



Semra Germaner ve Samih Rifat'ın aziz anısına...
In memory of Semra Germaner and Samih Rifat...



PERA
MÜZESİ

10
yıl



ÜRYAN, ÇIPLAK, NÜ
TÜRK RESMİNDE BİR MODERNLEŞME ÖYKÜSÜ
BARE, NAKED, NUDE
A STORY OF MODERNIZATION IN TURKISH PAINTING

Sergi Kataloğu / Exhibition Catalogue

Pera Müzesi Yayını / Pera Museum Publication 79

İstanbul, Kasım / November 2015

ISBN: 978 605 4642 - 51 - 9

KATALOG CATALOGUE

YAYINA HAZIRLAYANLAR / PRODUCTION EDITORS
Begüm Akkoyunlu Ersöz
Tania Bahar

KOORDİNATÖR / COORDINATOR
Zeynep Ögel

ÇEVİRİ / TRANSLATION
Melis Şeyhun Çalışlar

DÜZELTİ / PROOFREADING
Müge Karalom

ESER FOTOĞRAFLARI / PHOTOGRAPHS OF THE ARTWORKS
Uğur Ataç, Engin Şengenc
Sayfa numaraları belirtilen resimlerin görselleri ilgili koleksiyon arşivlerinden alınmıştır.
Images of paintings numbered below have been obtained from the archives of the relevant collections.
s. /p.: 78, 86-7, 91, 94-5, 97, 100, 103, 114, 116-7, 119, 123, 125-6, 128, 130, 141-2, 144-5, 149, 158, 160, 164, 173, 176, 180, 183-7, 190-5.

GRAFİK TASARIM / GRAPHIC DESIGN
Timuçin Unan + Crew

RENK AYIRIMI VE BASKI / COLOUR SEPARATION AND PRINTING
A4 Ofset Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti.
Oto Sanayi Sitesi, Yeşilce Mah. Donanma Sok. No.16 Kağıthane, 34418 İstanbul
Tel. 0212 281 64 48
Sertifika No. Certificate No.12168

© Suna ve İnan Kıraç Vakfı, Pera Müzesi Meşrutiyet Caddesi No: 65, 34443, Tepebaşı, İstanbul www.peramuzesi.org.tr
Sertifika No / Certificate No: 12482

METİNLER / TEXTS © 2015 YAZARLAR / THE AUTHORS

Bu katalog, 24 Kasım 2015 – 7 Şubat 2016 tarihleri arasında Suna ve İnan Kıraç Vakfı Pera Müzesi'nde açılan *Üryan, Çıplak, Nü: Türk Resminde Bir Modernleşme Öyküsü* sergisi için yayımlanmıştır.

This catalogue is published on the occasion of the exhibition *Bare, Naked, Nude: A Story of Modernization in Turkish Painting*, 24 November 2015 – 7 February 2016 at the Suna and İnan Kıraç Foundation, Pera Museum.

SERGİ / EXHIBITION

KÜRATÖR / CURATOR
Ahu Antmen

PROJE YÖNETİCİLERİ / PROJECT MANAGERS
Begüm Akkoyunlu Ersöz
Tania Bahar

KOORDİNATÖR / COORDINATOR
Zeynep Ögel

SERGİ TASARIM / EXHIBITION DESIGN
PATTU, Işıl Ünal, Cem Kozar

GRAFİK BASKILAR / GRAPHIC PRINTS
Lamarts
3T Reklam

ÇEVİRİ / TRANSLATION
Melis Şeyhun Çalışlar

KONSERVASYON / CONSERVATION
Özer Aktimur

ÇERÇEVELEME / FRAMING
Seven Resim-Çerçeve

KURULUM / INSTALLATION
Sergikur

TAŞIMA HİZMETLERİ / TRANSPORTATION SERVICES
Bergen Fine Art
Sergikur

SİGORTA / INSURANCE
Kaynak & Mercan

EĞİTİM PROGRAMLARI / EDUCATION PROGRAMMES
Eda Göknar
Merve Seber, Müge Isıgöllü Sedola, Leyla Sakpınar, Danny Lundmark,
Çıplak Ayaklar Kumpanyası, Pil Studio, Mihriban Mirap, İrem Çetiner

İLETİŞİM / COMMUNICATION
Fatma Çolakoğlu
Firdevs Ev
Irmak Wober
Grup 7

TEŞEKKÜRLER / ACKNOWLEDGMENTS
İstanbul Modern Sanat Müzesi
Sabancı Üniversitesi, Sakıp Sabancı Müzesi
T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü
T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, İzmir Resim Heykel Müzesi ve Galerisi
Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası
Türkiye İş Bankası

Adnan Çoker
Ahmet Meray
Ahmet Tollu
Alpaslan Aktuğ
Ara Güler
Ayşe Yaltırım
Belkıs-Erdal Aksoy
Besi Cecan
Bülent Barım
Canan Barım
Cem Mesrur Paksoy
Erol Evgin
Esin Arel Tunalıgil
Esmâ Arcan
Evin-Ümit İyem
Eyüboğlu Ailesi
Fatma Saka
Ferit Edgü
Ferruh Başağa Ailesi
Galip Tomaç
Gül İrepoğlu
Hakan Ezer
Huma Kabakçı
Károly Aliotti
Lucien Arkas
Lüset-Mustafa Taviloğlu
Mehmet Halit Kılıç
Mehmet Kutman
Zeynep Mine-Memduh Solak
Mine-Nur Güleney
Murat Germen
Nur-Aytaç Manço
Suna-İnan Kıraç
Oya-Bülent Eczacıbaşı
Ömer-Aysegül Dinçkök
Öner Kocabeyoğlu
Özlem Şimşek
Renan-Sinan Genim
Rüştü Sungur
Selim Küsefoğlu
Sema-Barbaros Çağa
Selim Tarım
Seyhun Binzet
Suna-Yüksel Karaburçak
Turgay Artam
Uğur Yeğin
Veysel Uğurlu
Yeşim Sevsevil
Zeyno-Muhsin Bilge
Zeynep Rona

SERGİ SALONU BOYA SPONSORU / GALLERY WALL PAINT SPONSOR



ÜRYAN ÇIPLAK NÜ

TÜRK RESMİNDE
BİR MODERNLEŞME ÖYKÜSÜ

BARE NAKED NUDE

A STORY OF MODERNIZATION
IN TURKISH PAINTING



PERA
MÜZESİ

10
yıl

İÇİNDEKİLER

CONTENTS

8

SUNUŞ

FOREWORD

SUNA, İNAN & İPEK KIRAÇ

10

SUNUŞ

FOREWORD

AHU ANTMEN

14

ÜRYAN, ÇIPLAK, NÜ

TÜRK RESMİNDE BİR MODERNLEŞME ÖYKÜSÜ

BARE, NAKED, NUDE

A STORY OF MODERNIZATION IN TURKISH PAINTING

AHU ANTMEN

69

KATALOG

CATALOGUE



SUNUŞ

FOREWORD

SUNA, İNAN & İPEK KIRAÇ

TÜRK RESİM SANATININ BİR DÖNEMİNE “ÇIPLAK” GÖZLE BAKMAK...

Pera Müzesi, 10. yıl sergi programlarını hazırlarken, Türkiye'nin modernleşme sürecini ele alan bir sergiye daha yer vermek istedi. Bu düşünceyle, müzenin kuruluşuna çalışmalarıyla önemli katkılar koyan ve 2007 yılında aramızdan ayrılan değerli sanat insanı Samih Rifat'ın bir arzusunu da gerçekleştirerek Türk resminde nü'nün resimsel bir konu ve biçim olarak ortaya çıkışına odaklanan bir sergi hazırlamak için çalışmaya başladı.

Serginin küratörü değerli sanat tarihçisi Ahu Antmen'in, 2015 yılında kaybettiğimiz usta ve değerli sanat tarihçisi Semra Germaner'in bilimsel danışmanlığında, müze ekibiyle yaptığı kapsamlı çalışma yaklaşık iki yıl sürdü.

Nü resmin Türk sanatındaki gelişimine odaklanan *Üryan, Çıplak, Nü: Türk Resminde Bir Modernleşme Öyküsü* başlıklı sergi, Türk ressamlarının 20. yüzyıl başından itibaren odaklanmaya başladıkları bir resim türündeki üslup çeşitliliğini örnekleyen birbirinden ilginç eserlerden oluşuyor.

Geleneksellik ve modernlik, sanatsal yaklaşımların cinsiyetçi yönü, insan bedeninin görsel bir biçim olarak ya da beden in doğanın kendisi olarak ele alınması gibi konulara da ışık tutacağını düşündüğümüz bu serginin ülkemiz sanat çevrelerinde ilgi uyandıracacağına inanıyoruz.

Bu vesileyle, ebediyete uğurladığımız iki değerli sanat insanı, Samih Rifat ve Semra Germaner'in aziz anılarını saygıyla selâmlıyor, sergi küratörü Ahu Antmen'e, değerli koleksiyonere, Pera Müzesi ekibine ve sergiye katkıda bulunan tüm kişi ve kuruluşlara içten teşekkürlerimizi sunuyoruz.

