Semra Germaner ve Samih Rifat'ın aziz anısına…

In memory of Semra Germaner and Samih Rifat…

10 yıl

PERA MÜZESİ

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 Şengenç
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 AYRIMI 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 Çetinor

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 Merey
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
Esma 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 Gülener
Murat Germen
Nur-Aytaç Manço
Suna-İnan Kıraç
Oya-Bülent Eczacıbaşı
Ömer-Ayşegül Dinçkök
Öner Kocabeyoğlu
Özlem Şimşek
Renan-Sinan Genim
Rüştü Sungur
Selim Küsefoğlu
Sema-Barbaros Çağa
Selim Tarim
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
JOTUN

ÜRYAN ÇIPLAK NÜ

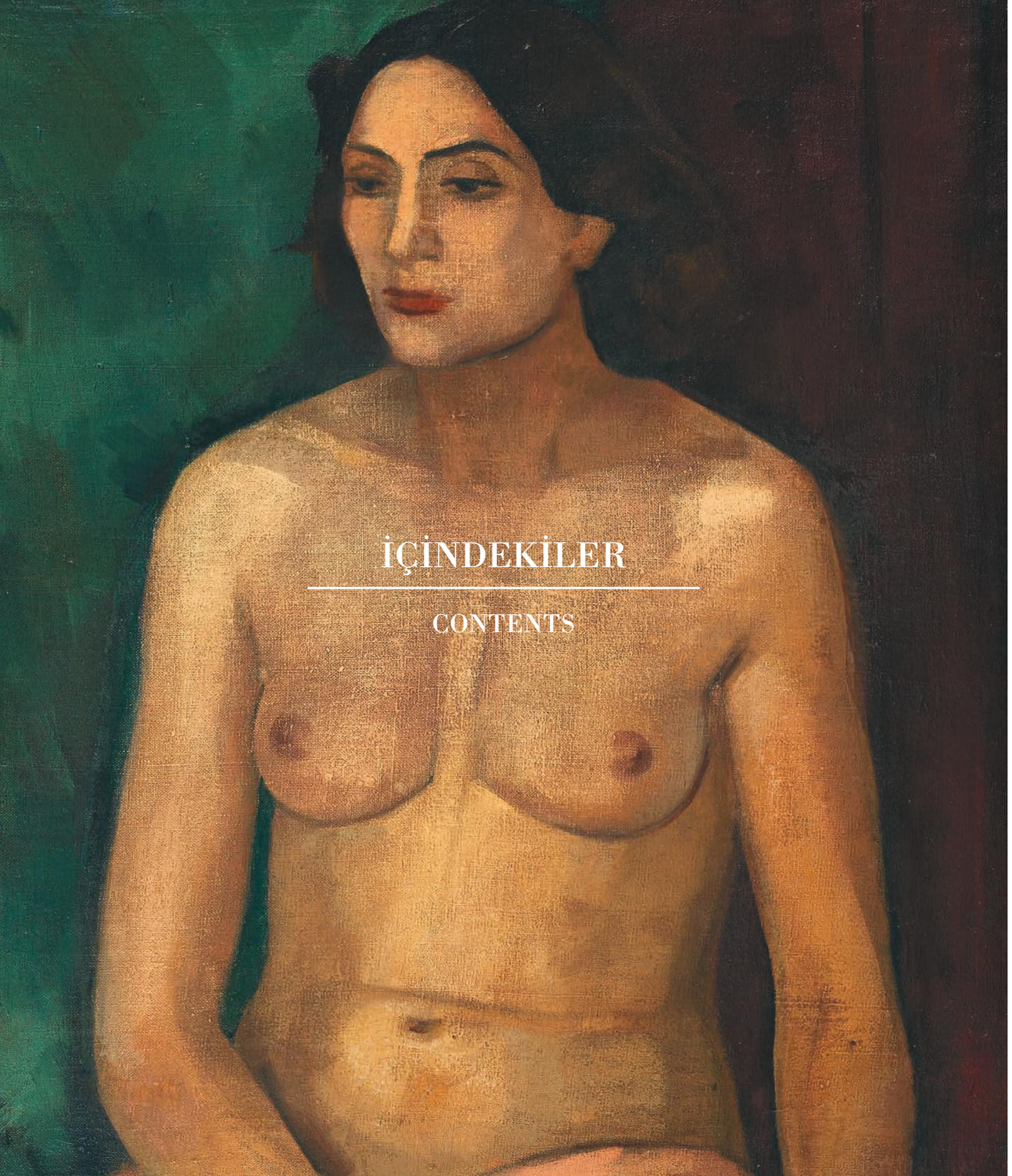
TÜRK RESMİNDE
BİR MODERNLEŞME ÖYKÜSÜ

BARE NAKED NUDE

A STORY OF MODERNIZATION
IN TURKISH PAINTING

10 yıl

PERA
MÜZESİ



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

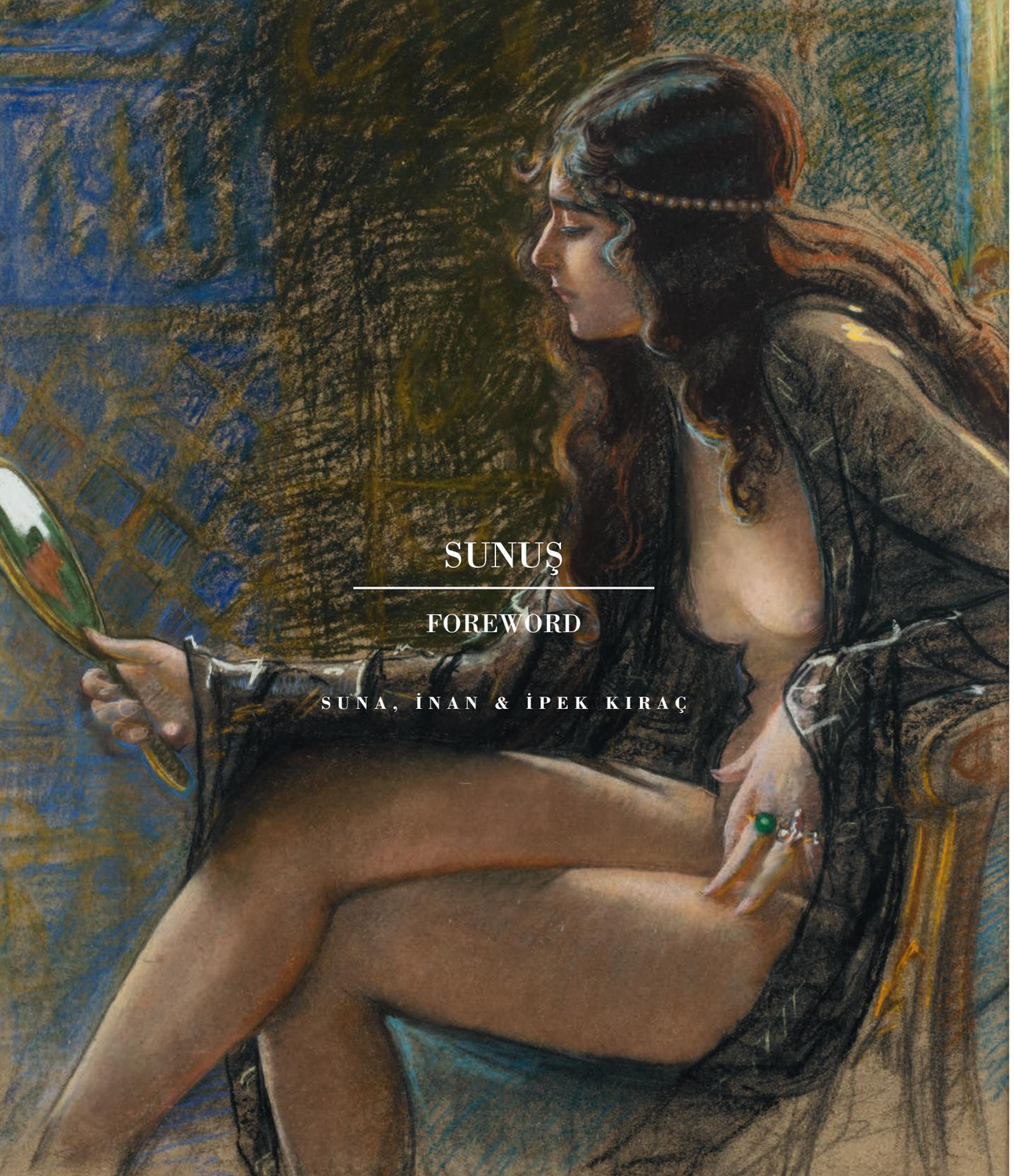
A STORY OF MODERNIZATION IN TURKISH PAINTING

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 bedenin doğanın kendisi olarak ele alınması gibi konulara da ışık tutacağını düşündüğümüz bu serginin ülkemiz sanat çevrelerinde ilgi uyandıracağına 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 koleksiyonerlere, Pera Müzesi ekibine ve sergiye katkıda bulunan tüm kişi ve kuruluşlara içten teşekkürlerimizi sunuyoruz.

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

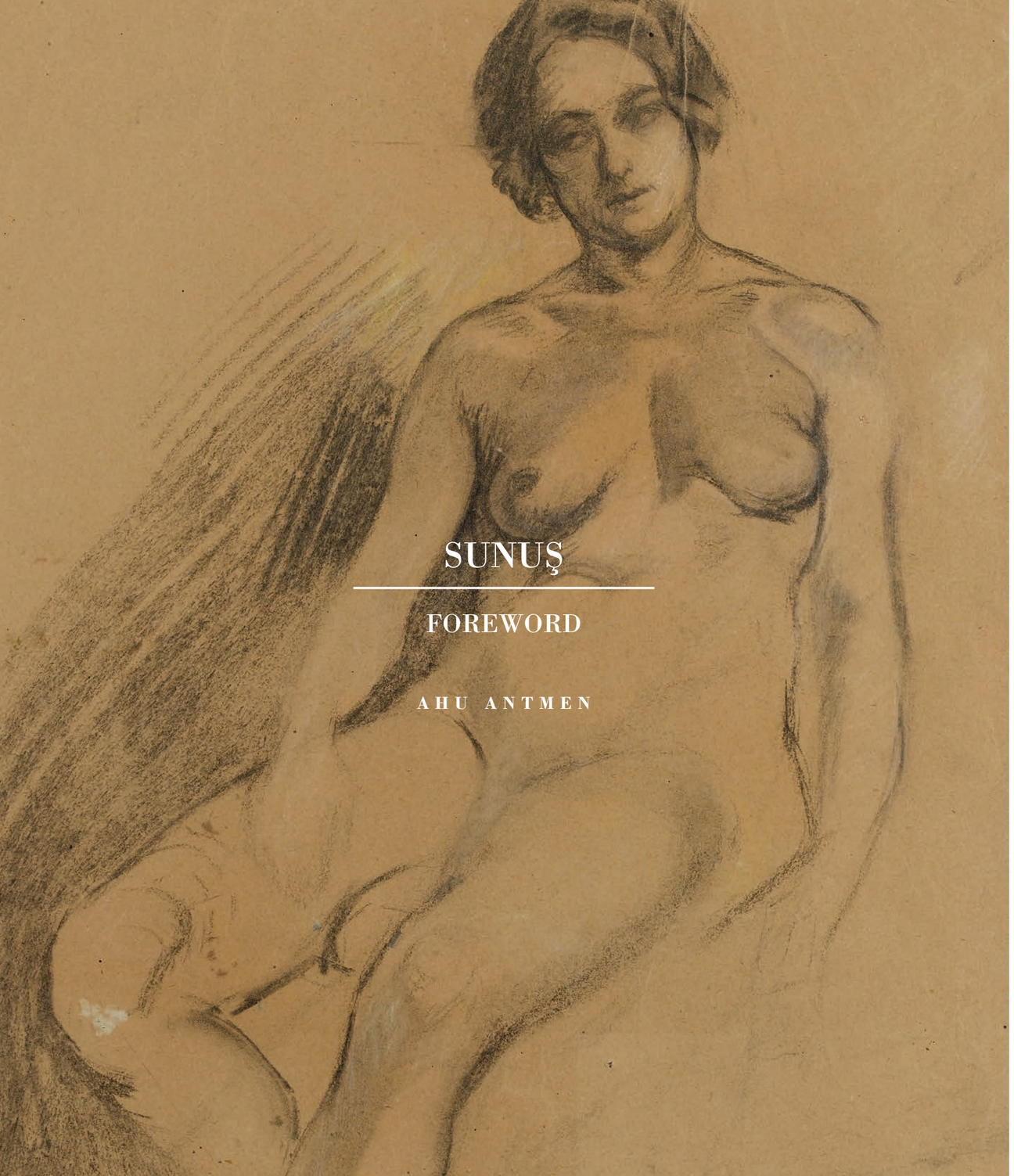
In designing its 10th anniversary exhibition program, Pera Museum chose to include another exhibition focused on the modernization process of Turkey. With this idea in mind, the Museum began to work on an exhibition centered on the emergence of the nude as a pictorial subject and form in Turkish painting 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 identites. 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 samanlıkta iğne arıyoruz hissine kapıldık. Zaman zaman küratöryel tercihler değil, olanaklar kurguyu belirledi. 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 koleksiyonlarınsa 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 yüreklendirici 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 çalışma gerçekleştiren sevgili Begüm Akkoyunlu Ersöz ve sevgili Tania Bahar'a bu sergi sürecindeki keyifli çalışma için çok, çok teşekkür ederim.

