haremsslavinnor och därmed exotiserade Orienten, samtidigt som de tillgodosåg pornografiska begär hos sin hemmapublik. Denna form av orientalism vädjar till betraktarens voyeuristiska impulser, eftersom haremsmiljön i realiteten aldrig skulle vara tillgänglig för en utomstående manlig åskådare. Osman Hamdis konst är fri från sådan voyeurism. Den ”erbjuder inte tillträde till eller erövring av hemliga rum” utan tar oss i stället med till ”det privata rummet i hans eget hem” där den avbildade kvinnan ”vänder sig bort från oss” (Shaw 2003, 104). Det blir mer som att vi inbjuds att smyga oss på konstnären i hans arbete, snarare än att smyga på nakna kvinnor. Konsthistorikern Wendy Shaw, som gjort dessa iakttagelser, pekar också på något väsentligt, nämligen sambandet mellan Osman Hamdi Beys konst och hans arkeologiska intressen. Hans konst har en förkärlek för historiska, tillbakablickande teman, och ”han arbetar i ett rum som är inte bara anakronistiskt utan också något museilikt” (Shaw 2003, 103).

Frågan om huruvida Osman Hamdi Bey bör ses som en orientalist eller inte berör en annan fråga, nämligen om det finns något bestämt budskap i hans målningar. Historikern Edhem Eldem ställer sig här skeptisk. När det gäller en av Osman Hamdis mest berömda målningar, *Sköldpaddstränaren*, har den tolkats som en bild av Osman Hamdi själv (han står ofta modell för



Osman Hamdi Beys målning *Sköldpaddstränaren*.

sina egna målningar) och hans frustration över de osmanska myndigheternas ovilja att stödja honom i hans ambition att främja historisk forskning och utbildning. Eldem påpekar att när tavlan först ställdes ut hade den titeln *Mannen med sköldpaddorna*. Ingen referens till någon ”träning” alltså. Först efter Osman Hamdis död får den namnet *Sköldpaddstränaren* och med denna titel följer associationer till träning, utbildning, upplysning, kunskap, och så vidare. Eldem menar att ”helt klart finns det inget i målningen eller i dess namn som tillåter oss att hävda att Osman Hamdi Bey menade detta som en allegori eller metafor för utbildning och träning”. Enligt Eldem hade Osman Hamdi förmodligen ”ingen annan avsikt än att reproducera en komposition som han fann tilltalande och möjlig att anpassa till en osmansk omgivning” (Eldem 2012, 350). Eldem har inget problem med att se Osman Hamdi Bey som orientalist:

”Även om han var en patriot i själ och hjärta, så ägde han en mycket stark grund av ’förvärvad’ orientalism av västerländskt snitt” ... För en man som hade tillbragt åtta år i Paris, som två gånger gifte sig med franska kvinnor, och som hellre talade och skrev franska än turkiska i umgänget med familj och kollegor, så hade orientalismen troligen blivit både en bieffekt och ett uttryck för hans sätt att leva ... Hur nedslående det än kan låta, så tror jag att hans huvudsakliga motivation handlade om att tillgodose förväntningarna hos en västerländsk publik genom att erbjuda en estetiskt tilltalande, tekniskt övertygande, och kulturellt sammanhängande vision av en islamisk Orient” (Eldem 2012, 374).

Eldems beskrivning kan dock knappast ses som uttömmande. Förvisso kan man beskriva Osman Hamdi Beys konstnärliga stil som orientalistisk i en rent estetisk mening och förklara detta med att han utbildade sig hos konstnärer som odlade denna genre. Men det förefaller ytligt att reducera hans konstnärliga produktion till en fråga om att ge en västerländsk publik vad den vill ha. Det är dessutom att göra sig skyldig till ett logiskt felslut, nämligen att förväxla effekt med avsikt. Att Osman Hamdi Beys konst togs väl emot i Västerlandet innebär ju inte att hans (enda) avsikt med sin konst var att skapa något som västerlänningar kunde ta till sig. När allt kommer omkring, så hade han kunnat ha samma framgång med landskap och nakenstudier, men sådana ägnade han sig inte åt.