LOOKING 'BARE-EYED' AT A PERIOD IN TURKISH PAINTING...

In designing its 10th anniversary exhibition program, Pera Museum chose to include another exhibition focused on the modernization process of Turkey. With this idea in mind, the Museum began to work on an exhibition centered on the emergence of the nude as a pictorial subject and form in Turkish painting and, in doing so, also hoped to bring to fruition a dream first envisaged by esteemed literary figure Samih Rifat, who contributed significantly to the founding of Pera Museum before passing away in 2007.

The thorough research and study exhibition curator and esteemed art historian Ahu Antmen conducted in collaboration with the museum team and the academic advisory support of prominent art historian Semra Germaner, who passed away in 2015, lasted approximately two years.

Centered on the development of nude painting in Turkish art, the exhibition titled, *Bare, Naked, Nude: A Story of Modernization in Turkish Painting* is comprised of equally fascinating works epitomizing the diversity of styles in a genre Turkish artists began to focus on from early 20th century onwards.

We are certain that as it sheds upon issues such as tradition and modernity, gender-biased aspects of artistic movements, and the treatment of the human body as a visual form or as nature itself, this exhibition will receive the interest it rightfully deserves from the art circles in Turkey.

We would thus like to take this opportunity to respectfully salute the memory of two valuable people of the art world, Samih Rifat and Semra Germaner and extend our heartfelt thanks to exhibition curator Ahu Antmen, esteemed collectors, the Pera Museum team, and all individuals and institutions that have contributed towards the exhibition.

SUNUŞ

FOREWORD

AHU ANTMEN

Üryan, Çıplak, Nü: Türk Resminde Bir Modernleşme Öyküsü, Pera Müzesi'nin ilk 10 yılında, Türkiye'nin sanatsal modernleşme sürecinin spesifik bir boyutuna odaklandığı üçüncü sergi oluyor. Bu sergilerin ilki, 2006 yılında, modernleşmenin başat simgesi olarak kadın imgesine bakan, *Kadınlar, Resimler, Öyküler-Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde Kadın İmgesinin Dönüşümü*'ydü. Küratörlüğünü Zeynep Yasa Yaman'ın yaptığı bu sergide, kadın imgesi odağında Türkiye'nin sanatsal modernizmi kadar, kültürel modernleşme sürecinin çeşitli yönleri irdeleniyordu. 2013 yılında, Ekrem Işın'ın küratörlüğünde *Düşler, Gerçekler, İmgeler-Modern Türk Resminde Cumhuriyet İmgesi*'ni izledik: Bir toprağa bağlı halk olmak bilincinin anlamlarının modern imgelemde nasıl karşılık bulduğuna odaklanan bu sergide, hamasi bir Cumhuriyet imgesinin ötesini arayan sanatçıların dünyasına yakınlaştık. Türkiye'nin kendi modernlik öyküsünün, görselliğe yansıyan hem açık hem örtük cephelerini resimlerde seyrettik. Bugün *Üryan, Çıplak, Nü* sergisiyle sanatsal ifadenin başat türlerinden biri olan çıplak figüre odaklanırken de arka planda yine modernleşme öykümüz var. İlk ressamlarımızın figüre yönelişi, sanat eğitiminin bir gereği olarak çıplak canlı modelden çalışmak gereksinimi, sergilerde manzara, natürmort, portre gibi türlerin arasına "nü"yü de katmak arzusu tarihsel olarak ülkemizde, yalnızca sanatla ilgili konular olmadı. Modernleşme sürecinin sosyokültürel ve psikolojik boyutlarını gözler önüne seren boyutlara da taşıdı. Bu perspektiften baktığımızda, her üç serginin de Türkiye'nin tarihinde resimlerin tanıklığını gözler önüne sermeyi amaçladığı, bu yönüyle müzenin misyonuna dair ipuçları verdiği görülüyor.

Biz bu sergiyi, artık aramızda olmayan değerli, sevgili hocam Semra Germaner (1944-2015) ile birlikte hayal ettik. Türk sanatında modernleşme döneminin birikimine ilgi duymama, ayrıca bu birikime alternatif bir modernlik perspektifinden bakma çabama Semra Hoca neden oldu. Bununla kast ettiğim, kendi sanatsal modernlik öykümüze dışardan değil, içeriden bakabilmek, yargılayarak değil, empatiyle bakabilmek, eserlere bakarken yalnızca Avrupa modernizmiyle yaklaşabilmek değil, bir ressamın kişisel özgünlük arayışına tanıklığı seçmektir. Bu sergideki resimler, her sanatsal modernleşme öyküsünün süreçlerini duyuran taklit ve esinlenme gibi olguları yansıttığı gibi, bu süreçlerden geçerek özgün bir sanatçı kimliğine ulaşma çabasını da ortaya koyuyor. Sergideki resimleri Semra Hoca'yla birlikte seçme olanağımız olmadıysa da serginin adını o koydu. Nü resmin modern sanatın akademizmden kopuşunda taşıdığı simgesel önemi Türk resmindeki seyri açısından anlatmak gayemiz vardı; onun da hayal ettiği gibi bir sanat tarihsel birikimin bir araya gelebilmiş olmasını umuyorum ve onu özlemle anıyorum. Ayrıca Pera Müzesi'nde Türk resminde çıplağın seyrine bakan bir sergi yapmak arzusu içinde olduğunu sonradan öğrendi-

Bare, Naked, Nude: A Story of Modernization in Turkish Painting constitutes the third exhibition through which the Pera Museum, in its 10th year, focuses on a specific aspect of the period of artistic modernization in Turkey. The first one of these exhibitions was *Women, Paintings, Stories / Transformation of the Image of 'Women' in Turkish Painting in the Modernization Era*. Curated by Zeynep Yasa Yaman, the exhibition explored, with the image of women at its center, not only artistic modernization in Turkey, but various other aspects of the process of cultural modernization. *Dreams, Realities, Images: The Image of the Republic in Modern Turkish Painting* organized in 2013 under the curatorship of Ekrem Işın focused the meanings of consciously becoming a nation and a people in the modern imagination. This exhibition brought viewers closer to the world of artists in search of what was beyond a heroic image of the Republic. We observed how both the open and closed fronts of Turkey's own story of modernization was visually reflected in paintings. As we concentrate on the nude figure, a fundamental genre of artistic expression, in *Bare, Naked, Nude*, we find yet another story of modernization in the background. The interest first Turkish artists had in the figure, the need for the life class as a requisite of art education, and the desire to add the 'nude' to other genres such as landscape, still life, and portrait in exhibitions were historical issues beyond the realm of art. These issues also held aspects that revealed the sociocultural and psychological dimensions of the period of modernization in Turkey. Viewed from this perspective, we find that all three exhibitions aim to demonstrate how paintings stood testimony to Turkish history and also offer clues about the museum's mission in that regard.

We had envisioned this exhibition with my dear, esteemed professor Semra Germaner (1944-2015), who is no longer with us. Prof. Germaner was the cause of both my interest in the period of modernization in Turkish art, and my effort to view it from the perspective of an alternative modernity. What I mean by this is the ability to view our own story of artistic modernization not from the outside, but from within, to evaluate it not judgmentally, but with empathy, and choose to witness not only the anachronism when compared with European modernism, but artists' search for their individual identities. The paintings in this exhibition not only reflect concepts such as emulation and inspiration that herald the processes of any story of modernization, but demonstrate efforts to work through these phases to reach independent artistic identities. Although we did not have the opportunity to curate the works displayed with Prof. Germaner, it was she who gave the exhibition its title. We had intended to present the symbolic significance of nude painting in modern

ğim sevgili Samih Rifat'ı (1945-2007) da bu vesileyle anmak istiyorum. Bu serginin, onlar aramızdayken yapılmadığına hayıflanıyorum. Bu açıdan bu sergi, sanat dünyamızın bu iki erken kaybına bir ithaf sayılır.

Bu serginin hazırlık süreci, geçmişin yeterince arşivlenmediği ülkemizde bu tür bir sergi kurmanın ne kadar zor olduğunu gösteren yoğun ve öğretici bir deneyim oldu. Çok farklı kurumsal ve özel koleksiyona dağılmış resme ulaşmaya çalıştık, bazen samanlıktaki iğne arıyoruz hissine kapıldık. Zaman zaman küratöryel tercihler değil, olanaklar kurguyu belirlledi. Örneğin, nü resmin önemli örneklerini barındıran İstanbul ve Ankara Resim ve Heykel Müzesi gibi kurumların envanter çalışmalarının devam etmesi nedeniyle bu kurumlardaki resimleri öyküye dahil edemedik. Aslında bu sıkıntı, daha az bilinen veya hiç sergilenmemiş resimlere daha çok yönelmemize yol açtı, belki de iyi oldu. Sergide bazıları çok yıpranmış eserler de görebilirsiniz; ressamların ta öğrencilik yıllarından kalma desenler, yıllarca rulo olarak saklanmış, hiç bakım görmemiş resimler var aralarında. Bazı durumlarda, bunlara tanık edebilmeyi estetik özelliklerinden daha önemli saydık.