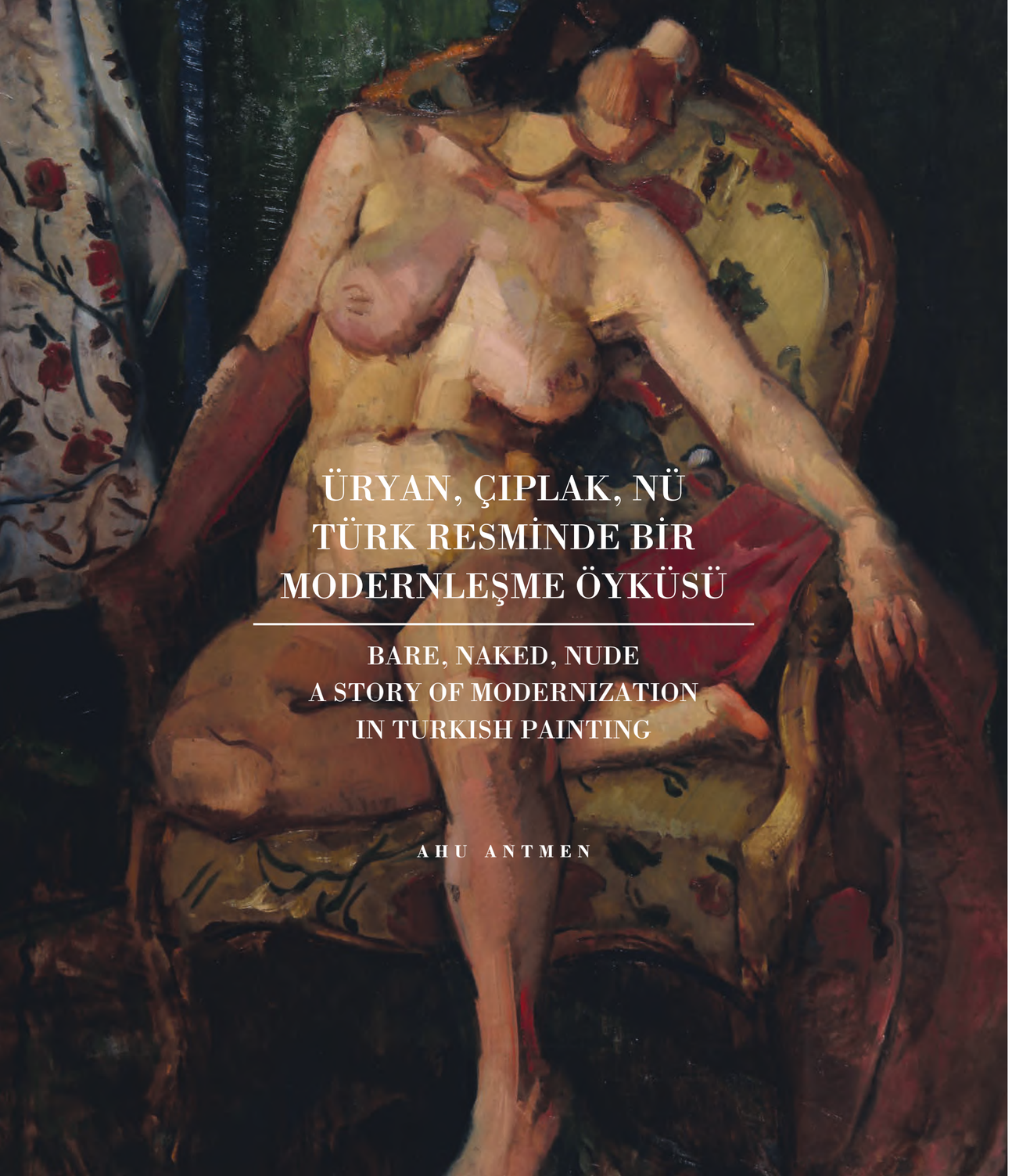
art's break from academism through how it evolved in Turkish art. I hope that the ensuing art historical selection reflects her vision, and I remember her with longing. I would also like to take this opportunity to cherish the memory of dear Samih Rifat (1945-2007), whom I learned had hoped to organize 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 fundemantal 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

AHU ANTMEN

"Muallim Bey! Doğru mu, siz çıplak kadın resmi yapıyormuşsunuz?"
"Doğrudur, neye yanlış olsun?"
Bir an tereddütten sonra: "Yani çırılçıplak mı?"
"Çırılçıplak tabii."
"Anlayamadım, demek istiyorum ki, anadan doğma mı?"
Anladım iş uzayacak, aklı bir türlü yatmıyor yahut aklını oynatacak, hemen karşılık verdim: "Siz de tuhafsınız muhasebeci bey. Hiç öyle şey olur mu? Modelin üstüne peştemal koyuyoruz, futa koyuyoruz, olmazsa modeli paravana arkasına 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 kurumsallaştığı hem yıkıma uğratıldığı bir toplumsal eylem alanı olarak tanımlayan kültür kuramcısı Stuart Hall'a göre, bir şeyi hangi kelimelerle ifade ettiğimiz, ona dair ne tür hikâyeler anlattığımız, ne tip imgeler ürettiğimiz, hangi duygularla özdeşleştirdiğimiz, hangi değerler atfettiğimiz, nasıl sınıflandırdığımız ve kavramsallaştırdığımız, birlikte benimsenen birtakım anlamlar oluştururken, "kültürümüz" diyebileceğimiz alan tüm bu "paylaşılan anlamlar"ın[1] bir bileşeni olmaktadır. Fakat kültürel pratikler, yani yaşarken tabi olduğumuz, deneyimlediğimiz ve gözlemlediğimiz olgular, kültürün burada tanımlandığı kadar homojen bir seyir izlemediğinin de kanıtıdır. Bu bağlamda çıplak/çıplaklık konusu, gelenekselden moderne çeşitli dönüşümleri kapsayan tarihsel ve toplumsal süreçler kadar bireysel hassasiyetleri de içeren oldukça karmaşık bir olgu olarak karşımıza çıkar. Çıplak özünde insanın "doğa" halidir ama, insan çıplaklığının görüntüleri, herhangi bir yer ve zamandaki toplumsal yapıya, cinsiyet düzenine, ahlaki ve ideolojik değerler sistemine ilişkin ipuçları edinebileceğimiz başlıca kültürel veriler arasında yer alır. Bu yönüyle sanatı da kapsayan ama onunla sınırlı olmayan çıplaklığı gösterme ve görme biçimleri, kültür-ötesi "doğa"nın nasıl *bizim kültür*ümüz 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 conservative society. Trees are covered with leaves in the summer 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 relations are both institutionalized and subverted, the cultural theorist Stuart Hall points to the 'shared meanings' that constitute to this understanding, from the words we use to describe something 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. Within 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, bedenin görünürlük 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 Berktay'ın işaret etmiş olduğu gibi, Türkiye'de hem cemaat merkezli (geleneksel) hem devlet merkezli (modern) politikaların nesneleri[2] durumunda oldukları için, ne kadar açık ne kadar kapalı oldukları başlı başına bir meseledir.

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 Berktay points out, are the political objects[2] of both community- (traditional) and state (modern)-oriented politics, the extent to which their bodies are covered or exposed becomes an issue in itself.

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 sekülarizasyon 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.

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.

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

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 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.

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 oluşumundaki iç hesaplaşmaları; mahremle özdeşleştirilmiş kadın bedenine yönelik cinsellikten arınmış bir algı geliştirmenin süreçlerini; modern(leşmiş) kimlik algısıyla sanat ve nü arasındaki bağlantıyı resimlere bakarak düşünmeyi, düşündürmeyi amaçlıyor.

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.

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-

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 Berktay, "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 Berktay, "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

7 Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı Tarihi Cilt III* (İstanbul: İstanbul Maarif Basımevi, 1967): 142.

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

7 Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı Tarihi Volume 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.

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 çıplaklıktır.

Kenneth Clark, sanat tarihinde çıplak konusunda yazılmış temel metin olarak hâlâ başvurulan 1956 tarihli kitabı *The Nude*'da İngiliz dilinin olanaklarından yararlanarak, "naked" (çıplak, anadan doğma) ve "nude" (*nü*) arasında ayrım 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-

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.

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

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 figürlü kompozisyonların üstesinden gelmesinde sanatçıya kılavuzluk eden vazgeçilmez bir kaynak sayılmıştır. Rönesans sanatçıları, antik Yunan ve Roma geleneğinin temelindeki insan figürünü yeniden 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 *Resim 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 bedende 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 resimlenmesine kaynaklık eder. Bu bağlamda, temsil edilen bedenlerin çıplaklıklarını değil, tanıdık bir hikâyenin, tanıdık bir karakterin resmini görürüz. İkonografik gelenek, sanatsal imgeyi kuşatır. Antik Yunan ve Roma sanat anlayışının yeniden doğduğu Rönesans'a, insan (vücudu) temelli bir görsel eğitimin va'z edildiği sanat akademilerinin yaygınlaşmaya başlayacağı 17.-18. yüzyıllara, akademik sanatın en güçlü dönemini yaşadığı 19. yüzyıla kadar geçen yüzyıllar içinde varlığını sürdüren bu ikonografik gelenek, yalnızca Avrupalı sanatçıları değil, Avrupa-merkezci sanat anlayışını benimsemiş her kültürün omuzladığı birikimdir. Dünyanın herhangi bir yerinde, Avrupa merkezli müzebilimi/tarihyazımı değerlerinin dışında bir sanat geleneğine rastlamaksa, Donald Preziosi'nin dediği gibi, pek de kolay değildir.[11]

Oysa Osmanlı sanatçıları Batı tarzında resim yapmaya başladıklarında, söz konusu ikonografik gelenekten yoksundular. Dahası, bu tür bir görsel geleneğin penceresinden ilk kez bakan bir kitle karşısındaydılar. Bırakın çıplağı, canlı model kullanmanın sakıncalı sayıldığı bir kültürel iklim içinde, hem kendi geleneklerinden uzak hem başkasının

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.

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 mythological and literary sources in European art. In this context, we see not the nakedness of the bodies represented, but the image of a familiar character in a familiar story. The iconographic tradition envelops the artistic image. Maintaining its existence throughout the centuries spanning the Renaissance in which the Greek and Roman 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 accumulation 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/historiography 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 visual 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 distant 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, Süleyman Seyyid Bey, and Halil Paşa thus stayed away from this principal genre of Western art, although they had made studies of live models. The issue was always on the agenda for the next generation; an article published in 1913 *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi* (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 between artistic progress and the image of a female nude.

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.

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 Cortauld 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 Cortauld Trust, London, D. 1952. RW.397. Source: Drawn from the Antique, Artists and the Classical Ideal.

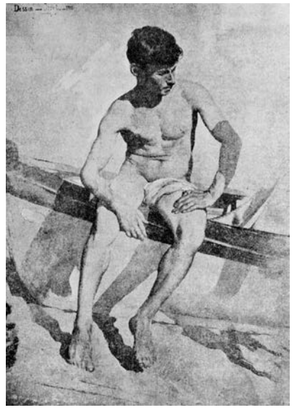
yüzlerce yıllık geleneğinden kopuktular. 1860'lı yıllarda Paris'te eğitim gören Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmed Ali Paşa, Süleyman Seyyid Bey, Halil Paşa gibi ilk kuşak öncü ressamlar, canlı modelden çıplak etütler yapmış olsalar da Batı sanatının bu başat türünden uzak durdular. Bir sonraki kuşak içinse bu konu hep gündemdeydi: *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*'nde 1913 yılında Kahramanzade Ahmet Ferit imzasıyla yayımlanan bir yazı, II. Meşrutiyet dönemi sanatçılarının, sanatsal ilerlemeyle çıplak kadın imgesi arasında kurdukları bağlantıyı yansıtması 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 another. While Westerners reach a level of ingenuity with all ethical and non-ethical grounds, we are left with those pure and virginal mountains, forests, and seas. The art of painting 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 amorous life far from the eyes of others– in the presence of those quiet shapes and colors... Today, what shines in the amazing 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 woman is the beholder of all manifestations of this beauty."[14]

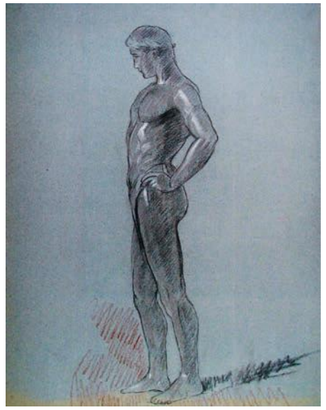
Published between 1911 and 1914, *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi* not only published articles such as the one cited above, but also underlined the necessity to have a full grasp of artistic anatomy, along with a male drawing that could be considered a nude. Signed İzzet [Ziya] Bey (1880-1936), the 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 Renaissance copies in which the male body is idealized, thus constituting 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*,

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.