Det kan vara mer intressant att sätta in honom och den estetiska orientalismen i allmänhet i ett vidare perspektiv, som inte nödvändigtvis måste

reduceras till Saids konspiratoriska antagande om en vilja att producera rasistiska stereotyper om Orienten. Ahmet Ersoy har till exempel pekat på hur osmanska konstnärer i samband med den vilja till nystart som hör samman med tanzimatperioden också ägnade sig åt ”kollektiva dagdrömmar om ett avläggset och strålande osmanskt/islamiskt förflutet” (Ersoy 2010, 131). Dessa kollektiva dagdrömmar hade i sin tur sin grund i ”en grundläggande medvetenhet om förändring, en oåterkallelig känsla av uppbrott och, särskilt inom det lärda och konstnärliga fältet, en romantisk känslighet i förhållande till ohjälplig förlust” (Ersoy 2010, 132).

Detta förefaller stämma väl in inte bara på Osman Hamdi Beys konst utan också på det västeuropeiska historiemåleriet, inklusive dess orientalistiska former, vid samma tid. Inte bara i det osmanska riket upplevde man en period av förändring och uppbrott. Industrialism, urbanism, kommersialism, nyttotänkande – alla bidrog de till att skapa en längtan efter något obestämt förflutet, vare sig det handlade om medeltida riddarromantik, den romerska och grekiska antiken – eller den osmanska Orienten, som i Väst också kunde förknippas med en rikedom och praktfullhet som stod i kontrast mot den gråvädersrealism som industrialismen verkade föra med sig.

Man kan anklaga historiemålarna för naivitet, när de estetiserar slavmarknader och haremsmiljöer, men man misstar sig om man reducerar detta till ett uttryck för nedlåtenhet eller rasism. Det är snarare så att man drömmer sig bakåt i tiden, undan det man uppfattar som en överdrivet materialistisk samtid, liksom senare futurister och andra skulle drömma sig framåt i tiden, undan vad de uppfattade som en alltför förljugen och traditionstyngd samtid. Den föreställande konsten har aldrig varit enbart samtidsdokumenterande, utan också fungerat som fönster mot gångna eller kommande tider.

1800-talet, med dess snabba omvälvningar, väckte såväl konstnärernas som konstpublikens längtan efter något mer stillastående, meditativt, reflekterande – och tillbakablickande. Samtidigt hade just den rastlösa och dynamiska kapitalism som man ville distansera sig från gjort det möjligt för ett antal välbeställda privatpersoner att också betala för den historicerande konsten. Historicismen är en estetisk reaktion, inte ett moraliskt ställningstagande. Man är inte nödvändigtvis, som Said tycks tro, ute efter att hänga ut Orienten som ett efterblivet slavsamhälle när man avbildar haremsinteriorer. Man vill snarare ge sig hän åt estetiska drömmar och fantasier, fjärran från den pryda och nyttoinriktade samtid man levde i. Man kan kritisera



Osman Hamdi Beys målning *Ursprung*.

sådan konst för att den inte tar sig an verkligheten bakom de miljöer den skildrar, men i så fall bör man fundera på hur man ser på samspelet mellan konst och verklighet. Är god konst detsamma som sanningsenlig skildring och moraliskt korrekta perspektiv? Har konsten ingen annan uppgift än att vara ett samtidsreportage?

Osman Hamdi Bey ger onekligen uttryck för ett tillbakablickande nostalgiskt perspektiv i mycket av sin konst. Han skildrar miljöer som i stort sett redan var försvunna. Men det är inte hela sanningen om hans konst. Edhem Eldem vill ogärna tillskriva sin gamle anförvant något större motiv än att tillfredsställa en västerländsk publik som redan var såld på orientalistiska motiv. Men det finns en målning som Eldem har svårigheter att få in under detta reduktionistiska perspektiv, nämligen *Ursprung* (1901).