Devlet resim müzelerinin yıllarca kapalı kaldığı, özel koleksiyonlarsa halkla nadiren buluştuğu ülkemizde, bu sergi, Türk resminin modernleşme dönemini ve modern sanatını temsil eden sanatçılarımızı bir araya getirirken, pek çoğunu neden daha yakından tanımadığımızı da gündeme getirmiş oluyor. Hem sanatçılara, hem dönemlere bakan retrospektif sergiler ve araştırmalara hala büyük bir gereksinim var.

Türk resminde yeni bir tür olarak nü'nün serüvenine dair sanat tarihsel bir perspektif kurmamıza olanak tanıyan, kurumlar, koleksiyoncular ve sanatçı aileleri bu serginin gerçekleşmesinde temel bir role sahipler. Hepsine çok büyük bir teşekkür borçluyum. Hazırlık sürecinde koleksiyonlarının içeriğini paylaşan, düşüncelerini dile getiren tüm dostlara, özellikle Ferit Edgü'ye, ayrıca teşekkür etmek isterim.

Bu resimlerin izleyiciyle buluşma olanağını yaratan Suna ve İnan Kıraç Vakfı Pera Müzesi'ne, her zamanki içten ve yüreklendirci tavrı için sevgili M. Özalp Birol'a, bu projeyi hep gündemde tutan ve gerçekleşmesinde ısrarcı olan sevgili Zeynep Ögel'e, sergi süresince eserlerin bir araya gelmesinde çok yoğun bir çalışmaya gerçekleştiren sevgili Begüm Akkoyunlu Ersöz ve sevgili Tania Bahar'a bu sergi sürecindeki keyifli çalışma için çok, çok teşekkür ederim.

art's break from academism through how it evolved in Turkish art. I hope that the ensuing art historical selection reflects her vision, and I remember her with longing. I would also like to take this opportunity to cherish the memory of dear Samih Rifat (1945-2007), whom I learned had hoped to organize an exhibition on the evolution of the nude in Turkish painting. I regret that this exhibition was organized after both their passing. In this respect, *Bare, Naked, Nude* is, in a sense, dedicated to the memories of these two untimely losses of the art world.

The preparation period of this exhibition was an intense and instructive experience, and showed us the difficulties of constructing this kind of exhibition in a country not so keen on keeping an archive on the past. We tried to reach many different institutional and private collections, and sometimes felt like looking for a pin in an haystack. In some instances, possibilities, rather than curatorial choice determined the framework. For example, the İstanbul and Ankara State Museums of Painting and Sculpture, which hold significant examples of nude painting, could not lend works due to their ongoing process of inventory checking. Actually, this grievance led to a more thorough search for less known works, or even works which had never been exhibited before, so maybe it was for the better.

In a country where state museums of art remain closed for years on end, and private collections are rarely viewed by the public, this exhibition also brings forth the question of why we don't have a closer insight into the many artists that represent the modernization period and modern art in Turkey. There is an immense necessity for retrospective exhibitions and research on past artists and periods.

The institutions, the collectors and the families of artists who contributed to the art historical perspective we have tried to construct carry a fundamental role in the realization of this exhibition. I highly acknowledge their contribution. And to all the friends who shared their collections and thoughts, and especially to Ferit Edgü, I owe my gratitude.

I would also like to extend my appreciation to the Suna and İnan Kıraç Foundation Pera Museum who created the opportunity for these works to meet its public, to M. Özalp Birol for his ever-encouraging approach, to Zeynep Ögel for her persistence in keeping this project on the agenda and diligence in seeing it through, and to Begüm Akkoyunlu Ersöz and Tania Bahar for their tireless efforts in bringing together the works displayed in this exhibition.

ÜRYAN, ÇIPLAK, NÜ TÜRK RESMİNDE BİR MODERNLEŞME ÖYKÜSÜ

BARE, NAKED, NUDE A STORY OF MODERNIZATION IN TURKISH PAINTING

A H U A N T M E N

“Muallim Bey! Doğru mu, siz çıplak kadın resmi yapıyor-
muşsunuz?”

“Doğrudur, neye yanlış olsun?”

Bir an tereddüitten sonra: “Yani çırılçıplak mı?”

“Çırılçıplak tabii.”

“Anlayamadım, demek istiyorum ki, anadan doğma mı?”

Anladım iş uzayacak, akıllı bir türlü yatmıyor yahut aklını oy-
natacak, hemen karşılık verdim: “Siz de tuhafsiniz muhase-
beci bey. Hiç öyle şey olur mu? Modelin üstüne peştemal ko-
yuyoruz, futa koyuyoruz, olmazsa modeli paravana arkası-
na oturtuyoruz, gölgesinin resmini yapıyoruz.”

Bunun üzerine muhasebeci bey derin bir nefes alır.

“Be birader bunu böyle söylesene. Sen Türkçe de bilmiyor
musun? Çıplak başka, çırılçıplak başka, sonra da anadan
doğma yine başka... Öyle ya, kapalı toplulukta çıplak resim
olur mu? Ağaç yazın giyinir, kışın soyunur. Ama insan ağaç
değil, soyunamaz.”

(Malik Aksel, “Olmayacak Tesadüfler”, *Türk Edebiyatı*, sayı 35,
Kasım 1974)

Kültür’ü geniş bir çerçevede iktidar ilişkilerinin hem kurumsal-
laştığı hem yıkıma uğratıldığı bir toplumsal eylem alanı olarak
tanımlayan kültür kuramcısı Stuart Hall’a göre, bir şeyi hangi ke-
limelerle ifade ettiğimiz, ona dair ne tür hikâyeler anlattığımız,
ne tip imgeler ürettiğimiz, hangi duygularla özdeşleştirdiğimiz,
hangi değerler atfettiğimiz, nasıl sınıflandırdığımız ve kavram-
sallaştırdığımız, birlikte benimsenen birtakım anlamlar oluşturu-
rken, “kültürümüz” diyebileceğimiz alan tüm bu “paylaşılan
anlamlar”ın¹ bir bileşeni olmaktadır. Fakat kültürel pratikler, yani
yaşarken tabi olduğumuz, deneyimlediğimiz ve gözlemlediği-
miz olgular, kültürün burada tanımlandığı kadar homojen bir se-
yir izlemediğinin de kanıtıdır. Bu bağlamda çıplak/çıplaklık konu-
su, gelenekselde moderne çeşitli dönüşümleri kapsayan tarih-
sel ve toplumsal süreçler kadar bireysel hassasiyetleri de içeren
oldukça karmaşık bir olgu olarak karşımıza çıkar. Çıplak özünde
insanın “doğa” halidir ama, insan çıplaklığının görüntüleri, her-
hangi bir yer ve zamandaki toplumsal yapıya, cinsiyet düzenine,
ahlaki ve ideolojik değerler sistemine ilişkin ipuçları edinebile-
ceğimiz başlıca kültürel veriler arasında yer alır. Bu yönüyle sa-
natı da kapsayan ama onunla sınırlı olmayan çıplaklığı gösterme
ve görme biçimleri, kültür-ötesi “doğa”nın nasıl *bizim kültürümüz*
haline geldiğinin başlıca göstergelerinden biri sayılabilir.

¹ Stuart Hall, “Introduction”, *Representation*, yay. haz. S. Hall-J. Evans-S. Nixon
(Milton Keynes: The Open University, 2013): xix.

“Professor! Is it true that you are painting nude women?”

“Of course it’s true; why shouldn’t it be?”

After a moment of hesitation, “You mean completely naked?”

“Completely naked, of course.”

“I don’t understand. What I mean is, they are stark naked?”

Upon realizing that this would take some time, that he
wouldn’t be able to wrap his mind around it and possibly
go insane, I replied at once. “You are a little strange,

Mr. Accountant. Would such a thing be possible? We place
a loincloth or a silk apron on the model, or, alternatively,
we put her behind a folding screen and paint her shadow.”

Convinced, the accountant took a deep breath. “Why haven’t
you said so from the beginning? Don’t you speak Turkish?

Bare is one thing, but naked and bare-naked are altogether
different... After all, there can’t be nude paintings in a con-
servative society. Trees are covered with leaves in the sum-
mer and shed those leaves in wintertime. But humans are
not trees, they don’t shed their clothes.”

(Malik Aksel, “Olmayacak Tesadüfler”, *Türk Edebiyatı*, nr. 35,
November 1974)

Defining culture as a realm of social action in which power rela-
tions are both institutionalized and subverted, the cultural theo-
rist Stuart Hall points to the ‘shared meanings’ that constitute to
this understanding, from the words we use to describe some-
thing to the tales we tell about it, the emotions we associate with
it, the values we ascribe to it, the images we create about it, the
ways in which we classify and conceptualize it.¹ Nevertheless,
cultural practice, including everything that we are subverted to,
and experience or observe in our lives is itself a reflection of how
culture overflows beyond such an homogeneous definition. With-
in this context, the subject of the nude and nudity emerges as a
rather complex concept that encapsulates not only historic and
social processes that encompass various transformations from
the traditional to the modern, but contains personal sensitivities
as well. In essence, nudity may be the ‘natural’ state of a human
being, but representations of it can be considered fundamental
clues about the social structure of a given place and time, its
gender order, and its system of ethical and ideological values.
Ways of representing and seeing nudity –which incorporate, but
are not limited to artistic images– can thus be considered one of
the primary indicators of how ‘nature’ beyond culture becomes
our culture.