Balıkçı, İzzet Ziya Bey'in deseni. Kaynak: Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, No. 2, 25 Mart 1912.
Fisherman, İzzet Ziya Bey's drawing. Source: The Ottoman Society of Painters Journal, No. 2, 25 March 1912.



Abdülmecid Efendi, *Beden Etütü*, tarihsiz, kâğıt üzerine füzen, 65,5 x 50 cm, Milli Saraylar Koleksiyonu.
Abdülmecid Efendi, *Figure Study*, undated, charcoal on paper, 65,5 x 50 cm, National Palaces Collection.

"Batı'nın güzel sanat eserleri kadının ve kadınlığın masumiyetiyle yüz güzelliğinin ışığında parlar. Hattâ onun çıplaklığının üzerinde gezinir. Oysa bizdeki kadınlık, ufuktaki sislerin veya bir tülün ardındaymış gibi, yarım yamalak görülür ve hissedilir. Bu etkiler, garip bir şekilde, hem iten hem çeken zıtlar kanununun toplamıdır. Batılılar, bütün ahlâki ve gayri ahlâki sebeplerle deha mertebesine ulaşırken bize o saf, bâkir dağlar, ormanlar ve denizler kalmıştır. O sessiz şekil ve renkler huzurunda bu cansız -cansız olmasa bile aşkını pek az kalbe sokabilen, pek az kalpte gözlerden uzak bir sevdalı hayat yaşatabilen- birçok büyük şeylerin, küçülerek ufak bir çerçeveye sıkışmış sahneleri karşısında resim sanatı ilerleyemezdi, ilerleyemedi ve ilerleyemez de... Bugün Batılı ressamların hayret veren şaheserlerinde parıldayan hep aşk melikeleri, sanatçı hayal gücünün çizmek istediği resimler hep güzel yüzlü ilâhelerdir. Bir şiir ve aşk yaşatmak için renklerin uyumundan oluşmuş, ressamlık gücünü göstermek istedikleri resimler ne öyle baharın bereketli vahaları, ne kışın karlı, ağırbaşlı manzaraları, ne de bir sefilin perişan tavırlarıdır. Hep şirin yüzler, hep düzgün endamlar, hep çıplak göğüslerdir... Kısacası hep Tanrı'nın saklı güzelliğidir. Sanat, aşk doğurur. Aşk, güzellik doğurur ve bu güzelliğin bütün örneklerinin göründüğü yer de kadındır."[12]

12 *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi* (güncelleştirilmiş basım), yay. haz. Yaprak Zihnioğlu, Latin harflerine aktaran İrfan Dağdelen (İstanbul: Kitap Yayınevi, 2007): 181. Dağdelen'in Latin harflerine aktardığı bu metni sadeleştiren Bengü Vahapoğlu'na teşekkür ederim.

offers a glimpse into the culture of academic art that became popular during this period. Much like any other painter interested in figurative representation, Abdülmecid Efendi appears to have produced several academic studies and must have looked at several ancient sources to execute them.[15] Evidently, the nudity of the figure did not deter this member of the Ottoman dynasty –and the last Caliph of Islam in the ensuing years– from fulfilling the requirements of his profession as an artist.

THE OBSCENE AS A QUESTION OF PERCEPTION

Kenneth Clark argues that when we consider examples extending from ancient Greece, Rome, and the Renaissance all the way to modern art, each nude, albeit decked with some aesthetic idealism, may arouse, though perhaps imperceptibly, erotic sentiments in viewers, but that an educated viewer would not find sexuality in a naked body, but rather the ideal architecture and

15 An incomplete nude painting by Abdülmecid Efendi is preserved in the National Palaces Collection. See *Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi*, ed. Ömer Faruk Şerifoğlu (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004). Also, Sema Öner notes that a painting dated 1899 and titled *Avluda Kadınlar* (Women in the Courtyard), which includes nude female figures, is also by Abdülmecid Efendi. See Sema Öner, "Dolmabahçe Sarayı Resim Koleksiyonu'ndaki Yapıtlarıyla Halife Abdülmecid Efendi", *Osman Hamdi Bey ve Dönemi*, ed. Zeynep Rona (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1992): 88. While the name of the collection that includes this painting remains unknown, debates prevail over attributing it to Abdülmecid Efendi.

1911-1914 yılları arasında yayımlanan *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*'nde bu tür yazıların yanı sıra sanatsal anatomi bilgisinin gerekliliği üzerine yazılar da yayımlanmış, hatta çıplak sayılabilecek bir erkek deseni de yer almıştır. İzzet [Ziya] Bey (1880-1936) imzalı bu desende genç bir erkek, atletik bedeni ve pozuyla tipik bir nü'dür. Figürün iç yapısını görünür kılacak bir ayrıntıcılıkla resmedilmiş olması dikkat çekicidir. Erkek bedeninin idealize edildiği antik Yunan sanatı örneklerini ve Rönesans kopyalarını çağrıştıran bu etütte de hissedilen ideal biçim arayışı, nü sanatının temelini oluşturur.

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi'ni desteklediği bilinen Şehzade Abdülmecid Efendi'nin (1868-1944) günümüze ulaşmış bir deseni de bu dönemde yaygınlaşmaya başlayan akademik sanat kültürünü düşündürür. Abdülmecid Efendi de figüre ilgi duyan her ressam gibi, belli ki birtakım akademik etütler yapmış, bunu yaparken de antik kaynaklara bakmıştır.[13] Belli ki figürün çıplaklığı, Osmanlı hanedanına mensup da olsa –sonraki yıllarda da bilindiği gibi, son İslam halifesi olacaktır– ressam olarak mesleğinin gereklerini yerine getirmesine engel olmamıştır.

BİR "TELÂKKİ" MESELESİ OLARAK MÜSTEHCEN

Kenneth Clark, antik Yunan'dan Rönesans'a ve modern sanata uzanan örneklere baktığımızda, estetik bir idealizmle bezenmiş olsa da her nü'nün izleyicide belli belirsiz de olsa erotik bir duygu uyandıracağını, ama eğitimli bir izleyicinin çıplak bedende cinsellik değil, doğadan soyutlanmış bir tasarım olarak insan bedeninin ideal mimarisini, güzelliğini göreceğini savunur.[14] Bu anlayışa göre nü, cinsel bir çağrışım uyandırsa dahi (ki Clark, eğitimli bir gözün dahi bir çıplağa bir çömleğe bakar gibi bakamayacağını söyler) bir sanat türü olarak, müstehcen sayılamaz. Müstehcen, ya da pornografik olan, hem felsefi hem estetik anlamda, bir anlamda sanatın öteki'sidir.[15]

13 Abdülmecid Efendi'nin Milli Saraylar Koleksiyonu'nda yer alan tamamlanmamış bir nü resmi de bulunmaktadır. Bkz. *Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi*, ed. Ömer Faruk Şerifoğlu (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004). Ayrıca, Sema Öner, çıplak kadın figürüne yer veren 1899 tarihli *Avluda Kadınlar* adlı bir tablonun Abdülmecid Efendi'ye ait olduğunu belirtmektedir. Bkz. Sema Öner, "Dolmabahçe Sarayı Resim Koleksiyonu'ndaki Yapıtlarıyla Halife Abdülmecid Efendi", *Osman Hamdi Bey ve Dönemi*, yay. haz. Zeynep Rona (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1992): 88. Hangi koleksiyonda bulunduğu bilinmeyen bu resmin Abdülmecid Efendi'ye atfedilmesi, tartışmalı bir konu olmayı sürdürmektedir.
14 Kenneth Clark, *The Nude* (Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1956): 6.
15 Lynda Nead, pornografinin sanatın öteki'si olarak kurgulanışını irdelerken simgesel ve psişik bir düzeyde görsel olanın sanatla, dokunsal olanın pornografiyle özdeşleştirildiğini iddia eder. Nead, Kenneth Clark'ın *The Nude* adlı kitabında izleyende dokunma arzusu/cinsel istek uyandıran imgelerin sanat ve yaratıcılık alanından kovularak daha alt kültürel kategoriler olarak belgesel, propaganda ve pornografiye havale edildiğine işaret eder. Bkz. Lynda Nead, *The Female Nude-Art, Obscenity and Sexuality* (Londra&New York: Routledge, 1992): 27-28.

beauty of the human body as a design abstracted from nature.[16] Accordingly, even if the nude implicitly contains sexual connotations (after all, Clark adds that even the educated eye cannot look at a nude as if s/he is looking at pottery), it is not considered obscene as a form of art. The obscene or pornographic is, both in the philosophical and the aesthetic sense, considered as the 'other' of art.[17]

Examining the connection between the nude and photography – considered another 'other' of art in the 19th century– further elucidates how the nude was perceived as a 'form of art' in and of itself. Photographers taking nude images imitated the poses in classical paintings.[18] Starting with the daguerreotypes in the 1840s and throughout the development of photographic technology, the academic repertoire of poses was widely used in nude images first seen in Paris. In these images, not only the repertoire of poses, but the studio spaces were also arranged in a way to recall the atmosphere in the paintings. Furthermore, images of nude models intended for artists were used as supplementary material by photographers. Noting that the production of such nudes, which depicted men, women, and children in various poses had evolved into an industry in France in the 19th century, William A. Ewing relates that such photographs were preferred, as they were more economical than hiring a model and helped resolve technical problems such as foreshortening.[19] Taken in homogenous light and thus distinctly revealing anatomical details, such photographs constituted an indispensable source material for French artists. It is known that Delacroix, for example, ordered photographs of this kind and he, as well as other painters, used daguerreotypes to correct 'visual misperceptions.'[20] There are nude images produced in the postcards and photo cards that were first introduced in the late 19th century and became highly popular in the during the Second Constitutional Era, and there are some examples that may suggest

16 Kenneth Clark, *The Nude* (Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1956): 6.
17 In examining the construction of pornography as the other of art, Lynda Nead claims that visual art and tactile pornography are identified on a symbolic and psychic level. Nead points, "As soon as the image becomes an 'incentive to action'," as pointed in Kenneth Clark's *The Nude*, "it is expelled from the realm of art and creativity and enters the inferior and corrupted domain of documentary, propaganda, and pornography." See Lynda Nead, *The Female Nude-Art, Obscenity and Sexuality* (London & New York: Routledge, 1992): 27-28.
18 Kenneth Clark argues that photographers of naked bodies re-produce – consciously or unconsciously- the idea of the nude for various artists and adds that the more idealized the model is, the more challanging it becomes for the photographer striving to imitate that model. See Clark, ibid.: 4.
19 William A. Ewing, *The Body-Photoworks of the Human Form* (London: Thames and Hudson, 1994): 62.
20 Ewing, ibid.: 63.

Fotokart, sağ altta "vücud güzelliği" yazılı, 19. yy. sonu, Uğur Yeğin Koleksiyonu.
Photo card, bottom right "body beauty", end of 19th cen., Uğur Yeğin Collection.