På denna målning sitter en kvinna, i de första månaderna av sin graviditet, på ett koranställ, med en bönenisch (*mihrab*) bakom sig och med uppslagna koraner och zoroastriska böcker framför och under sina fötter. Denna bild handlar om något annat än att ge en tilltalande bild av Orienten. Här vill Osman Hamdi Bey något mer än att bara avbilda en historisk miljö. Intressant nog verkar budskapet ha gått förbi betraktarna när målningen först ställdes ut i Berlin och London. I London noterade man i utställningskatalogen bara att den föreställde en kvinna ”i citrongul orientalisk dräkt, sittande upprätt i ett x-format säte på ett podium. Bakom henne är en blåkaklad väggbakgrund i Kairostil; ett rökelsekar och ett antal arabiska böcker är spridda vid fötterna” (Eldem 2012, 359).

I själva verket är målningen uttryck för något som måste sägas vara ett radikalt humanistiskt perspektiv. Det är människan, inte religionen, som står i centrum. Människan, kvinnan, är livets ursprung. Livet står över religionens anspråk på helighet, inte tvärtom. Hon sitter där koranen skulle ha varit placerad. Hennes fötter vilar på de heliga skrifterna. Hon vänder ryggen mot Mecka och placerar sig mellan religionens sfär och oss. Motivet avvisar inte religionen som sådan, men den visar tydligt att religionen är underordnad i förhållande till människan. Kanske *Ursprung* ska förstås också så, att religionen har sitt ursprung i människan?

Det under senare år uppmärksammade utbildningsförbudet inom sunnitisk islam verkar Osman Hamdi Bey ha kunnat sätta sig över utan risker för eget liv. Sannolikt skulle han ha försvarat sig mot religiös kritik genom att peka på att bildförbudet inte måste tolkas som ett förbud mot alla sor-

ters avbildningar. Detta var också ett argument som framfördes av Osman Hamdi Beys vänner i hans egen samtid. Konstkritikern Adolphe Thalasso (1858–1919) skriver till exempel i inledningen till sin bok om osmansk konst att det förbud som nämns i haditerna inte bör förstås som riktat mot ”målning som *konst*, utan mot målning som medel att sprida avgudadyrkan” (Thalasso 1911, 6).

Thalassos bok är också, intressant nog, dedicerad till ”Hans kejsrerliga höghet Abdülmecid, son till sultan Abdülaziz”, med förtydligandet ”Till den lysande prins av blodet som glänsande för paletten och som, den förste av Osmans ättlingar, har odlat färgernas konst”. Denne Abdülmecid II (1868–1944) var en framstående porträttmålare och ordförande i det osmanska konstnärsförbundet. Han stod i tur att bli sultan när sultanatet avskaffades 1922. Han hann däremot att bli den siste osmanske kalifen (1922–24) innan denna värdighet avskaffades av Mustafa Kemal. Islams högste beskyddare var alltså själv en bildkonstnär, och verkar inte ha haft något problem med att förena dessa båda roller.

Thalasso refererar för övrigt också till Osman Hamdi som en orientalistisk konstnär, men då menar han helt enkelt en konstnär som målar motiv från Orienten och det ligger inget negativt i termen. För Thalasso finns den viktiga kvalitetsskillnaden mellan trovärdiga och fuskande orientaler, mellan dem som är noga med detaljerna i sina bilder och de som fuskar med rekvisitan. I detta avseende menar han att Osman Hamdi är en framstående orientalistisk konstnär, som ger prov på en närmast vetenskaplig noggrannhet och trovärdighet i sina kompositioner (Thalasso 1911, 21–22).

Just denna syn på Osman Hamdis konst kom att utmanas under den turkiska republikens tidiga år, då nationalistiska och kemalistiska konstkritiker tvärtom hävdade att hans målningar hade ”presenterat ämnen vars sannfärdighet är mycket tvivelaktig” och att de ”representerar en Orient för marknaden”, eller rentav antydde att hans konst var ”oren och korrump” (Eldem 2011, 242–243). Vad dessa kritiker hängde upp sig på var att Osman Hamdis stil var så uppenbart influerad av västerländska konststrukturer och därmed brast i ”turkiskhet”. Så småningom kom vinden emellertid att vända igen och hans konst lyftes fram som ett förtjänstfullt hävdande av turkiska skönhetsvärden.