¹ Stuart Hall, “Introduction”, *Representation*, eds. S. Hall-J. Evans-S. Nixon
(Milton Keynes: The Open University, 2013): xix.

Türkiye’de kamusal alanda çıplaklığın teşhiri, Batı ülkeleri de dahil olmak üzere dünyanın hemen her yerinde olduğu gibi belli hukuki yasalara tabi olarak sınırlıdır. Ancak Türkiye’nin kendine özgü tarihsel ve kültürel koşulları, hukuki düzenlemelerin ötesinde varlığını hissettiren kısıtlamalarla şekillenir. Örneğin, kültürel zeminini dindarlıkta ve İslami yaşam biçiminde temellendiren unsurlar da Türkiye’nin gündelik kültürünün önemli bir bileşenini oluşturur. Gelenek, örf, âdet, namus gibi başlıklar altında genelleştirilen kültürel motivasyonlar, bedenın görünür-lük biçimleri üzerinde hak iddia eder. Bu bağlamda, Osmanlı’dan Cumhuriyet’e geçiş sürecinde ve iddia edilebilir ki günümüzde de süregiden muhafazakârlık-modernlik ikileminde, çıplaklık olgusu simgesel bir anlam kazanmıştır. Çıplaklığı kavramsallaştırma biçimimiz, özellikle kadın bedeni üzerinden, Batı kültürüyle ve modernizmle, dolayısıyla ulus-devlet sürecinin “açık kadın” imgesiyle ilintilendirilirken, karşısında “örtünme” yüzeysel bir algıyla, modern karşıtı ve geleneksel olanı imler olmuştur. Erkek bedeninin çıplaklığında durum biraz farklıdır: Adeta “yiğidin malı meydandadır”!.. Kadınlar ise, Fatmagül Berktaş’ın işaret etmiş olduğu gibi, Türkiye’de hem cemaat merkezli (geleneksel) hem devlet merkezli (modern) politikaların nesneleri² durumunda oldukları için, ne kadar açık ne kadar kapalı oldukları başlı başına bir meseledir.

Bu perspektiften bakıldığında, Türkiye’nin modernleşme sürecinin yine belli başlı göstergelerinden olduğunu söyleyebileceğimiz yağlıboya resim ve heykel gibi sanatsal pratiklerin temel türleri arasında yer alan “nü” (çıplak), estetik tartışmaları aşan ilginç bir konu olarak dikkat çeker. Doğu ve Batı kültürünün, eskinin ve yeninin, geleneksel ve modernin etkileşimi sürecinde ortaya çıkan çelişkilerin somut bir yansıması haline gelir. Nilüfer Göle’nin işaret ettiği gibi, Batı dünyası, insan bedenini bilim ve sekülerizasyon çemberinde estetik ve sağlık kontrolüne tabi tutarak denetler. Müslüman beden ise ahlak ve inanç dünyasının disipliniyle soluk alır.³ Beden temsilleri, dolayısıyla, her iki kültürel pozisyonun farklı bir biçimde manipüle ettiği bir saha haline gelir.

Öte yandan, sanatta “nü” söz konusu olduğunda, bu sanat türünü tarihsel süreçte tümüyle kadın bedeniyle özdeşleştiren cinsiyetçi yaklaşım, bugünün penceresinden bakıldığında daha da

The display of nudity in the public sphere in Turkey is limited, as it is almost everywhere else, including in the West, by certain laws and regulations. However, specific historical and cultural conditions in Turkey create limitations beyond legally defined boundaries. Factors that take piousness and an Islamic way of life as their cultural base constitute a significant component of Turkey’s daily culture. Generalized under headings such as tradition, custom, practice, and virtue, cultural motivations lay claim to the body’s ways of appearance. In this respect, the concept of nudity attains a symbolic meaning in the transition from the Ottoman Empire to the Republic, and arguably in the dilemma of a conservatism-modernism debate still prevalent today. While our way of conceptualizing nudity, particularly in relation to the female body is associated with Western culture and modernism, and, by extension, the ‘unveiled woman’ of the nation-state, ‘veiling,’ in contrast, has come to signify, through some superficial perception, the traditional, and the opposite of what is modern. The standards are different when it comes to male nudity and implicitly carry a ‘show what you got’ attitude! The fact that women, as Fatmagül Berktaş points out, are the political objects² of both community- (traditional) and state (modern)-oriented politics, the extent to which their bodies are covered or exposed becomes an issue in itself.

From this perspective, the ‘nude,’ as one of the fundamental genres of oil painting and sculpture can be considered among the primary indicators of Turkey’s process of modernization, and stands out as an interesting subject that extends issues of aesthetics. Indeed, it becomes a concrete reflection of the conflicts that arise from the interaction between Eastern and Western cultures, the old and the new, the traditional and the modern. As Nilüfer Göle points out, the Western world controls the human body through its laws of aesthetics and science while the Muslim body respires with the discipline of the world of morality and faith.³ The representations of the body, therefore, evolve into a field in which both cultural positions manipulate the body in different ways.

On the other hand, the perception that the nude body is a woman’s body, i.e. the gender discrimination so prevalent in representations of the nude in art becomes even more clear when looking from

net görünür. Nü, erkek ya da kadın çıplaklığını tanımlayan sanat türü olmasına karşın, özellikle kadın bedeninin nesneleştirilişine hizmet eden, meşruiyet kazandıran bir görsellik biçimi haline gelmiştir. Bu bağlamda ikonkırıci bir çalışma sayılan *Görme Biçimleri*’nde John Berger, Avrupa yağlıboya resim geleneğinin kadınların salt “seyirlik” nesneler olarak algılanır olmasında başat bir role sahip olduğunu iddia eder. Sanat tarihinin bu algıyı sürekli üreten imgelerle dolu olduğuna işaret eden Berger’e göre, “çıplak olmak, insanın kendisi olmasıyken” nü, başkaları tarafından çıplak görülmektir. Çıplak bir bedenin nü olabilmesi için önce bir nesne olarak görülmesi gerekir.⁴ Nü resimlerin ideal izleyicisinin her zaman erkek olduğu varsayılır ve bu varsayım temsil biçimlerine de yansır.⁵ Türk resminde de nü’nün üretimi ve alımlanması aynı psikolojik dinamikleri izler. Özellikle erken dönem Türk resminde rastlanan erkek nü’ler ise, bir tercih değil, bir zorunluluk olarak ortaya çıkar.

Üryan, Çıplak, Nü sergisi, yüzyıl başında gizli saklı ve tek tük, Cumhuriyet dönemindeyse yoğun olarak üretilen nü resimlerin izini sürerken, Osmanlı’dan Cumhuriyet’e uzanan zihniyet dönüşümünün sanata yansıyan yönlerini bugünün penceresinden göstermeyi amaçlıyor. Çıplaklığın sanatsal temsillerine karşı geçmişte olduğu kadar bugün de yine “taassup”⁶ kavramıyla açıklanan kültürel direnci, ressamların nasıl aşmaya çalıştıklarına odaklanıyor. Ülkemizde “sanatçı” kavramının padişahın “kulları” olmaktan “birey” olmaya dönüşümünü; bir zihniyet/medeniyet dairesinden başka bir kavrayışa geçişin sancılarını; “sanatçı” kimliğinin oluşumdaki iç hesaplaşmaları; mahremle özdeşleştirilmiş kadın bedeni-ne yönelik cinsellikten arınmış bir algı geliştirmenin süreçlerini; modern(leşmiş) kimlik algısıyla sanat ve nü arasındaki bağlantıyı resimlere bakarak düşünmeyi, düşündürmeyi amaçlıyor.

Geçmişe bugünün penceresinden bakmaya çalışmanın elbette bazı zorlukları var. İlki, malzemeye ulaşmaktaki güçlüklerin, hatta olanaksızlıkların yarattığı boşlukları doldurmak. Özellikle daha eski dönemdeki resimlerin bedestenlerde, eski eşya dükkânlarında yok olup gitmesi bir yana, konusu gereği gizlenen saklanan bazen de özellikle yok edilen, zaten bilgisi bel-

today’s perspective. Although the nude is an art form that defines male *or* female nudity, it has evolved into a form of image-making that serves and legitimizes the objectification particularly of the female body. In his seminal work *Ways of Seeing*, John Berger argues that the tradition of European oil painting plays a crucial role in the perception of women as objects of ‘display.’ Noting that art history is filled with images that constantly feed and reproduce this notion, Berger adds that while “to be naked is to be oneself,” “to be naked is to be seen nude by others. A naked body has to be seen as an object in order to become a nude.”⁴ It is assumed that the ideal viewers of nudes are always men and this assumption is reflected on ways of representations as well.⁵ The production and reception of the nude in Turkish painting follows the same psychological dynamics. Encountered particularly in early Turkish painting, male nudes, on the other hand, appear not as a preference, but rather as an obligation.