Gaudenzio Marconi, *İstirahatte Erkek Figürü,* yak. 1860, albümen baskı, 19,8 x 15,9 cm, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.
Gaudenzio Marconi, *Male Figure in Repose,* c. 1860, albumen silver print, 19.8 x 15.9 cm, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

19. yüzyılda, sanatın bir diğer "öteki"si sayılan fotoğrafla nü arasındaki bağlantıyı irdelemek, nü'nün kendine özgü bir "sanat türü" olarak algılanışını daha da belirgin kılar. Çıplak fotoğrafları çekenler, klasik resimlerdeki pozları taklit ederler.[16] 1840'lı yıllarda dagerreotiplerden başlayarak gelişen fotoğraf teknolojisi sürecinde Paris'te görülmeye başlayan nü imgelerde akademik poz dağarcığı yaygın olarak kullanılmıştır. Bu imgelerde yalnızca poz dağarcığı değil, stüdyo mekânları da resimlerdeki atmosferi çağrıştıracak şekilde düzenlenmeye çalışılır. Ayrıca sanatçıların kullanımına yönelik çıplak model resimleri fotoğrafçılar tarafından sanatçıların çalışmalarını destekleyici malzeme olarak da üretilmiştir. Kadınları, erkekleri ve çocukları çok çeşitli pozlarda gösteren bu tür nü'lerin üretiminin 19. yüzyılda Fransa'da bir endüstri haline geldiğini belirten William A. Ewing, bu fotoğrafların sanatçılar için hem modelden daha hesaplı olması, hem rakursi gibi teknik sorunları çözmekte sağladığı kolaylık için tercih edildiğini anlatır.[17] Homojen ışıkta çekilen, dolayısıyla anatomik ayrıntıların belirgin bir biçimde seçilebildiği bu fotoğraflar, Fransız sanatçıları için vazgeçilmez bir kaynaktı: Örneğin Delacroix'nın bu tür fotoğraflar ısmarladığı, ayrıca kendisi gibi başka ressamların da daggerreotipleri "görme yanılgıları"nı düzeltmek için kullandığı bilinmektedir.[18] Osmanlı'da 19. yüzyıl sonunda görülmeye başlayan, II. Meşrutiyet döneminde son derece yaygınlaşan kartpostal ve fotokartlar arasında nü imgeler bulunmaktadır, ayrıca sanatçılara kaynaklık etmiş olabilecek fotoğraflara da rastlamak mümkündür. Örneğin, üzerinde "vücud güzelliği" yazan bir fotoğrafta, belli açılardan görülen bir kadın vücudu, sanki çeşitli açılardan incelenmek üzere fotoğraflanmış gibidir. Öte yandan, salt seyirlik olmak üzere fotoğraflanmış, çıplak olmayan ama "nü pozu" vermiş oryantalist "Türk güzeli" kartpostalları da türünün ilginç örnekleri sayılabilir! Çıplaklığın seyirlik hallerinin, Osmanlı'nın dünyasına, 19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başında resimlerden önce kartpostallarla girdiği görülür.

19. yüzyıl Avrupası'nda, çıplak figürleri resimlerde ve heykellerde görmeye alışmış, "sanat kültürü"ne sahip bir kitle dahi poz, dekor gibi resimsel unsurlarla karşın, gerçeğin ta kendisi gibi görünen fotografik imgede çıplaklığa o kadar kolay alışamamıştır.[19] İzleyicinin karşısında kanlı canlı bir insan vücudu görmesinin psikolojik etkisi, nü resimlerin etkisiyle karşılaştırıldığında daha yoğun hissedilmiş; bu tür imgelerin başından itibaren erotik bir

16 Kenneth Clark, çıplak beden fotoğrafı çekenlerin bilinçli ya da bilinçsiz olarak çeşitli sanatçıların nü anlayışını yeniden ürettiklerini savunur ve ekler: "Model ne kadar idealize edilmişse, o modeli taklit etmeye çalışan fotoğrafçının işi o kadar zordur." Bkz. Clark, a.g.k.: 4.
17 William A. Ewing, *The Body-Photoworks of the Human Form* (Londra: Thames and Hudson, 1994): 62.

the presence of photographs serving as source material for artists. For example, a photograph bearing the caption 'body beauty' and featuring a female body seen from various angles appears to have been taken not to be viewed, but to be studied. Meanwhile, produced solely for viewing and revealing a female in a 'nude pose,' but not in the nude, orientalist 'Turkish Beauty' photographs can be considered among the interesting examples of this kind! It appears the various states of viewing nakedness thus entered the Ottoman world through postcards in late 19th-early 20th centuries, before paintings did.

Even masses equipped with a 'culture of art' and accustomed to seeing nude figures in paintings and sculptures in 19th-century Europe had difficulty reconciling with nudity in photographic images, which, despite pictorial elements such as pose and décor, seemed quite real.[21] The psychological effect of a naked human body in the flesh was relatively more intense compared to the effect of nude paintings; such images were thus presumed to carry an erotic dimension from the onset. As John Berger says, yes,

21 Ewing, ibid.: 60.

Doğu Güzeli. Salut de Constantinople [no. 7997], 7 Mayıs 1908 tarihinde İstanbul'dan Fransa'ya gönderilmiş kartpostal. Seyhun Binzet Koleksiyonu.
Oriental Beauty. Salut de Constantinople [no. 7997], postcard sent on 7 May 1908 from Istanbul to France. Seyhun Binzet Collection.

Doğu Güzeli. Salut de Constantinople [no. 9701], 21 Şubat 1907 tarihinde İstanbul'dan Fransa'ya gönderilmiş kartpostal. Seyhun Binzet Koleksiyonu.
Oriental Beauty. Salut de Constantinople [no. 9701], postcard sent on 21 February 1907 from Istanbul to France. Seyhun Binzet Collection.

18 Ewing, a.g.k.: 63.
19 Ewing, a.g.k.: 60.

much like what Clark claims that the nude may be *a way of seeing* that painting has attained, nonetheless the way of seeing the nude is not limited to art; there are "nude poses" and "nude gestures" and these forms of expression seen in paintings as well as photographs are essentially associated with sexuality.[22] The free circulation of such images in the realm of popular culture without the legitimizing shield of art history and the museum also has an impact on ways of perception. From this perspective, the nude photograph, including examples reflecting 'lighter' images, has thus evolved into an object catering to the new mass of collectors after 'erotica.' Consequently, although the art of painting has been focusing on nudity for several centuries, the nude photograph was thus often considered obscene.

From this perspective, nude painting, in a sense, acts as a border between art and obscenity. As Lynda Nead points out, the nude is the cultural indication distinguishing that border, as it poses a threat to certain cultural values. In that regard, the nude becomes the symbol of the transformative effect of culture over the responsibility ascribed to the viewer.[23] According to Kenneth Clark, the nude is not the subject of art, but a form of art, and its subject as a form or a design is not the naked human body, but the 'ideal body.'

22 John Berger, *Ways of Seeing* (London: Penguin Books, 1972): 53.
23 Nead, ibid.: 29.

boyut taşıdığı düşünülmüştür. John Berger'in dediği gibi, evet nü, Clark'ın iddia ettiği gibi resmin ulaştığı bir görme biçimidir belki, ama nü'yü görme biçimi sanatla sınırlı değildir, "nü pozlar", "nü hareketler" vardır ve fotoğraflarda da görülen bu ifade biçimi, özünde, cinsellikle ilişkilendirilmiştir.[20] Sanat tarihinin ve müzenin meşruiyet zırhı olmaksızın popüler kültür sahasında serbestçe dolaşıyor olmaları da bu görüntülerin alımlanma biçimlerini etkiler. Bu açıdan bakıldığında nü fotoğraf, daha "soft" görüntüleri yansıtanlar da dahil olmak üzere, "erotika" peşinde yeni bir koleksiyoncu kitlesine hizmet eden bir nesne haline gelmiş, her ne kadar resim sanatının birkaç yüzyıldır odaklandığı bir konuyu, çıplağı, gösteriyor olsa da genellikle müstehcen bulunmuştur.

Bu açıdan bakıldığında nü resim, aslında bir bakıma sanat ve müstehcen arasındaki sınır gibidir. Lynda Nead'in işaret ettiği gibi, belli kültürel değerlere yönelik bir tehdit oluşturduğu için, o sınırı belirgin kılan kültürel göstergedir. Bu anlamda nü, izleyiciye yüklenen sorumluluk üzerinden, yüksek kültürün dönüştürücü etkisinin simgesi haline gelir.[21] Kenneth Clark'a göre, sanatta konu değil, bir biçim, bir tasarım olarak nü'nün konusu zaten çıplak insan bedeni değildir. "İdeal beden"dir:

> "Çıplak insan bedeninin zevkle seyredilen bir nesne olduğu varsayılır. Oysa sanat okullarını ziyaret edip öğrencilerin gayretle resmettikleri şekilsiz, zavallı modelleri görenler bunun bir yanılsama olduğunu bilirler. Bedeni olduğu gibi resmederek onu sanatsal kılamazsınız – çıplak resmi yapmak, bir kaplan resmi ya da karlı bir manzaranın resmini yapmaya benzemez. Genellikle doğayla ve hayvan dünyasıyla içtenlikle özdeşleştiğimizde, bu mutlu uyumdan bir sanat yapıtı doğar. Estetik öğrencileri buna empati der. Ve bu empatik yaratı süreci, nü'yü üreten zihniyetin tam tersidir. Çıplak bedenlerden oluşan bir kitle, bizde empati uyandıracağına hayalkırıklığı hatta dehşet uyandırabilir. Nü, gördüğünü resmetmek değil, mükemmel kılmaktır."[22]

Çıplak bedene bakıp, onda "çıplaklık" görmemeyi gerektiren bu teorik çerçevenin Türkiye'de nü resmin kabulü ya da reddi bağlamında nasıl yansıdığını izlemek ilginçtir. Nü, İslam kültürünün taassubuna tümüyle aykırı ama Batı kültürünün estetik normlarını tümüyle yansıtan bir simge olarak, kaçınılmaz bir tartışma konusu olmuştur. Bu bağlamda, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş sürecinde Batı kültürüyle yetişmiş aydınların, Batı'nın yüksek kültürünü bir üst değer olarak benimsemişliğinin göstergesine dönüşmüştür. Celal Esad Arseven'in 1939'da *Yedigün* dergisinde "Çıplak Resim" başlığıyla yayımlanan yazısını okuduğumuzda, örneğin, adeta bir kültür dersi almış oluruz. Louvre Müzesi'nden verdiği örnekler göz önünde bulundurulursa, bir tür "yüksek kültür"ün temel alındığı açıktır. Arseven önce "çıplak resmin" ne olduğunu tanımlar:

> "Erkek olsun kadın olsun, vücudü üryan olan resimler, sanat bakımından estetik bir kıymeti haiz olur ve ona bakanlar üzerinde tevlit ettiği sanat heyecanının büyüklüğü şehvanî ve cinsî duyguyu hissettirmeyecek derecede olursa o gibi resimlere çıplak resim derler ki, Fransızcada buna nu tâbir olunur. Eğer bir resim sanatça büyük güzellik ve evsafı haiz olmayıp da insanda bedîî heyecan yerine şehvanî bir his uyandırırsa, ona da pornografik resim deniyor ki, biz de bunu 'bahi' diye tercüme ediyoruz."[23]

Arseven, yaklaşık 20 yıl kadar sonra Kenneth Clark'ın "çıplak" ve "nü" arasında yapacağı ayrımı da şu şekilde anlatır:

> "Mesela Pariste Luvr müzesinde bulunan heykeltraş Allegrain'in yapmış olduğu Diana heykeline bakalım. Bu heykelin karşısında bir parça bedîî zevki olan her insanın duyduğu heyecan sırf bedîîdir ve bu heyecan insanın ruhunu okadar kavrar ki, onda şekil ve terkip ahenginden başka bir şey göremez. Bu bedîî ahenk onun çıplak vücudünü en kalın bir libastan fazla örter. Gözleriniz o vücudün cinsî âzalarından fazla inhinalardaki ahenk ve terkipteki güzellikle meşgul olur. Ruhun duyduğu manevî zevk okadar kuvvetlidir ki, bütün şehvanî hisleri öldürür. Vücudün en mahrem cihetleri esirî bir mahiyet alır. Diyebilirim ki, bir sanatkâr böyle güzel bir heykel veya resim önünde cinsiyetini bile unutur. (...) Fakat bu demek değildir ki her çıplak resim bedîîdir. Nice resimler vardır ki, bunlar yanında çok kapalı olduğu halde bahîdir. Mesela elbiseli bir kadının fistanları altından bacaklarının pek küçük bir kısmı görünür vaziyetteki bir resmi hattâ çoraplarını ayağına çeker vaziyetteki bir resmi büsbütün çıplak vaziyetinden çok bahî olabilir. İşte asıl mesele bunu tefrik etmektedir. Hulâsa, bu gibi resimlerin mahiyetini tayin etmek biraz da telâkki meselesidir."[24]

Nearly twenty years before Kenneth Clark, Arseven described the distinction between 'naked' and 'nude' as follows:

> "Let us, for example, review Allegrain's sculpture of Diana preserved in the Louvre Museum in Paris. The excitement any man with the slightest aesthetic taste would feel vis-à-vis this sculpture would be solely aesthetic; this excitement grasps one's soul so powerfully that he sees nothing but the harmony of form and design in it. This aesthetic harmony covers the naked body of the sculpture more than the thickest clothing ever could. Your eyes become preoccupied with the harmony of curves and the beauty of design, rather than the sexual members of the body. The spiritual pleasure of the spirit is so profound that it annihilates all lustful feelings. The most intimate parts of the body take on a captivating meaning. I can say that an artist forgets his own sexuality in front of such a beautiful sculpture or painting. (...) However, this does not mean that every painting is aesthetic. Many paintings can be erotic even though the body may be disguised more compared to this one. For example, a slight show of legs under the long skirts of a dressed woman or the painting of a woman as she puts on her stockings may be far more obscene than her nakedness. The real issue, therefore, is to be able to distinguish between the two. In short, determining the true nature of such paintings is, to a certain extent, a question of perception."[26]

Having found himself in court several times with accusations of obscenity, Hüseyin Rahmi Gürpınar also wrote about the subject of perception (Arseven used the word '*telâkki*' for that). Published in an art almanac[27] released in 1950, Gürpınar's article "Art and Nudity" carried the suggestive heading "An Open Case." In his article, Gürpınar too distinguished between the aesthetic and the carnal. However, the responsibility he placed on the shoulders of viewers was heavier than Arseven. He made a clear distinction between 'A mind educated in the refinements of art' and 'a mind devoid of such education.'