Osman Hamdi Bey höll dock själv en låg profil när det gällde förhållandet mellan bildkonst och islam. Hans utställningar ägde rum utomlands och han

var obenägen att låta utomstående besöka ateljén i hans hem, eftersom han, som en besökare noterade, ”fruktade fanatismens monster” (Eldem 2014, 191).

När det gäller att sammanfatta Osman Hamdi Bey som konstnär och människa, så finns det anledning att hålla fast vid bilden av humanisten, snarare än av orientalisten. Han är ett exempel på mångkultur i en person – något helt annat än den mångkulturalism som idag är en politisk ideologi för hur etniska och religiösa grupper ska bevara sin autenticitet. Osman Hamdi Bey var förvisso angelägen om autenticitet i betydelsen att hans konst skulle ge en trovärdig bild av den miljö han avbildade. Men han var inte fast i en bild av det förflutna som ett ideal för framtiden.

Hans bärande vision förefaller ha varit en hyllning till *människans* förmåga till skönhet i skapande. För honom är kultur inte en historisk tvångströja, där individen har att anpassa sig till en given tradition. Kultur är för honom i stället något som påminner om den engelske kritikern och författaren Matthew Arnolds definition, nämligen ett ”sökande efter vår totala fulländning genom att lära känna det bästa som har tänkts och sagts i världen, och, genom denna kunskap, vända en ström av friskt och fritt tänkande över våra invanda föreställningar och vanor” (Arnold 2009, 5). Det humanistiska kulturbegreppet påstår inte att alla yttringar av mänsklig kultur är lika bra. Men det pekar på värdet av att gå bortom det givna och söka efter det sanna och det sköna varhelst vi kan finna dessa värden. Osman Hamdi Bey var en sådan sökare efter sanning och skönhet, och det är som sådan han bör ses, inte som en habil men osjälvständig imitator av västerländsk konst.

Referenser

- Arnold, Matthew. 2009. [1869.] *Culture and Anarchy*. Oxford: Oxford World's Classics.
- Eldem, Edhem. 2004. An Ottoman Archaeologist Caught between Two Worlds: Osman Hamdi Bey (1842–1910). I Shankland, David (red.). *Archaeology, Anthropology and Heritage in the Balkans and Anatolia: The Life and Times of F. W. Hasluck, 1878–1920*, vol. I. Istanbul: Isis Press, 121–149.
- Eldem, Edhem. 2010. *Un Ottoman en Orient: Osman Hamdi Bey en Irak, 1869–1871*. Arles: Actes Sud.
- Eldem, Edhem. 2011. Quand l'orientalisme se fait oriental: Osman Hamdi Bey, 1842–1910. I Basch, Sophie, Seni, Nora, Chuvin, Pierre, Espagne, Michel och Leclant, Jean (red.). *L'orientalisme, les orientalistes et l'empire ottoman*. Paris: Académie des inscriptions et belles-lettres, 239–273.

- Eldem, Edhem. 2012. Making Sense of Osman Hamdi Bey and His Paintings. *Muqarnas* 29: 339–383.
- Eldem, Edhem. 2014. *Nazlı's Guestbook: Osman Hamdi Bey's Circle*. Istanbul: Homer Kitabevi.
- Ersoy, Ahmet. 2010. Osman Hamdi Bey and the Historiophile Mood. I Inankur, Zeynep, Lewis, Reina och Roberts, Mary (red.). *The Poetics and Politics of Place*. Seattle, WA: University of Washington Press, 131–141.
- Makdisi, Ussama. 2002. Ottoman Orientalism. *American Historical Review* 107(2): 768–796.
- Said, Edward. 2003. [1978.] *Orientalism*. London: Penguin.
- Shaw, Wendy. 2003. *Possessors and Possessed*. Oakland, CA: University of California Press.
- Thalasso, Adolphe. 1911. *L'art ottoman: les peintres de Turquie*. Paris: Librairie artistique internationale.