Tracing the footsteps of nude paintings produced secretly and few in number at the turn of the 20th century but much more widespread during the Republican era, the exhibition entitled, *Bare, Naked, Nude* aims to reveal the cultural transformation from the Ottoman Empire to the Republic and its reflections on art through the window of the present. The exhibition also focuses on how artists strived to overcome the cultural resistance, defined by the concept of *taassup*⁶ (conventionalism), against artistic representations of nudity. *Bare, Naked, Nude* further explores the evolution of the concept of the ‘artist’ from ‘serving’ the sultan to becoming an individual artist; the pains of transitioning from one mentality/ civilization to another; the inner struggle over the formation of artistic identity; the processes of developing a sense of the nude devoid of sexuality with respect to the female body identified with *mahrem* (secluded); and the connection between the nude and a modern(ized) perception of art.

Viewing the past from the present naturally poses certain challenges. The first one is filling in the gaps created by the difficulty, and even impossibility, of accessing the material. The disappearance of images in second-hand shops, old bazaars, and

2 Fatmagül Berktaş, “Doğu ile Batı’nın Birleştiği Yer: Kadın İmgesinin Kurgulanışı”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Cilt 3* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2002): 277.
3 Nilüfer Göle, *Modern Mahrem* (İstanbul: Metis Yayınları, 1991): 115.

2 Fatmagül Berktaş, “Doğu ile Batı’nın Birleştiği Yer: Kadın İmgesinin Kurgulanışı”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Volume 3* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2002): 277.
3 Nilüfer Göle, *Modern Mahrem* (İstanbul: Metis Yayınları, 1991): 115.

4 John Berger, *Ways of Seeing* (Londra: Penguin Books, 1972): 54.
5 Berger’in tartışmasının Hollywood sineması üzerinden, psikanalitik bir çerçevede ele alınışı için bkz. Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *The Feminism and Visual Culture Reader*, ed. Amelia Jones (Londra&New York: Routledge, 2003): 44-53.
6 Türk Dil Kurumu Sözlüğü’ne göre taassup, Arapça kökenli bir sözcüktür ve bağnazlık anlamına gelmektedir. Ancak günümüz kullanımında bu sözcüğün “geleneğe bağlılık” çağrışımı daha ağırlıklıdır.

4 John Berger, *Ways of Seeing* (London: Penguin Books, 1972): 54.
5 For a psychoanalytical approach to Berger’s argument as it applies to Hollywood cinema, see Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *The Feminism and Visual Culture Reader*, ed. Amelia Jones (London & New York: Routledge, 2003): 44-53.
6 According to Türk Dil Kurumu Sözlüğü (Dictionary of the Turkish Language Association), *taassup* is an Arabic word and means bigotry or fanaticism. Today, it is generally used as referring to conventionalism, rather than fanaticism.



Süleyman Seyyid Bey atölyesinde çalışırken.
Kaynak: Celal Esad Arseven'in *Türk Sanatı Tarihi Ansiklopedisi*, II. Cilt.
Süleyman Seyyid Bey working in his studio.
Source: Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı Tarihi Ansiklopedisi*, Vol. II

gesi de pek tutulmamış bir tarihsel malzemeden söz ediyoruz. Türkiye’de resimlerin çoğuna zaten tarih atılmadığı için onları ve üretildikleri ortamı, üsluplarına, günün gazetelerine, dergilerine yansımış olan birtakım bilgi kırıntılarından, nadiren de olsa sanatçıların anılarından yola çıkarak belli bir tarihsel süreklilik içinde kavramaya çalışıyoruz. Aklıma Celal Esad Arseven’in bir anekdotu geliyor: Bir gün eline Süleyman Seyyid Bey’in bir fotoğrafı geçmiş. Ressamı kendi atölyesinde, resimleriyle çevrili olarak gösteren bir poz. Natürmorttan başka tür resim yapmadığı sanılan Seyyid’in figür, portre, peyzaj, hatta çıplak resimler yaptığını o zaman fark etmiş (bkz. s. 77). “Çoğu bugün mevcut olmayan bu resimlerin bilinmemesi o zamanları figür ve çıplak resimlere karşı gösterilen taassup dolayısıyla Seyyid Bey’in bu resimleri teşhir etmemesi ve ancak yemiş, çiçek gibi resimleri göstermesi olsa gerektir. Derc ettiğimiz Atelyesi fotoğrafında görülen bu eserlerin nerede ve kimlerde olduğunu bilemiyoruz”⁷ diye yazar *Türk Sanatı Tarihi*’nde.

Nü resim, kabul etmek gerekir ki, Avrupa sanatında da zaman zaman mahrem bir alanın nesnesi olarak algılanmış, belli bir “taassupla” karşılaşmıştır. Tiziano’nun sonuçta bir yatak odasında bakılmak üzere, bir çeyiz sandığının üzerine resmedilen meşhur *Urbino Venüsü*’yle (1538) ilgili olarak Mark Twain boşuna espri yapmaz, “Halka açık bir müzede sergilemekten başka çare var

junk shops aside, we are speaking of an historical material that –depending on its subject– was hidden or deliberately destroyed and the information of which is often not recorded. As most of the paintings in Turkey are undated, we try to understand them and the settings in which they are created as part of a certain historical continuum and based on their styles, crumbs of information we discover in the newspapers and journals of the past, and, albeit rarely, from the memoirs of artists. An anecdote by Celal Esad Arseven springs to mind in this context. One day, Arseven came across a photograph of Süleyman Seyyid Bey. It was an image that revealed the artist at his own studio, surrounded by his own paintings. Arseven then realized that although Seyyid was presumed to be a still-life artist, the paintings showed otherwise, as they included figures, portraits, landscapes, and even nudes (see p.77). “The lack of knowledge about these paintings, many of which no longer exist today, must have stemmed from Seyyid Bey’s reluctance to display them due to the *taassup* shown against figurative and nude paintings at the time and his preference to show paintings of flowers and fruits instead. We do not know where the paintings we see in this studio photograph are or by who owns them today,”⁷ he writes in *Türk Sanatı Tarihi*.

It must surely be admitted that nude paintings were also perceived as the object of a private sphere in European art from time to time and met with a certain degree of *taassup*. It is, therefore, small wonder that Mark Twain quips, “in truth, it is a trifle too strong for any place but a public art gallery”⁸ about Titian’s famous *Venus of Urbino* (1538), painted over a dowry chest to be viewed in a bedroom! Indeed, caricatures portraying the impact nudes had on viewers were endless at a time when nudity became one of the leading forms of expression of 19th-century academism and occupied the official Salons. Nevertheless, identifying nudity solely with the sexual is as much a form of culture as is the attempt to purge such an understanding of the naked body.

THE ‘CULTURE OF ART’ AND THE NUDE

In his book *Sanatta Batı’ya Açılış ve Osman Hamdi*, Mustafa Cezar argues that incurring the wrath of conservatives in the Ottoman Empire’s process of modernization, the image of the female nude could only be normalized through a “culture of art.”⁹ Cezar

mıdır?..” diye!⁸ Çıplağın 19. yüzyıl akademizminin başlıca ifade biçimlerinden biri haline gelerek resmî Salon’ları istila ettiği dönemde izleyici üzerinde uyandırdığı tepkileri anlatan karikatürlerin de sonu gelmez. Fakat çıplaklığı salt cinsellikle özdeşleştirmek nasıl kültürse, cinsellikten arındırmanın başlıca sahası da sonuçta yine kültürdür.

“SANAT KÜLTÜRÜ” VE NÜ

Sanatta Batı’ya Açılış ve Osman Hamdi kitabında Mustafa Cezar, Osmanlı’nın yenileşme sürecinde “mutaassıpların şimşeği”ni çeken alanların başında gelen çıplak kadın imgesinin, ancak “sanat kültürü”yle normalleşeceğini savunur.⁹ Cezar, bir İslam toplumunun taassubundan söz etmektedir ama, aslında “sanat kültürü” olarak adlandırdığı olgunun çıplak bedeni ve özellikle çıplak kadın bedenini –her koşulda ve kültürde– normalleştirici, doğallaştırıcı bir etkisi vardır. Nü, bu anlamda, sanat kültürünü giyinmiş çıplaktır.

Kenneth Clark, sanat tarihinde çıplak konusunda yazılmış temel metin olarak hâlâ başvuru olan 1956 tarihli kitabı *The Nude*’da İngiliz dilinin olanaklarından yararlanarak, “naked” (çıplak, anadan doğma) ve “nude” (*nü*) arasında ayırım yapar: Clark’a göre çıplak olmak (*nakedness*) utanç uyandıracak bir soyunmuşluk halidir oysa *nü* (*nude*), çıplak bedenin belli sanatsal geleneklerle yeniden biçimlendirilmiş ideal görüntüsüdür. Nitekim Clark’ın kitabının altbaşlığı, *İdeal Biçim Üzerine Bir İnceleme*’dir. Nü sözcüğünün İngilizceye 18. yüzyılda “sanattan anlamayan adalıları” resim ve heykelin gerekli saygınlığa sahip ülkelerdeki gibi çıplak insan bedeninin sanatın temel konusu olduğuna ikna etmek için zorla benimsetildiğini anlatan Clark, kitabında “nü”nün M.Ö. beşinci yüzyılda ortaya çıkan Yunan kökenli bir sanat türü olduğunu ifade eder. Çıplak insan bedeni resmetmenin sanatta bir konu değil, başlı başına bir tür olduğunu savunan Clark’a göre “nü sanatı”nın temelinde güzellikten önce denge, simetri ve belli bir sistem bulunur. Çıplak beden, sanatçının önündeki en çetin sınavdır.