> "Are the terms obscene and impudent used for a certain nakedness that invites lust? If we feel excited by a naked body, we can understand and explain this excitement in two ways: aesthetic and carnal... There is no lust in aesthetic excite-

> "It is widely supposed that the naked human body is in itself an object upon which the eye dwells with pleasure and which we are glad to see depicted. But anyone who has frequented art schools and seen the shapeless, pitiful model that the students are industriously drawing will know this is an illusion. The body is not one of those subjects which can be made into art by direct transcription—like a tiger or a snowy landscape. Often in looking at the natural and animal world we joyfully identify ourselves with what we see and from this happy union create a work of art. This is the process students of aesthetics call empathy, and it is at the opposite pole of creative activity to the state of mind that has produced the nude. A mass of naked figures does not move us to empathy, but to disillusion and dismay. We do not wish to imitate; we wish to perfect."[24]

It is interesting to observe how this theoretical framework that precludes seeing 'nudity' when looking at a naked body was reflected in the context of the acceptance or rejection of nude painting in Turkey. As a symbol completely against the fanaticism of Islamic culture, but entirely representative of the aesthetic norms of Western culture, the nude has inescapably been the subject of controversy. In that respect, it has evolved into an indication of how, in the transition from Empire to Republic, Ottoman intellectuals trained in Western culture adopted the high culture of the West as a superior value. When we read the article "Çıplak Resim" (Nude Painting) Celal Esad Arseven published in *Yedigün* magazine in 1939, for example, we almost receive a lecture on culture. Considering the examples he cites from the Louvre Museum, it becomes evident that a kind of 'high culture' is embraced as the base. Arseven starts off by defining 'nude painting':

> "Whether it is male or female, paintings of naked bodies hold an aesthetic value in terms of art. If the enthusiasm for art these paintings elicit from the viewers is great enough to take precedence over feelings of lust and sexuality, then these paintings are called nudes, or what the French call nu. If, however, a painting does not possess any artistic beauty or quality, but merely evokes lustful sentiments, it is called a pornographic painting, which we translate as *bahi*."[25]

20 John Berger, *Ways of Seeing* (Londra: Penguin Books, 1972): 53.
21 Nead, a.g.k.: 29.
22 Clark, a.g.k.: 3.
23 Celal Esad Arseven, "Çıplak Resim", *Yedigün*, 9 Mayıs 1939, Sayı 322, sayfa numarası bulunmuyor.
24 Arseven, a.g.k.
24 Clark, ibid.: 3.
25 Celal Esad Arseven, "Çıplak Resim", *Yedigün*, May 9, 1939, issue 322, unpaginated.
26 Arseven, ibid.
27 It is stated that this article is the second edition of the article originally published in 1929 in *Vakit* newspaper as part of a survey.

Arseven'in sözünü ettiği "telâkki" (anlayış) konusunda müstehcenlik suçlamalarıyla kendini pek çok kez mahkemede bulan Hüseyin Rahmi Gürpınar da kalem oynatmıştır. Gürpınar'ın 1950'de basılan bir sanat yıllığında yayımlanan[25] "Sanat ve Çıplaklık" yazısının "Bitmeyen Bir Dava" üstbaşlığıyla verilmiş olması da anlamlı sayılabilir. Gürpınar da yazısında, bedii ve hayvanî ayrımı yapar. Fakat izleyiciye yüklediği sorumluluk, Arseven'den daha fazladır: "San'atın inceliklerile terbiyelenmiş bir dimağ" ile "böyle bir terbiyeden mahrum dimağ" arasında kesin bir ayrım yapar:

> "Müstehcen ve hayâsızca tabirleri, şehveti davet eden açıklıklar için mi kullanılmıştır? Açık bir vücut karşısında heyecan duyarsak, bunu iki suretle telâkki ve tefsir edebiliriz: Bedii ve hayvanî... Bediî heyecanda şehvet yoktur. San'atın inceliklerile terbiyelenmiş bir dimağ tabiî veya masnu' çıplak vücutlarda sırf bir güzellik görür; bizim 'çirkin' dediklerimizde de tabiat güzeldir. Bu heyecanın esasını Freud nazariyelerine göre, sırf cinsî cezibeye atfederlerse de canlı ve çıplak bir model karşısında mermerini yontan san'atkâra sorunuz; (Mesaisi anlarında duyduğu lezzet nedir?) Mermere, muşambaya can vermekteki bir hâlikiyyet hissidir. Bu ise, şehvetten yüksektir. Eseri temaşa edenler de aynı takdir hissi ile mütehassis olabilirlerse, ortada çıplak yoktur. 'Ayıp ve müstehcenlik', bu san'at hududunun tamamile haricinde kalır. Fakat, bu zevk terbiyesinden mahrum bir dimağ sahibi böyle bir eser karşısında bulunduğu zaman gözleri hemen hicabın perdesinden sıyrık duran açık noktaya dikilir. Yüzü kızarır, belki de çarpıntıya tutulur. İşte görüyoruz ki, terbiye ve telâkkiye göre, 'ayıp' nâmevcut ve mevcuttur."[26]

Her iki yazarın satırları, Türkiye'de nü'nün, başlı başına bir gösterge olarak, modern, Batıcıl kültürün dönüştürücü etkisinin simgelerinden biri olduğunu tüm açıklığıyla yansıtır. 1930'larda resmi ideolojinin yönlendirmesiyle modern(ist) toplumsal kimliğini inşa etmekte olan Türkiye'de nü'nün kabulü ya da reddi, adeta ideolojik bir meseledir. 1939'da İzmit Halkevi'nde Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin açtığı bir sergide[27] bazı resimlerin müstehcen bulunması üzerine çıkan, günlerce basına da yansıyan tartışmalar, Peyami Safa'nın *Cumhuriyet* gazetesinde yayımlanan yazısında söylediği gibi, nü konusunun Türkiye için adeta "san'at değil, memleket meselesi" olduğunu gözler önüne serer. Safa'ya göre, "İzmit vak'ası, hiçbir maddesile plâstik san'atlarda çıplağın teşhirini yasak etmiyen medenî Türk kanunlarına karşı cephe alan bir harekettir; İzmit vak'ası, garb kültürünü ve medeniyetini benimsiyen Türk inkılâbının özprensiplerine karşı cephe alan bir harekettir."[28]

Nü resimlerin 1930'lu yılların Türkiyesi'nde sanatçılar ve aydınlar tarafından bir memleket meselesi olarak tartışılması, toplumsal değer ölçütlerinin sahiplenilmesi noktasındaki ayrılıkları tüm çıplaklığıyla gözler önüne serer. Niyazi Berkes'in "kutsallaşmış gelenek"[29] dediği olguyla, cumhuriyetçi, modernist ideallerin süregiden çatışmasını açık eder. Her iki kültürün de kendi benimsediği değerlere tehdit olarak algıladığının ifadesine dönüşür.

BATI KÜLTÜRÜ KARŞISINDA GELENEKSEL KÜLTÜR: TAASSUBU AŞMAK MÜMKÜN MÜ?

Sanatsal bir biçim olarak nü imgesinin/kavramının Avrupa resim geleneğinin merkezinde yer alırken, Batı dünyasının ötesinde aynı anlama, öneme, etkiye sahip olmadığını biliyoruz. Kenneth Clark'ın da işaret ettiği gibi, örneğin Uzakdoğu'nun resimlerinde çıplak figürlere rastlayabilsek de onlara yalnızca dolaylı olarak "nü" denebilir.[30] John Berger de Hint, İran, Afrika ve Amerika yerlileri gibi Avrupa dışındaki sanat geleneklerine dikkat çekerek, bu farklı kültürlerde çıplaklığın hiçbir zaman edilgen olmadığına işaret eder; bir durumu özellikle vurgular: Bir yapıtın konusu cinsel çekicilikse, bir cinsel sevişme sahnesi betimlenir; nesneleşmiş kadınlar ya da erkekler değil.[31] Aynı durum, İslam minyatür resmi için de geçerlidir.

Çıplak bedeni başlı başına seyirlik bir olgu olarak ele almak, antik Yunan'dan başlayarak, Avrupa geleneğinin icadıdır. Fransız filozof François Jullien, *The Impossible Nude* adlı kitabında bu geleneğin Avrupa'ya özgü karakterini irdelemek için nü imgenin bu-

25 Bu yazının, *Vakit* gazetesinde 1929 yılında gerçekleştirilen bir anket vesilesiyle yayımlanan yazının ikinci basımı olduğu belirtilmektedir.

26 Hüseyin Rahmi Gürpınar, "Bitmeyen Bir Dava: Sanat ve Çıplaklık", *1950 Sanat Yıllığı*, yay. haz. Refik Ahmed Sevengil (İstanbul: Osmanbey Matbaası, 1950): 119.

27 Kıymet Giray, Müstakiller'in tarihini ele aldığı kitabında bu konuya dikkat çekiyor. Bkz. Kıymet Giray, *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği* (İstanbul: Akbank Yayınları, 1997): 60-61.

ment. A mind educated in the refinements of art sees pure beauty in naturally or artificially naked bodies; what we call 'ugly' is also naturally beautiful. Although Freud's theories ascribe it purely to sexual attraction, one should ask the true meaning of this excitement to the artist who sculpts his marble in the presence of a live and naked model (what pleasure does he feel as he works?). It must be the sense of being God-like in giving life to marble or canvas. That is beyond lust. If those viewing the work are moved by the same sense of appreciation, then there is no nudity to speak of. 'Shameful and obscene' fall entirely outside the borders of art. However, when a mind devoid of such education stands before such a work of art, his gaze immediately falls upon the point being exposed behind the cover. He is flushed and perhaps even feels palpitations. We thus see that 'shameful' exists in proportion with one's level of education and understanding."[28]

The lines of both writers clearly reflect that as an indicator in and of itself, the nude in Turkey has been perceived as one of the symbols of Western culture's transformative influences. In the 1930s, when Turkey was in the process of building its modern(ist) national identity through the guidance of the official state ideology, the acceptance or rejection of the nude almost became an ideological issue. The debates over obscenity rising out of an exhibition[29] The Association of Independent Painters and Sculptors opened at İzmit Halkevi (People's House) in 1939 demonstrated, as Peyami Safa underlined in his article published in *Cumhuriyet* newspaper, that the issue of the nude was almost 'a national issue and not a question of art' for Turkey. According to Safa, "The İzmit incident was a move against the Turkish Civil Code, no paragraph of which prohibits the display of nudity in plastic arts; the İzmit incident was a move against the founding principles of the Turkish reform, which embraces Western culture and civilization."[30] The discussion of nude paintings as a national issue among artists and intellectuals in Turkey of the 1930s blatantly reveal the discrepancies over the adoption of the criteria for social values. It clearly articulates the ongoing conflict between the notion Niyazi Berkes refers to as "sanctified tradition"[31] and Republican, modernist ideals. It implies that both cultures perceive it a threat against their values.

TRADITIONAL CULTURE VERSUS WESTERN CULTURE: IS IT POSSIBLE TO OVERCOME 'CONVENTIONALISM'?

We know that while the image/concept of the nude as an art form was at the center of the European tradition of painting, it did not hold the same meaning, significance, or effect beyond the Western world. As Kenneth Clark pointed out, although we may encounter naked figures in Far Eastern paintings, they can only indirectly be called "nudes."[32] Drawing the reader's attention to non-European art traditions such as those of India, Iran, Africa, and Native America, John Berger stressed that nudity in these different cultures was depicted in relation to the sexual act involving both genders, beyond the visual objectification of men or women.[33] The same is true for the Islamic art of miniature.

Treating the naked body as an object for viewing is, starting from ancient Greece, purely the invention of the European tradition. In *The Impossible Nude,* French philosopher François Jullien draws comparisons with ancient Chinese art, which contains no nude images, in order to examine the European character of this tradition. Comparing 'form' (*eidos*), which lies at the heart of ancient Greek philosophy, with the perception of form in ancient China, Jullien approaches the issue from the context of being and existence: In ancient Greece, existence is form, therefore it presents a fixed and unchanging appearance. In China; however, being is form and a fixed appearance cannot be ascribed to an existence in a constant state of being.[34] According to Jullien, while the nude is perceived as an image that brings together form and essence in ancient Greece, the human body can never represent essence in ancient Chinese philosophy. While Jullien's book opens an important window to how the naked body found both a philosophical and an aesthetic ground in ancient Greece, it also reveals why different cultures do not embrace this legacy with the same interest/perception.

28 Hüseyin Rahmi Gürpınar, "Bitmeyen Bir Dava: Sanat ve Çıplaklık", *1950 Sanat Yıllığı*, ed. Refik Ahmed Sevengil (İstanbul: Osmanbey Matbaası, 1950): 119.

29 Kıymet Giray draws the reader's attention to this subject in the book she wrote on the history of Müstakiller (Independents) Müstakiller'in See Kıymet Giray, *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği* (İstanbul: Akbank Yayınları, 1997): 60-61.

30 Peyami Safa, "San'at değil, memleket meselesi", *Cumhuriyet* (April 28, 1939): 3.

31 Niyazi Berkes uses the term 'sanctified tradition' when describing how tradition is worn out and ascribes a special meaning to language. According to Berkes, when a foreign word enters a language, even if the meaning is unknown, it is a sign that the strongest framework of tradition is about to undergo change. See Niyazi Berkes, *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, ed. Ahmet Kuyaş (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002): 19.

32 Clark, ibid.: 7.

33 Berger, ibid.: 53.

34 François Jullien, *The Impossible Nude-Chinese Art and Western Aesthetics*, translated by Maev de la Guardia (Chicago & London: The University of Chicago Press, 2007): 65,68.

lunmadığı eski Çin sanatıyla karşılaştırma yapar. Eski Yunan felsefesinin temelinde yer alan "biçim" (eidos) olgusuyla eski Çin'de biçim algısı arasındaki farklılıkları karşılaştıran Jullien, meseleye varlık ve oluş bağlamında yaklaşır: Yunan'da varlık biçimdir, dolayısıyla sabit ve değişmez bir görünüm arz eder. Çin'de ise oluş biçimdir ve sürekli oluş halindeki varlığa sabit bir görünüm kazandırılamaz.[32] Jullien'e göre eski Yunan'da nü, böylece biçim ve hakikatin buluştuğu bir imge olarak algılanırken, eski Çin düşüncesine göre insan bedeni asla hakikatı temsil edemez. Jullien'in kitabı, eski Yunan'da çıplak bedenin nasıl hem felsefi hem estetik bir zemin bulduğuna önemli bir pencere açarken, farklı kültürlerin bu mirası neden aynı ilgiyle/algıyla sahiplenmediklerini ortaya koyar. Doğrusu antikitenin mirasının, birçok Batı-dışı kültür için ancak kendi kutsallaşmış geleneklerine rağmen; başka bir kültürün davranış, algılayış, kavrayış biçimlerini benimseme şeklinde; Batılılaşmayla koşut bir modernleşme sürecinde gündeme geldiğini düşündürür.

Bu açıdan bakıldığında, tıbbi konular, hamam sahneleri ve cinsellikle ilişkili minyatürlü elyazmalarında çıplaklığa rastlanabilse de "nü", Osmanlı minyatürlerinde de nadiren karşımıza çıkan, modern bir olgudur. Tek başına duran giyinik figürler dahi, bir yenileşme sürecinin habercisidir. Cumhuriyet öncesi geleneksel Türk resminde tek tek kadın ve erkek figürlerinin 17. yüzyıldan itibaren görülmeye başladığını anlatan Metin And'a göre, 18. yüzyılda konuya ilgi artar. Ayrıca bu dönemin minyatür albümlerinde rastlandığı gibi, kadının çıplaklığına da yer verilir.[33] And, bunlardan biri tülle örtülü ve ayakta; diğeri elinde bir narla ağaca yaslanmış; bir diğeri de hamamda yıkanan üç çıplak resme dikkat çeker. 18. yüzyıl saray ressamı Rafayel Manas'ın hamamda bir anne ve kızı gösteren ve minyatür gibi küçük boyutlu olmasına rağmen mukavva üzerine guvaş ile yapılan resmine ise, özellikle üzerinde durarak, geleneksel tasvir sanatından uzaklaşan bir örnek olarak yer verir.

Metin And'ın dikkat çektiği dört minyatürden üçünün hamam/yıkanma sahnesi olmasına karşın öyküden/tasvirden çok başlı başına çıplak figürlere odaklanılmış olması, onları ait oldukları geleneksel temsil biçimlerinden ayırır. Osmanlı saray koleksiyonlarında bulunan bu gibi örnekler, çıplak bedenin dolaylı değil, başlı başına seyirlik bir olgu olarak ele alınmaya başladığını gösterir.

32 François Jullien, *The Impossible Nude-Chinese Art and Western Aesthetics*, çev. Maev de la Guardia (Chicago&Londra: The University of Chicago Press, 2007): 65,68.

33 Metin And, *Osmanlı Tasvir Sanatları 1: Minyatür* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2002): 426.

He suggests that the legacy of Antiquity, for many non-Western cultures, can only come forth as part of a process of a modernity based on European models, and despite one's own sanctified traditions; a way of adopting another culture's modes of perception.

From this standpoint, although we encounter nudity in medical subjects, *hamam* scenes, and manuscripts with miniatures on sexuality, the "nude" was a modern concept that rarely emerged in Ottoman miniatures. Even free-standing dressed figures were the harbingers of a process of reformation. According to Metin And, who relates that single male and female figures in pre-Republican traditional Turkish painting are encountered as of the 17th century, the interest in the subject escalated in the 18th century. Furthermore, female nudity is also found in miniature albums from this period.[35] And draws attention to three nudes: one is standing covered by a thin veil, a second leans against a tree with a pomegranate in her hand, and a third is bathing at the *hamam*. He pays particular attention to 18th-century court artist Rafayel Manas' small, miniature-sized gouache painting on cardboard depicting a mother and daughter in a *hamam* as an example that draws away from the traditional art of painting.

Although three of the four miniatures Metin And highlights portray *hamam*/bathing scenes, the focus on naked figures rather than the narrative/depiction distinguishes them from the traditional forms of representation to which they belong. Similar examples found in Ottoman palace collections indicate that the naked body emerges not indirectly, but as an object to be viewed. In fact, the *hamam* theme may have served as a pretext for presenting a nude for view. The inclusion of such images on album pages made of thickened cardboard is also a distinguishing feature. In that regard, unlike nude depictions encountered in manuscripts such as *Hubanname* and *Zenanname,* or *Hamse-i Atayi*, they do not accompany a text or even if they do, the text remains in the background. Unlike the kind of nudity encountered in manuscripts, they are not intrinsic to the natural flow of a depicted scene. Figures seen on single album folios, on the other hand, appear to be the result of an exchange between the single-figure nudes of European painting tradition and traditional ways of seeing.

According to Tülay Artan and Irvin Cemil Schick, while the figure with the pomegranate that drew And's attention recalls the depictions of Venus, the goddess of love, Abdullah Buhari's nude in

35 Metin And, *Osmanlı Tasvir Sanatları 1: Minyatür* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2002): 426.

1 2 3 4

1. *Çıplak kadın.* I. Ahmet Albümü. Topkapı Sarayı Müzesi B408. *Nude woman.* Ahmet I Album. Topkapı Palace Museum B408.
2. *Çıplak kadın.* Albüm. Topkapı Sarayı Müzesi H2168. *Nude woman.* Album. Topkapı Palace Museum H2168.
3. *Hamamda yıkanan kadın.* Tek yaprak. Topkapı Sarayı Müzesi YY1043. *Woman in the hamam.* One sheet. Topkapı Palace Museum YY1043.
4. Rafayel Manas, *Hamamda anne-kız.* Topkapı Sarayı Müzesi H1918. Rafayel Manas, *Mother-daughter in hamam.* Topkapı Palace Museum H1918.

Hatta hamam konusu, tek başına seyirlik bir çıplak sergileyebilmenin bir gerekçesi de olabilir. Bu tip imgelerin kalınlaştırılmış kartondan yapılan albüm sayfalarında yer alması da onları ayrıştıran bir özelliktir. Bu anlamda, *Hubanname* ve *Zenanname* ya da *Hamse-i Atayi* gibi elyazması örneklerinde rastlanan çıplaklık betimlemelerinden farklı olarak, eşlik ettikleri bir metin ya yoktur ya da arka plandadır. Elyazmalarında rastladığımız çıplaklıkta olduğu gibi, betimlenen sahnenin doğal akışına içkin değildirler. Tek yapraklı albüm sayfalarında görülen figürlerse, Avrupa resim geleneğinin tek figürlü nü'leriyle geleneksel görme biçimleri arasında bir tür alışverişin sonucu gibidir.

Tülay Artan ve Irvin Cemil Schick'e göre, And'ın da dikkatini çeken narlı figür, aşk tanrıçası Venüs betimlemelerini çağrıştırırken, Abdullah Buhari'nin hamamdaki çıplağı adeta gerçek bir kadının temsiline benzer.[34] Bu yorum, sanat tarihindeki Venüs betimlemelerini ilahi Venüs/dünyevi Venüs kalıpları içinde değerlendiren anlayışı yankılar. Tek başına seyirlik kadın figürlerinin belli kültürel

34 Tülay Artan-Irvin Cemil Schick, "Ottomanizing pornotopia: Changing visual codes in eighteenth-century Ottoman erotic miniatures", *Eros and Sexuality in Islamic Art*, ed. Francesca Leoni-Mika Natif (Surrey: Ashgate Publishing, 2013): 160.

the bath resembles the representation of a real woman.[36] This interpretation echoes the notion that evaluates the Venus depictions in art history as part of the Celestial Venus /Earthly Venus distinction. It also suggests the extent to which single female figures for viewing are subject to certain cultural norms. The Celestial Venus is untouchable; the Earthly Venus, on the other hand, calls to touch.[37] Is this effect merely created by the fact that one is depicted in an almost magical garden atmosphere, whereas the other appears in a real setting, like that of a *hamam*? Signing and dating his works, which have a unique style of their own, as a European artist would and having customers outside the Ottoman court, Buhari, Banu Mahir argues, may have worked from live models.[38] Nevertheless, what determines the distance between the divine and the mundane, perhaps in the truest sense,

36 Tülay Artan-Irvin Cemil Schick, "Ottomanizing pornotopia: Changing visual codes in eighteenth-century Ottoman erotic miniatures", *Eros and Sexuality in Islamic Art*, ed. Francesca Leoni-Mika Natif (Surrey: Ashgate Publishing, 2013):160.

37 For a detailed interpretation on the Celestial Venus / Earthly Venus dichotomy extending from Plato to Kenneth Clark, see Nead, ibid.: 19.

38 Banu Mahir poses that Abdullah Buhari's single figures and male depictions yield the impression that they are made from a specific model, as distinct from those of Levni. See Banu Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı* (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2005): 80.

kalıplara ne kadar tabi olduğunu da düşündürür. İlahi Venüs'ün dokunulmazlığı vardır; dünyevi Venüs ise adeta dokunmaya çağırır.[35] Bu etkiyi veren, figürlerden birinin adeta masalsı bir bahçe atmosferinde, diğerininse hamam gibi gerçek bir ortamda betimlenmiş olması mıdır yalnızca? Kendine özgü bir üslubu duyuran yapıtlarını bir Avrupalı gibi imzalayan ve tarihleyen, Osmanlı sarayı dışında da müşterisi bulunan Buhari'nin, Banu Mahir'in öne sürdüğü gibi, canlı modelden çalışmış olması da mümkündür.[36] Ama ilahi/dünyevi arasındaki mesafeyi belki de gerçek anlamda belirleyen Artan ve Schick'in Buhari'nin hamamdaki çıplaktan yola çıkarak gündeme getirdikleri sorulardır: Albüm yaprağına yerleştirildiğine göre belli ki elyazması okuyabilecek bir müşteriyi hedeflemeyen bu resmin olası müşterileri arasında Avrupalılar da var mıydı? Buhari'nin amacı, Avrupalı erkeklerin Osmanlı kadın bedenine duydukları ilgiyi besleyecek imgeler üretmek miydi? Avrupa'da erotik sanatın üslubu ve içeriği Buhari için tanıdık bir malzeme miydi?[37]

Bu gibi sorular, hâlâ çok fazla bilinmez barındıran bir sahada yaşanmakta olan bir dönüşümü en azından sezinlememize yardımcı olurken, 18. yüzyıldan itibaren Osmanlı'nın Avrupa'yla etkileşiminin, hem Osmanlılar, hem Avrupalılar açısından mimari, mobilya, kıyafet, sanat nesneleri gibi kültürel ürünler üzerinde ne kadar belirgin hale geldiğini düşündürür. Çıplaklık ya da erotizm değil ama "nü", bir kavram olarak belli ki bu dönemde Osmanlı'nın görsel dünyasında yer almaya başlamış, ancak cinsellikten arındırılmış bir estetik bağlam bulamamıştır. Murat Bardakçı, matbaanın Türkiye'ye gelişinden 19. yüzyılın sonlarına kadar cinsellikle ilgili bir kitap basılmadığını, ancak zaman içinde cinsel sağlık ansiklopedisinden bozma erotik kitaplara dönüşen bahnamelerle hubannamelerin her zaman revaçta olduğunu belirtir. Bardakçı'ya göre, litografinin yaygınlaşmasıyla birlikte o zamana kadar hattat elinden çıkan bu tip kitapların taşbaskısı, piyasada da bolca bulunmaya başlamıştır.[38] Çıplaklığın, görsel olarak, yalnızca bahname türü erotik metinlerin az sayıdaki resimli nüshalarında görülebildiği bir ortamda, "müstehcen"den arındırılması süreci de dolayısıyla, kolay olmayacaktır.