Gerçekten de çıplak model, anatominin ve orantının ön planda olduğu bir görsel sistem çerçevesinde Batı’da sanatçıların 15. yüzyıldan 19. yüzyıl sonlarına kadar geçen 500 yıllık süreçte insan figürünü resmetmenin inceliklerini öğrendikleri temel eğitim malzemesi olmuştur. Sonsuz bir poz dağarcığı ve görsel ifade barındı-

speaks of the *taassup* of an Islamic society, but in fact, the concept he defines as ‘culture of art’ has a normalizing, naturalizing effect on the naked body, particularly the naked female body, under any given condition and any given culture. In that sense, the nude is nudity wreathed with the culture of art.

In *The Nude* first published in 1956 and still used as a primary reference on nudity in art history, Kenneth Clark uses the ‘generosity’ of the English language to distinguish between naked and nude. According to Clark, “to be naked is to be deprived of our own clothes, and the word implies some of the embarrassment most of us feel in that condition.”¹⁰ The word ‘nude,’ on the other hand, projects the ideal view of a body re-formed in certain artistic traditions. After all, the subtitle of Clark’s book is *A Study on Ideal Form*. Noting that the word was “forced into our vocabulary by critics of the early eighteenth century to persuade the artless islanders that, in countries where painting and sculpture were practiced and valued as they should be, the naked human body was the central subject of art,”¹¹ Clark adds that the nude was an art form of Greek origin that emerged in fifth century BC. Arguing that the representation of the naked human body is not a subject, but a genre in art, Clark believes that balance, symmetry, and a certain system lie -before beauty- at the base of ‘nude art.’ The naked body poses, therefore, the most challenging test for the artist.

Indeed, the nude model constituted the primary educational material through which Western artists learned the finer points of depicting the human figure in the 500 years extending from the 15th until the late 19th century, as part of a visual system that placed anatomy and ratio in the foreground. Possessing an endless repertoire of poses and visual expressions, this live study material was considered an indispensable source that guided the artist in overcoming multi-figure compositions, a requisite of academic painting. While discovering the human figure lying at the base of ancient Greek and Roman traditions, Renaissance artists not only internalized the body, but the theoretical frame surrounding it, as they strived to understand and represent the cosmic laws at the heart of the mathematical harmony between all organs of the body. Serving as an intellectual guide for Renaissance artists, Leon Battista Alberti’s (1404-1472) text entitled, *On Painting* (1435) highlights, as an artistic principal, this attempt to reach the ideal form as the justification behind the study of both ancient sculptures and

7 Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı Tarihi Cilt III* (İstanbul: İstanbul Maarif Basımevi, 1967): 142.
8 Mark Twain, *A Tramp Abroad*, 1880: [https://www.gutenberg.org/files/119/119-h/119-h.htm.]
9 Mustafa Cezar, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1971): 107.

8 Mark Twain, *A Tramp Abroad*, 1880: [https://www.gutenberg.org/files/119/119-h/119-h.htm.]
9 Mustafa Cezar, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1971): 107.

10 Kenneth Clark, *The Nude: A Study in Ideal Form* (Princeton: Princeton University Press, 2015): 3.
11 *Ibid.*, 3.

ran bu canlı etüt malzemesi, akademik resmin gereği olan çok fi-gürlü kompozisyonların üstesinden gelmesinde sanatçıya kılavuz-luk eden vazgeçilmez bir kaynak sayılmıştır. Rönesans sanatçıla-rı, antik Yunan ve Roma geleneğinin temelindeki insan figürünü ye-niden keşfederken, yalnızca bedeni değil bedeni saran kuramsal çerçeveyi de içselleştirmişler, bedenin tüm organları arasındaki matematiksel uyumun temelindeki kozmik yasaları algılamaya ve yansıtmaya çalışmışlardır. Leon Battista Alberti’nin (1404-1472) Rönesans sanatçıları için entelektüel bir kılavuz niteliğindeki *Re-sim Üzerine* (1435) adlı metninde sanatsal bir ilke olarak hem antik heykellerin hem canlı modellerin etüt edilmesindeki gerekçe de bu ideale varmak çabasıdır. Alberti, Vitruvius’a atıfla ideal bir beden-de tüm parçaların bütünle olan ilişkisinin yaratacağı mükemmel uyumdan söz eder. Ayrıca Plinius’tan yola çıkarak, Yunan ressam Zeuksis’in Helene’yi yaratabilmek için Kroton’daki en güzel kızları seçip, onların en güzel hatlarını resmettiği hikâyeye yer vermesi, sanatın Doğa’nın bire bir kopyası değil, mükemmelleştirilmiş bir yansıması olduğu anlayışını ifade eder.¹⁰

Nü, sanatsal bir biçim olarak, bu düşüncenin hem temeli, hem ürünüdür ve Avrupa sanatında mitolojik ve edebi kaynakların re-simlenmesine kaynaklık eder. Bu bağlamda, temsil edilen beden-lerin çıplaklıklarını değil, tanıdık bir hikâyenin, tanıdık bir karak-terin resmini görürüz. İkonografik gelenek, sanatsal imgeyi ku-şatır. Antik Yunan ve Roma sanat anlayışının yeniden doğduğu Rönesans’a, insan (vücudu) temelli bir görsel eğitimin va’z edildi-ği sanat akademilerinin yaygınlaşmaya başlayacağı 17.-18. yüz-yıllara, akademik sanatın en güçlü dönemini yaşadığı 19. yüzyıla kadar geçen yüzyıllar içinde varlığını sürdüren bu ikonografik ge-lenek, yalnızca Avrupalı sanatçıları değil, Avrupa-merkezci sanat anlayışını benimsemiş her kültürün omuzladığı birikimdir. Dün-yanın herhangi bir yerinde, Avrupa merkezli müzebilimi/tarihya-zımı değerlerinin dışında bir sanat geleneğine rastlamaksa, Do-nald Preziosi’nin dediği gibi, pek de kolay değildir.¹¹

Oysa Osmanlı sanatçıları Batı tarzında resim yapmaya başladıkları-nda, söz konusu ikonografik gelenekten yoksundular. Dahası, bu tür bir görsel geleneğin penceresinden ilk kez bakan bir kitle karşıındaydı-lar. Bırakın çıplağı, canlı model kullanmanın sakıncalı sayıldığı bir kül-türel iklim içinde, hem kendi geleneklerinden uzak hem başkasının

live models. Referencing Vitruvius, Alberti speaks of the perfect harmony all the parts of the body will have with the whole. Based on Pliny, he also includes the story of how Greek painter Zeuxis selected the most beautiful girls in Croton and painted their most outstanding parts in order to create his masterpiece, the painting of Helen. This story expresses the notion that art is not an exact replica of Nature, but a perfected reflection of it.¹²

As a form of art, the nude is both the foundation and the product of this ideal and serves as source material in the depiction of mytho-logical and literary sources in European art. In this context, we see not the nakedness of the bodies represented, but the image of a fa-miliar character in a familiar story. The iconographic tradition en-velops the artistic image. Maintaining its existence throughout the centuries spanning the Renaissance in which the Greek and Ro-man notions of art were reborn; the 17th and 18th centuries during which art academies preaching a human (body)-visual education; and the 19th century, which epitomized the most powerful period of academic art, this iconographic tradition resulted in an accumula-tion shouldered not only by European artists, but by every culture that adopted a Eurocentric notion of art. Encountering a tradition of art that falls beyond the Eurocentric values of museology/histo-riography is, as Donald Preziosi says, rather difficult.¹³

Yet, when Ottoman artists began painting in Western style, they lacked the iconographic tradition in question. What is more, they were faced with masses looking through the window of such a vi-sual tradition for the very first time. In a cultural climate that looked unfavorably not only upon nudity, but also the use of live models, they were distanced not only from their own traditions and but dis-tant to the hundreds of years of an artistic tradition that belonged to others. Having been trained in Paris in the 1860s, first generation trailblazers such as Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmed Ali Paşa, Sül-eyman Seyyid Bey, and Halil Paşa thus stayed away from this prin-cipal genre of Western art, although they had made studies of live models. The issue was always on the agenda for the next genera-tion; an article published in 1913 *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gaze-tesi* (Journal of the Association of Ottoman Painters) and signed by a certain Kahramanzade Ahmet Ferit is quite interesting as it reflects the connection painters of the Second Constitutional Era make be-tween artistic progress and the image of a female nude.