35 Platon'dan Kenneth Clark'a uzanan ilahi Venüs/dünyevi Venüs ayrımına dair ayrıntılı bir yorum için bkz. Nead, a.g.k.: 19.

36 Banu Mahir, Abdullah Buhari'nin tek figür ve erkek tasvirlerinin Levni'ninkilerden farklı olarak belirli bir modele bakılarak yapılmış izlenimi verdiğini söyler. Bkz. Banu Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı* (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2005): 80.

37 Artan-Schick, Osmanlı erotik minyatürlerinin Avrupa koleksiyonlarında bulunmasının, Avrupalı gezginler arasında popüler olduğunun bir göstergesi sayılabileceğini belirtirler. Bkz. a.g.k.: 176.

38 Murat Bardakçı, "Osmanlı döneminde müstehcen yayın", *Milliyet Sanat,* S. 145 (1 Haziran 1986):14.

is the questions Artan and Schick ask based on Buhari's nude in the *hamam*: since it was part of an album folio, this depiction was obviously not targeting a customer that could read manuscripts. Does that mean that its potential customers included Europeans? Was it Buhari's intention to create images that would nurture the interest European men had in the depictions of Ottoman women? Was the style and content of erotic art in Europe familiar source material for Buhari?[39]

While such questions at least help us gain a sense of the transformation taking place in a field with too many unknowns, they suggests how the Ottoman Empire's interaction with Europe became evident, both for Ottomans and Europeans, over cultural products such as architecture, furniture, clothes, and objects of art. The 'nude,' and not nudity or eroticism, evidently began assuming a place in the Ottoman visual world during this period, but could not find an aesthetic context stripped of sexuality. Murat Bardakçı notes that no books on sexuality were published between the introduction of the printing press in Turkey until late 19th century, but that the *bahname* and *hubanname,* which evolved from encyclopedias of sexual health to erotic books over time, always maintained their popularity. According to Bardakçı, written by calligraphers until then, such books became widely available on the market following the widespread use of lithography.[40] In an environment where it was only seen in the limited illustrated copies of *bahname* –like erotic texts, the process of distinguishing nudity from what was considered 'obscene' would thus prove to be a challenge.

Can a connection be made between the representation of nudity seen in such publications and the ways in which earliest artists working in Western style viewed nudity? We believe not. The attempt to establish a visual connection between the nudity Ottoman artists would come to know as academic study material and the erotic publications in the Ottoman Empire can lead to nothing more than inaccuracy. Demanded as an extension of the art education for the Muslim-Turkish-Ottoman artists studying in Paris as of late 19th century, the nude was required to be a body stripped off its sexuality. Speaking of a new visual culture could only be made possible if the body could be desexualized. The true battle of the transformation of mentality we observe in paintings must have been taking place in the inner world of artists.

39 Artan-Schick argue that the presence of Ottoman erotic miniatures in European collections may be an indication that they were quite popular among European travelers. See ibid.: 176.

40 Murat Bardakçı, "Osmanlı döneminde müstehcen yayın", *Milliyet Sanat*, issue 145 (June 1, 1986):14.

Bu tür yayınlarda görülen çıplaklık temsilleriyle, Batı üslubunda çalışan ilk ressamların çıplağa bakışı arasında bir bağlantı kurulabilir mi? Pek sanmıyoruz. Osmanlı ressamlarının akademik bir etüt malzemesi olarak tanıyacakları çıplakla Osmanlı'daki erotik yayınlar arasında görsel bir bağlantı kurma çabası, bir yanılgı üretmekten öteye gitmez. Bir kere, 19. yüzyıl sonundan itibaren Paris'te eğitim görmeye giden Müslüman-Türk Osmanlı sanatçılar için sanat eğitiminin bir uzantısı olarak talep edilen nü, cinselliğinden arındırılmış beden olmak durumundaydı. Yeni bir görsel kültürden söz edebilmek, esas olarak, o beden cinselliğinden arındırıldığında mümkün olacaktı. Bizim resimlerde izlediğimiz o zihniyet dönüşümünün esas kavgası, ressamların iç dünyasında yaşanıyor olmalıydı.

OSMANLI'NIN DEĞİŞEN DÜNYASI VE GÖRSEL KÜLTÜR

Osmanlı'nın dünyası, 18. yüzyıldan başlayarak matbaayla, pozitif bilimler temelinde açılan mühendislik ve tıp okullarıyla, Batı edebiyatından yapılan çevirilerle, ilk gazetelerin yayımlanmasıyla belirgin bir modernleşme sürecine girmiştir. Bu çerçevede bir dizi yeni siyasi, hukuki düzenleme içeren Tanzimat Fermanı'nın 1839'da ilan edilmesiyle Osmanlı devleti, gelenekselden farklı bir gelecek tahayyülü içinde olduğunun işaretlerini vermeye başlar. İlber Ortaylı, Tanzimat insanının gelenekten tümüyle kopmamış olduğunu vurgularken, yine de Türkiye'de geleneği değiştirme geleneğinin Tanzimatçılarla başladığını savunur.[39] Bu geleneği değiştirme geleneğinin en önemli alanlarından birisi de sanat, ya da daha geniş bir çerçevede, görsel kültürdür. "Osman Hamdi'nin Önündeki Gelenek" başlıklı yazısında 9 Aralık 1858 tarihli bir iradeyle Üsküdar ve Beşiktaş rüşdiyelerine Mülazım Necib ve Mülazım Salim efendilerin resim hocalıklarına tayin edildiğine işaret eden Ortaylı'ya göre, bu dönemde İstanbul ve taşra mekteplerine Askeri okul çıkışlı ressamlar atanmakta ve Osmanlı, hüsn-ü hatla resim sanatını bir arada öğrenmektedir.[40] Askeri okullarda, öncelikle askeri amaçlarla da olsa perspektif gibi Batı normlarına açılan resim eğitimi yenileşmeye dair çok önemli bir adımdır ama, figürü içermediğini, manzara odaklı olduğunu vurgulamak gerekir.

Figürün sanat eğitimi dağarcığına girmesinde öncü bir rol üstlenecek olan Osman Hamdi Bey'in henüz ilk gençlik yıllarını yaşamakta

39 İlber Ortaylı, "Tanzimat Adamı ve Tanzimat Toplumu", *Batılılaşma Yolunda* (İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2015): 19.

40 Aktaran İlber Ortaylı, "Osman Hamdi'nin Önündeki Gelenek", *Batılılaşma Yolunda* (İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2015): 185.

THE CHANGING WORLD OF OTTOMANS AND VISUAL CULTURE

The Ottoman world entered a marked process of modernization as of the 18th century with the introduction of the printing press, schools of engineering and medicine rooted in positive sciences, translations made from Western literature, and the publication of the first newspapers. Following the proclamation of the *Tanzimat Fermanı* (Imperial Edict of Reorganization) in 1839, which foresaw a new political and legal organization, the Ottoman state began showing signs of a future envisioned rather differently than the traditional present. Although he stresses that the Tanzimat man was not entirely detached from tradition, İlber Ortaylı argues that the process of changing tradition in Turkey began with proponents of Tanzimat.[41] One of the foremost areas of the 'tradition of changing tradition' was art, or on a larger scale, visual culture. In his article entitled, "Osman Hamdi'nin Önündeki Gelenek" (The Future Before Osman Hamdi,) Ortaylı points how Mülazım Necib and Mülazım Salim Efendis were appointed to the middle schools of Üsküdar and Beşiktaş, respectively on December 9, 1858, stressing that during this period, artists of Military school backgrounds were assigned to schools in Istanbul and in the provinces, teaching students both the art of calligraphy and painting.[42] Art education based on Western norms, such as perspective, offered primarily for militaristic purposes was quite an important step towards modernization; however, it must nevertheless be emphasized that the paintings did not include figures and was limited to landscapes.

During this period of transformation in which Osman Hamdi, who later took an instrumental role in introducing the figure to art education, was still an adolescent, Sultan Abdülmecid was –as an Ottoman sovereign enjoying and advocating European architecture, art, and music– among the innovative sultans that opened the path for the popularization of a new visual culture. Much like his father Mahmud II, he also had his oil portraits painted.[43] The emergence of Western-style paintings during the reign of Abdülmecid in the Ottoman world was instigated not only by the influence of non-European and non-

41 İlber Ortaylı, "Tanzimat Adamı ve Tanzimat Toplumu", *Batılılaşma Yolunda* (İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2015): 19.

42 Cited by İlber Ortaylı, "Osman Hamdi'nin Önündeki Gelenek", *Batılılaşma Yolunda* (İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2015): 185.

43 It is known that apart from foreign artists visiting Turkey such as Sir David Wilkie (English), Jean Portet (French), and Luigi Rubio (Italian), Sultan Abdülmecid also commissioned his portraits to Sebuh and Rupen Manas brothers in Turkey. See Günsel Renda, "Yenileşme Döneminde Kültür ve Sanat" [http://www.tarihtarih.com/?Syf=26&Syz=352709]

olduğu bu dönüşüm sürecinde, Sultan Abdülmecid, Avrupa tarzı mimari, sanat ve müziği beğenen ve destekleyen bir Osmanlı hükümdarı olarak, yeni bir görsel kültürün yaygınlık kazanmasının yolunu açan yenilikçi padişahlar arasındadır. O da babası II. Mahmut gibi, yağlıboya portrelerini yaptırmıştır.[41] Abdülmecid'in döneminde, Osmanlı dünyasında Batı tarzı resmin görünür olmasında Avrupalı ve gayrimüslim ressamların yanı sıra ilk kez Türk ressamların etkinliği de söz konusudur.[42] Saltanatı döneminde başta askeri okullar olmak üzere Darüşşafaka'da, hatta Enderun'da yetişmiş Türk ressamların sanat ortamında yer almaya başladığı Sultan Abdülaziz dönemi de Osmanlı modernleşmesinin çok önemli bir evresidir.[43] Mustafa Cezar'a göre, resme karşı gösterilen taassup Abdülaziz döneminde hafiflemeye başlar.[44] Sanatlar içinde en çok resme ilgi duyan, hatta kendisi de resim yapan, yabancı ressamlara destek olan, İstanbul'da ilk resim akademisinin açılmasına olanak tanıyan, Süleyman Seyyid Bey (1842-1913) ve Şeker Ahmed Ali Paşa'yı (1841-1907) resim eğitimi için Avrupa'ya gönderen Sultan Abdülaziz, Şeker Ahmet Ali danışmanlığında sarayda Batılı ressamların yapıtlarından oluşan bir resim koleksiyonu da oluşturmuştur.