Charles-Joseph Natoire, *Kraliyet Akademisi'nde canlı modelden çalışma*, 1746 / Kalem, siyah ve kahverengi mürekkep, gri lavi, suluboya ve siyah tebeşir üzerine grafit izleri / 453 x 322 mm / The Courtauld Gallery, Samuel Courtauld Trust, London, D. 1952. RW.397. Kaynak: Drawn from the Antique, Artists and the Classical Ideal. Charles-Joseph Natoire, *The Life Class at the Royal Academy of Painting and Sculpture*, 1746 / Pen, black and brown ink, grey wash and watercolour and traces of graphite over black chalk, 453 x 322 mm / The Courtauld Gallery, Samuel Courtauld Trust, London, D. 1952. RW.397. Source: Drawn from the Antique, Artists and the Classical Ideal.

yüzlerce yıllık geleneğinden kopuktular. 1860'lı yıllarda Paris'te eği-tim gören Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmed Ali Paşa, Süleyman Sey-yid Bey, Halil Paşa gibi ilk kuşak öncü ressamlar, canlı modelden çıp-lak etütler yapmış olsalar da Batı sanatının bu başat türünden uzak durdular. Bir sonraki kuşak içinse bu konu hep gündemdeydi: *Osman-lı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*'nde 1913 yılında Kahramanzade Ah-met Ferit imzasıyla yayımlanan bir yazı, II. Meşrutiyet dönemi sanat-çılarının, sanatsal ilerlemeyle çıplak kadın imgesi arasında kurdukla-rı bağlantıyı yansıtmayı açısından oldukça ilginçtir:

“The fine arts of the West shine in the light of the female and her feminine face of innocence and beauty. In fact, they sweep over her nudity. But, in our case, femininity is barely seen or perceived, as it hides behind a veil or a mist over the horizon. Strangely enough, these effects are the sum of the law of opposites that both attract and repel one anot-her. While Westerners reach a level of ingenuity with all et-hical and non-ethical grounds, we are left with those pure and virginal mountains, forests, and seas. The art of pain-ting could not, did not, and cannot make any progress vis-à-vis the scenes made smaller and fit into frames, of many, grand, lifeless things –even if they are not lifeless, able to push their love into very few hearts, able to let live an amo-rous life far from the eyes of others– in the presence of tho-se quiet shapes and colors... Today, what shines in the ama-zing masterworks of Western artists are always queens of love and the portraits artists’ imaginations are sketch are always beautiful goddesses. The paintings of harmonious colors in which they seek to demonstrate the strength of their artistry to lend a sense of poeticism and love are not the fertile oases of spring, the snowy, demure scenes of winter, or the miserable state of the wretched. They consist of charming faces, proportionate physiques, and exposed breasts... In short, it is always the hidden beauty of God. Art gives birth to love. Love gives birth to beauty and wo-man is the beholder of all manifestations of this beauty.”¹⁴

Published between 1911 and 1914, *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi* not only published articles such as the one cited above, but also underlined the necessity to have a full grasp of artistic anatomy, along with a male drawing that could be considered a nude. Signed İzzet [Ziya] Bey (1880-1936), the drawing portrays a young man; it is a typical nude regarding its pose, and athletic body. He is depicted in such detail as to lend visible the internal structure of the figure. The search for the ideal form reflected in this study recalls examples of ancient Greek art and their Re-naissance copies in which the male body is idealized, thus consti-tuting a reflection on the very foundation of artistic nudity.

A drawing by Crown Prince Abdülmecid Efendi (1868-1944), who is known to have supported *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*,

10 Aktaran Adriano Aymonino, “Nature Perfected: The Theory and Practice of Drawing after the Antique”, *Drawn from the Antique* (Londra: Sir John Soanes Museum, 2015): 16-17.

11 Donald Preziosi, “The Art of Art History” [1998], *The Art of Art History: A Critical Anthology* (Oxford&New York: Oxford University Press, 1998): 507-525.

12 Cited by Adriano Aymonino, “Nature Perfected: The Theory and Practice of Drawing after the Antique”, *Drawn from the Antique* (London: Sir John Soane’s Museum, 2015): 16-17.

13 Donald Preziosi, “The Art of Art History” [1998], *The Art of Art History: A Critical Anthology* (Oxford & New York: Oxford University Press, 1998): 507-525.

14 *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi* (updated edition), ed. Yaprak Zihnioğlu, Romanization by İrfan Dağdelen (İstanbul: Kitap Yayınevi, 2007): 181. I thank Bengü Vahapoğlu for her contribution in simplifying the Latinized text from Ottoman Turkish to today’s usage.



İLK ÇIPLAKLAR

THE FIRST NUDES

Türk resminin ilk çıplakları erkeklerdi. Bu resimlerin büyük bir kısmı yağlıboya akademik etüt niteliğindeydi; canlı modelden çalışma olanağına kavuşan sanatçılar için eğitim süreçlerinin bir parçasıydı. Bu tür resimler hiç sergilenmedi, genellikle rulo halinde saklanarak birer anı olarak kaldı, zamanla da yıprandı. Modellerin cinsiyeti de bu resimlerin “nü” olarak nitelendirilmesi önünde bir engeldi. Türk resminde “nü”, kadınların çıplaklığıyla özdeşleştirildi. İzzet Ziya Bey’in 1916 yılındaki ilk Galatasaray Sergisi’nden itibaren sergilediği resimlerinde çıplaklık var ise de genellikle erkek figürlere yer veren bu ressamın resimleri, pek “nü”den sayılmadı. Namık İsmail ve İbrahim Çallı’nın ilk kez 1922 yılında Galatasaray Sergisi’nde yer alan kadın nü’leri ise, yeni bir tarihsel sürecin başlangıcı olarak görüldü. Mütareke yıllarına (1918-1922) rastlayan bu çalkantılı dönemde, Osmanlı ressamları da sanatsal anlamda büyük bir devrimi gerçekleştirmekteydi.

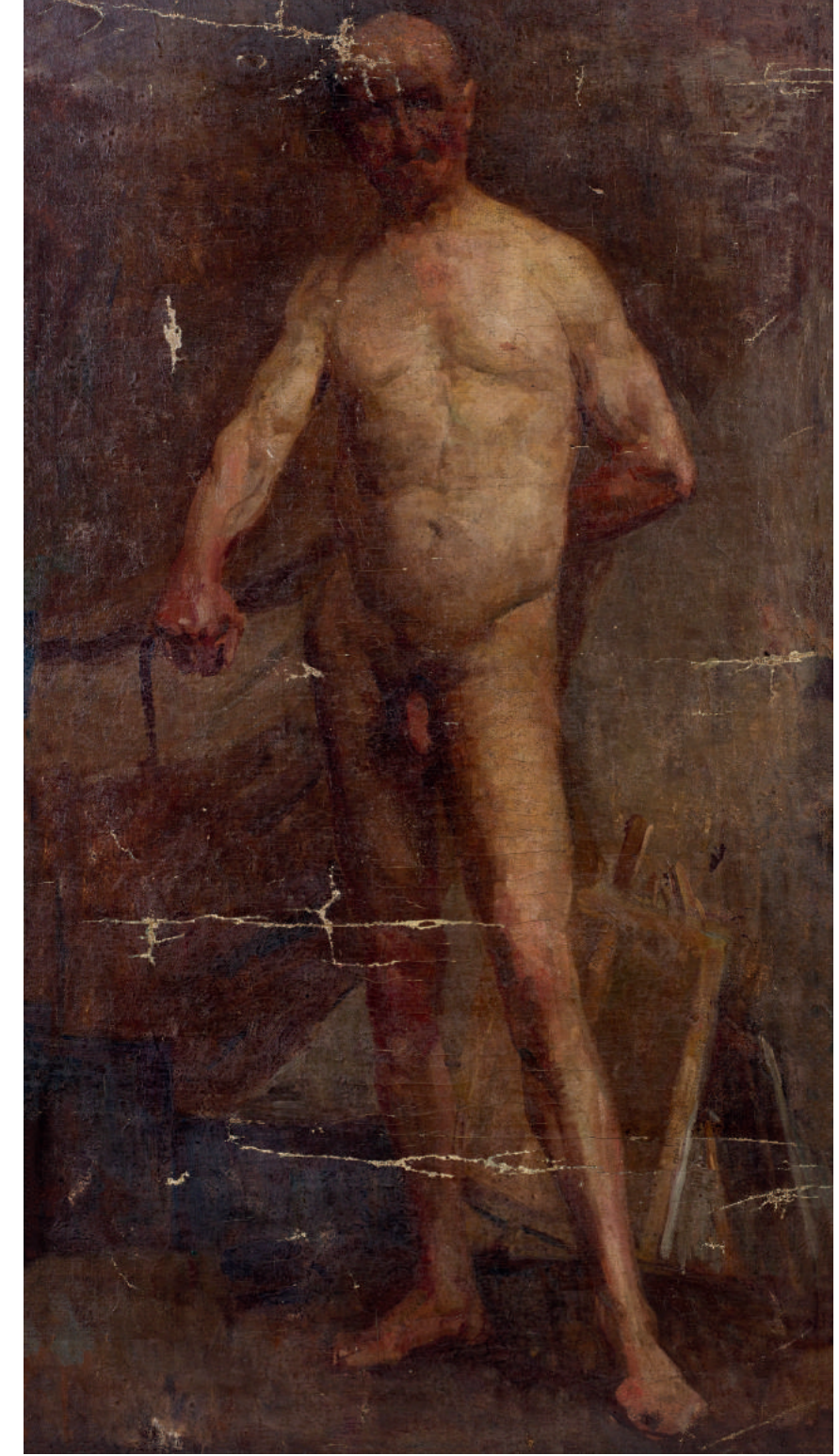
İzzet Ziya Bey’in (1883-1936) kendine has nü’leri dışında bu döneme tarihlenebilen erkek nü’ler, 1906-1910 yılları arasında Sanayi-i Nefise Mektebi’nde veya 1910-1914 yıllarında Paris’te gerçekleştirilen çalışmalardır. Sanayi-i Nefise Mektebi’nde canlı çıplak modelden çalışmak konusunda ısrarlı girişimlerde bulunan Mehmet Ruhi Bey (Arel) (1880-1931) ve Hikmet Onat’ın (1882-1977) bazı eserleri günümüze kalan az sayıda örnek arasında yer alır. Bu resimlerdeki figürlerin, kadın çıplaklar için uygulanan zengin “sanatsal” poz dağarcığına tabi tutulmadıkları görülür.

Men were the first nudes in Turkish painting. The majority of these paintings were academic studies executed in oil paint; they were part of the education of artists that had finally attained the opportunity to work from the live model. The gender of the models constituted an obstacle in the way of characterizing these paintings as ‘nudes’. The ‘nude’ in Turkish painting was associated with the nudity of women. Although there is nudity in the paintings İzzet Ziya Bey showed as of the first Galatasaray Exhibition in 1916, his works, which often included male figures, were not categorized as ‘nudes’ despite the presence of nudity. The female nudes of Namık İsmail and İbrahim Çallı displayed for the first time at the Galatasaray Exhibition of 1922, on the other hand, were regarded as the beginning of a new period in art history. During this tumultuous period coinciding with the years of the Armistice (1918-1922), Ottoman artists also staged a grand revolution in the artistic sense.

Apart from the unique nudes of İzzet Ziya Bey (1883-1936), the male nudes dating to this period are works executed at Sanayi-i Nefise Mektebi between 1906 and 1910 or in Paris between 1910 and 1914. Having made persistent attempts towards working with live nude models at Sanayi-i Nefise Mektebi, some works by Mehmet Ruhi Bey (Arel) (1880-1931) and Hikmet Onat (1882-1977) are among the rare examples to have survived to date. The figures in these paintings appear not to have been subjected to the rich ‘artistic’ repertoire of poses reserved for female nudes.



HİKMET ONAT
Erkek Model, tarihsiz Male Model, undated
Tuval üzerine yağlıboya Oil on canvas
71 x 43 cm.
Meray Koleksiyonu Meray Collection



HİKMET ONAT
Erkek Model, tarihsiz Male Model, undated
Tuval üzerine yağlıboya Oil on canvas
79 x 45 cm.
Hakan Ezer Koleksiyonu Hakan Ezer Collection



**MEHMET RUHİ BEY
(AREL)**

Nü, tarihsiz Nude, undated
Duralit üzerine yağlıboya Oil on hardboard
43 x 71 cm.

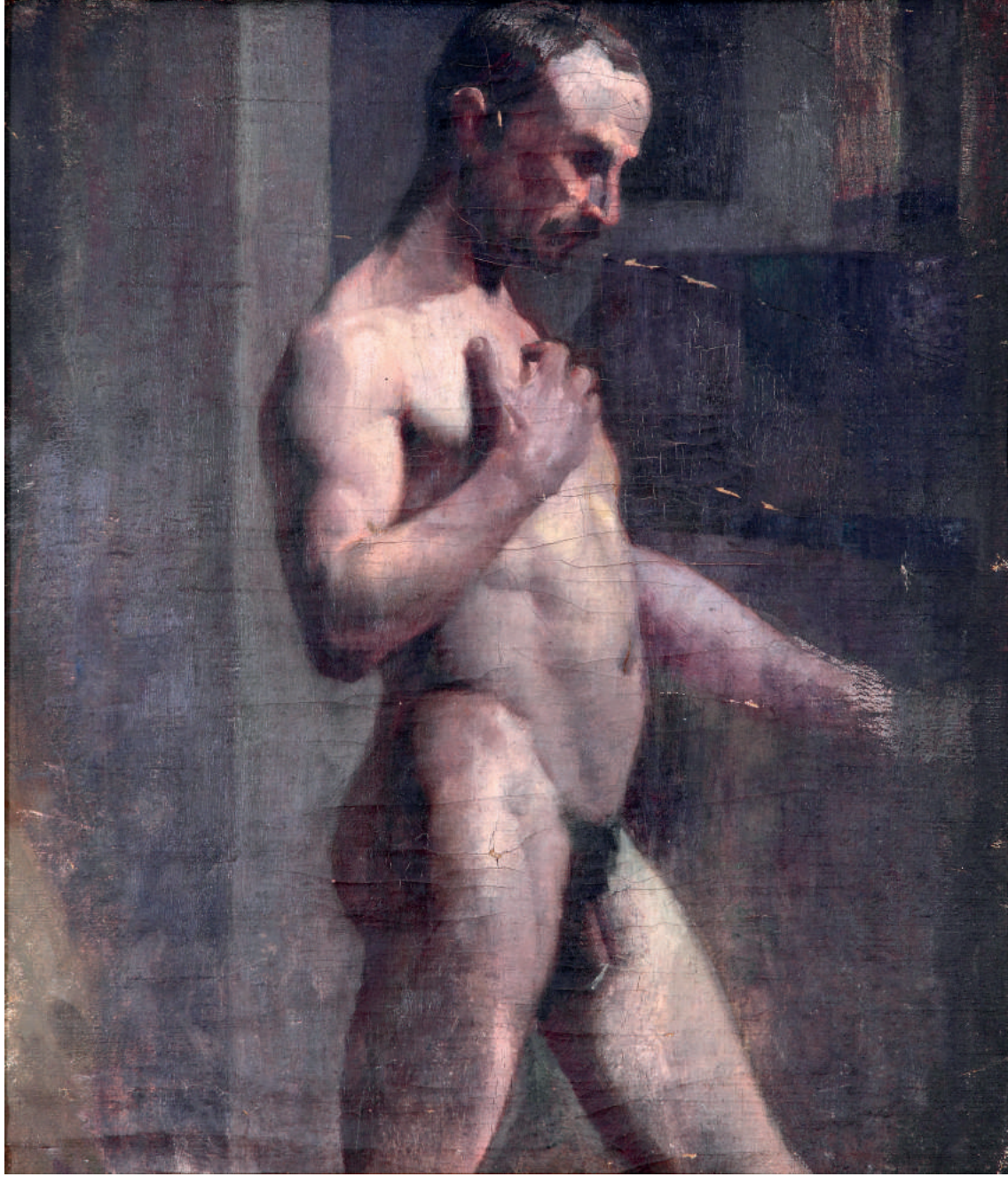
S.Ü. Sakıp Sabancı Müzesi Resim Koleksiyonu
S.U. Sakıp Sabancı Museum Painting Collection



**MEHMET RUHİ BEY
(AREL)**

Aynalı Çocuk (Oğlu Şemsi Bey'in Çocukluğu), 1912 (Paris)
Child with Mirror (His Son Şemsi's Childhood), 1912 (Paris)
Tuval üzerine yağlıboya Oil on canvas
97 x 78 cm.

Esin Arel Tunalıgil Koleksiyonu Esin Arel Tunalıgil Collection



HÜSEYİN AVNİ LİFİJ
Çıplak Erkek Model, 1909-12 Nude Male Model, 1909-12
Tuval üzerine yağlıboya Oil on canvas
50 x 43 cm.
Belkıs-Erdal Aksoy Koleksiyonu Belkıs-Erdal Aksoy Collection



HÜSEYİN AVNİ LİFİJ
Çıplak Kadın Model, 1909-12 Nude Female Model, 1909-12
Tuval üzerine yağlıboya Oil on canvas
53 x 37,5 cm.
Belkıs-Erdal Aksoy Koleksiyonu Belkıs-Erdal Aksoy Collection



İZZET ZİYA

Atölyede Genç Adam, tarihsiz Young Man at the Studio, undated

Tuval üzerine yağlıboya Oil on canvas

45 x 37 cm.

Özel Koleksiyon Private Collection



İZZET ZİYA

İsimsiz, yak. 1913 Untitled, c. 1913

Tuval üzerine yağlıboya Oil on canvas

33,5 x 28 cm.

Suna-İnan Kırâç Koleksiyonu Suna-İnan Kırâç Collection



İZZET ZİYA

İsimsiz, 1921 Untitled, 1921

Tuval üzerine yağlıboya Oil on canvas

30 x 39 cm.

Cem Mesrur Paksoy Koleksiyonu Cem Mesrur Paksoy Collection



İZZET ZİYA

Kayıktaki Kız, yak. 1915 Girl on the Caique, c. 1915

Tuval üzerine pastel Pastel on canvas

30 x 24,5 cm.

Zeyno-Muhsin Bilge Koleksiyonu Zeyno-Muhsin Bilge Collection