1867 yılında Paris, Londra ve Viyana'ya giderek Avrupa'yı ziyaret eden ilk Osmanlı padişahı olan Abdülaziz, bu kentlerde çeşitli saray ve müzeleri gezmiş, aynı yıl Osmanlı'nın da katıldığı Paris Uluslararası Sergisi'ni de ziyaret etmiştir. Abdülaziz'i Viyana'daki Ambras Galerisi'ni ziyareti sırasında betimleyen bir resim, konumuz açısından özellikle ilginçtir. Haftalık Fransız gazetesi *L'Illustration*'da yayımlanan bu illüstrasyonda, Sultan Abdülaziz'in arkasında, antik heykeller görünür. Wendy Shaw'a göre bu resim, Batı tarzı giysilerle tam bir Avrupa etkinliği olan müze ziyaretini gerçekleştiren Osmanlı padişahının Avrupa âdetlerini benimseyişinin simgesel niteliğinin göstergesidir.[45] Dikkat çekici olan, müzedeki kalabalık heyetin içinde kimliğini ayırıcı bir şekilde ön planda betimlenen Abdülaziz figürünün sırtının belirgin bir biçimde heykellere dönük olmasıdır. İllüstrasyonu yapan M. Petrovice, acaba bu kompozisyonu bilinçli bir şekilde mi bu şekilde kurgulamıştır? Bu bir Osmanlı padişahının, bu çıplak heykeller karşısında çekincesinin ifadesi midir? Sultanın yüzünde onu çevresinden koparan düşünceli ifade de anlamlı sayılabilir; ama belli ki o ifadenin nedeni, taassup değildir. Abdülaziz, Türkiye'ye döndüğünde, C.F. Fuller adında bir heykeltıraşı İstanbul'a getirtir ve heykelini yaptırır.[46]

Abdülaziz'in Avrupa seyahatine katılanlar arasında bulunan Ömer Faiz Efendi'nin *Ruzname*'sindeki ifadeler heyetteki herkesin Abdülaziz kadar açık görüşlü olmadığını da düşündürür. Nilüfer Öndin'e göre, Ömer Faiz Efendi'nin yazdıkları, Osmanlı erkânının heykele, özellikle çıplak heykele İslami gelenekten kaynaklanan içsel çelişkiler yaşayarak, ilgiyle baktıklarının ifadesidir:

> "Sergide bilhassa kadınlara ait çıplak heykeller, ayrı bir galeride olmakla beraber, güzelliğin bulunması arzu edilen her yerde mevcut idi. Bizler, bunlara kaçamak gözlerle, amma Frenklerden daha büyük alâka ile bakıyorduk. ...Beraber bulunduğumuz imâm-ı Sâni ve Zât-ı Hazret-i Şehriyârinin Ho-

41 Sultan Abdülmecid'in İngiliz Sir David Wilkie'ye, Fransız Jean Portet'ye ve İtalyan Luigi Rubio gibi Türkiye'yi ziyaret eden yabancı ressamların yanı sıra Türkiye'de Sebuh ve Rupen Manas kardeşlere portrelerini yaptırdığı bilinmektedir. Bkz. Günsel Renda, "Yenileşme Döneminde Kültür ve Sanat" [http://www.tarihtarih.com/?Syf=26&Syz=352709]

42 Renda çeşitli kaynaklarda adı geçen, ancak eserleri günümüze ulaşmayan Ferik İbrahim Paşa, Ferik Tevfik Paşa, Hüsnü Yusuf, Ferik Abdullah Paşa, Hasköylü Ahmed Emin, Eyüplü Şükrü gibi askeri okul çıkışlı ressamların adını vermektedir. Bkz. a.g.k.

43 A.g.k.

44 Cezar, a.g.k.:106.

45 Wendy Shaw, *Osmanlı Müzeciliği*, çev. Esin Soğancılar (İstanbul: İletişim Yayınları, 2004): 102-103.

Muslim painters, but their Turkish counterparts.[44] The period of Sultan Abdülaziz is also a critical stage of Ottoman modernization, as Turkish painters trained at most notably at military schools, but also in Darüşşafaka and even the Enderun (palace school) began to appear in the art milieu during his reign.[45] According to Mustafa Cezar, the *taassup* against painting came to diminish during the reign of Abdülaziz.[46] With a particular penchant for painting, among other forms of art, supporting foreign artists, opening the first painting academy in İstanbul, sending Süleyman Seyyid Bey and Şeker Ahmed Ali Paşa to Europe for art education, and even painting himself, Sultan Abdülaziz, with Şeker Ahmed Ali Paşa as his advisor, also put together an art collection comprised of works by Western painters at the palace.

As the first Ottoman sultan to visit Europe through his trips to Paris, London, and Vienna in 1867, Abdülaziz toured various palaces and museums in these cities and also visited the International Exposition of Paris, where the Ottoman Empire was also represented there the same year. The painting depicting Abdülaziz during his visit to the Ambras Collection in Vienna is particularly interesting in terms of our subject. Published in the weekly French journal *L'Illustration*, the illustration portrays antiquities behind Sultan Abdülaziz. According to Wendy Shaw, the illustration "also suggests the symbolic nature of his adoption of European customs: wearing Western dress, he participated in the very European activity of museumgoing (...)".[47] Interestingly enough, Abdülaziz, whose identity is distinguished from the crowded group in the foreground at the museum, stands with his back conspicuously turned to the sculptures. Could the illustrator M. Petrovice have deliberately sketched this illustration as such? Could this be an expression of the reservations an Ottoman sultan may have had about such nude sculptures? The detached, contemplative expression of the sultan's face may also be considered meaningful, but it is evident that his expression is not of *taassup*. Upon his return to Turkey, Abülaziz summoned a sculptor named C.F Fuller to Istanbul and commissions his statue to him.[48]

44 Renda offers the names of military school-graduate artists mentioned in sources but with no surviving works, including Ferik İbrahim Paşa, Ferik Tevfik Paşa, Hüsnü Yusuf, Ferik Abdullah Paşa, Hasköylü Ahmed Emin, and Eyüplü Şükrü. See ibid.

45 Ibid.

46 Cezar, ibid.:106.

47 Wendy Shaw, *Possessors and Possessed: Museums, Archaeology and the Visualization of History in the Late Ottoman Empire* (Berkeley: University of California Press, 2003): 83-84.

48 Mustafa Cezar states that Abdülaziz saw notables have their sculptures made and was quite impressed by that. Fuller's sculpture depicting Abdülaziz on horseback was cast in Munich. See Cezar, ibid.: 95. Installed at Beylerbeyi Palace, the sculpture was moved first to Topkapı Palace after Abdülaziz's death, and later to his private mansion in Bağlarbaşı, Üsküdar. Today, it is preserved at the Beylerbeyi Palace Museum.

Sultan Abdülaziz Viyana'daki Ambras Galerisi'ni gezerken. *L'Illustration,* 1277 (17 Ağustos 1867).
Sultan Abdülaziz in his visit to Ambras Gallery in Viennaa, *L'Illustration,* 1277 (17 August 1867).

The statements in the *Ruzname* of Ömer Faiz Efendi, a member of Abdülaziz's entourage during his visit to Europe suggest that not everyone in his retinue was as open-minded as the sultan himself. According to Nilüfer Öndin, Ömer Faiz Efendi's notes reveal that the Ottoman officials were viewing sculptures, particularly naked ones, with a certain degree of interest coupled with inner conflicts inflicted by Islamic tradition.

> "Though they were in a separate gallery, sculptures, especially of nude women, were everywhere in the exhibition, everywhere that beauty needed to be found. We were stealing looks at them, but with much more interest than the Europeans did... I quietly asked Hasan Nâmi Efendi, second imam and hodja of the Sultan if it forbidden, sinful, abominable, permissible, or a good deed to look at them."[49]

It is indeed interesting that Abdülaziz's first visit to Europe coincided with a period in which visual materials were used in Ottoman newspapers.[50] Publications featuring the first features and

46 Mustafa Cezar, Abdülaziz'in Avrupa'da büyük adamların heykelini yaptırdığını gördüğünü ve bundan etkilendiğini belirtir. Fuller'in Abdülaziz'i at üzerinde betimleyen heykeli, Münih'te dökülmüştür. Bkz. Cezar, a.g.k.: 95. Beylerbeyi Sarayı'na yerleştirilen heykel, Abdülaziz'in ölümünden sonra önce Topkapı Sarayı'na, ardından Abdülmecid Efendi'nin Üsküdar Bağlarbaşı'ndaki özel köşküne götürülmüştür. Bugün Beylerbeyi Sarayı Müzesi'ndedir.

49 Aktaran Öndin, ibid.: 29.

50 Cezar notes that İstanbul landscapes and other small paintings were included, as emblems, on the pages of *Ruzname-i Ayine-i Vatan* newspaper published in 1866-1868. Cezar has also identified that Western employees were used in the newspaper's illustration and printing jobs. See Cezar, ibid.: 106.

Musavver Medeniyet gazetesinde yayımlanan, François Guffroy'a ait heykelin illüstrasyonu, Aralık 1874.
Illustration of a sculpture by François Guffroy, published in *Musavver Medeniyet* journal, December 1874.

François Jouffroy, *Venüs'e İtiraf Edilmiş İlk Sır*, 1839, mermer, 166 x 57 x 44 cm, Louvre Müzesi Koleksiyonu.
François Jouffroy, *First Secret Confidence to Venus*, 1839, marble, 166 x 57 x 44 cm, Louvre Museum Collection.

casi Hasan Nâmi Efendi hazretlerine yavaşça sordum: Efendi hazretleri bunlara bakmak haram mıdır, günah mıdır, mekruh mudur, mubah mıdır, sevap mıdır?"[47]

Abdülaziz'in Avrupa ziyaretinin, Osmanlı'da gazetelerde ilk kez görsel unsurlara yer verildiği döneme rastlanması da ilginçtir.[48] Güzel sanatlarla ilgili ilk haberlerin ve resimlerin basılacağı yayınlar da çok geçmeden görülür ve yaygınlaşmaya başlar. Kısacası Abdülaziz'in saltanatı döneminde önceki dönemlerden farklı olarak resim, gerek gazete ve dergilerde resimlerin basılmasıyla gerekse ilk kez düzenlenen resim sergileriyle halkın artık gözleri önündedir ve çıplaklık temsilleriyle de ilk kez bu dönemde karşılaşırız: Mustafa Cezar, güzel sanatlarla ilgili resimlere yer veren ilk gazete olan *Musavver Medeniyet*'in (1873-1874) yayımladığı Baküs ve Venüs heykellerinin resimlerine dikkat çeker.[49]

47 Aktaran Öndin, a.g.k.: 29.
48 Cezar, 1866-1868 yıllarında yayımlanan *Ruzname-i Ayine-i Vatan* gazetesinin sayfalarında amblem halinde İstanbul manzaralarına, ayrıca başka küçük resimlere yer verildiğini belirtir. Cezar, gazetenin resim yaptırma ve bastırma işlerinde Batılı elemanlardan yararlandığını da tespit etmiştir. Bkz. Cezar, a.g.k.: 106.
49 Cezar, a.g.k.: 107.

images on fine arts soon came to fore and became widespread. In short, unlike earlier periods, the reign of Abdülaziz witnessed the spread of illustrations or images among the public, both through their publication in newspapers and journals and display in the exhibitions held for the first time. We encounter the representation of nudity for the first time during this period; Mustafa Cezar draws the reader's attention to the pictures of Bacchus and Venus sculptures published in *Musavver Medeniyet* (1973-1874), the first journal to include images on fine arts.[51]

When we review the illustrations published in this newspaper, we understand that the initial encounter with the naked body in the Ottoman world first took place through the artistic depictions of foreign artists. We also see that nudity was considered, for the first time, within the context of fine arts, in a manner that almost stripped it off its nakedness. The depiction of Bacchus, for example, is an illustration of a sculpture discovered in Cyprus and transferred to the Imperial Museum. The article accompanying the illustration includes many details about it and describes the figure as being naked, and offers, without ever commenting on its sexual member, the following charming explanation: "Hair is seen

51 Cezar, ibid.: 107.

Söz konusu gazetede yer alan illüstrasyonları incelediğimizde, Osmanlı dünyasında çıplak beden görüntüsünün önce yabancı ressamlara ait sanat yapıtı betimlemeleriyle gerçekleştiğini anlarız. Çıplağın, ilk kez güzel sanatlar kategorisi içinde, adeta çıplaklığından arınmış olarak gündeme geldiğini görürüz. Bu illüstrasyonlardan Baküs'ü betimleyen, Kıbrıs'ta bulunan ve Müze-i Hümayun'a nakledilen heykelle ilgili bir çizimdir. Heykelle ilgili ayrıntılı tespitlere yer veren yazıda figürün çıplak olduğu belirtilirken açıkça görülen cinsel organına hiç değinilmeden, "İki omuzları ve göğsü üzerinde kıllar görünmekte olup bundan cismin çıplak olduğu anlaşılmaktadır"[50] şeklindeki açıklama pek hoştur! Aynı dergide bir yıl kadar sonra yayımlanan Venüs illüstrasyonu ise, hem tam sayfa yayımlanması hem daha gerçekçi betimlenmiş bir illüstrasyon olması açısından daha dikkat çekicidir.[51] Bugün Louvre'da bulunan, François Guffroy'ya ait bir heykelin görüntüsüdür. Her iki illüstrasyon da *Musavver Medeniyet*'te yer alan başka pek çok fotoğraf, illüstrasyon gibi, yabancı kaynaklardan aktarılmış olmalıdır.[52]

Mustafa Cezar'ın vurguladığı gibi, gazete ve dergilerde resimlerin basılmaya başlaması Abdülaziz'in saltanatı döneminde görülen en önemli yeniliklerden birisiyken –ki *Musavver Medeniyet*'in "halka sanat kültürü kazandırabilmek adına çıplak *kadın* resmini basmasını mevcut taassuba cesaretle göğüs germe"[53] olarak tanımlar– bir diğeri de, hiç kuşkusuz, ilk büyük çaplı resim sergilerinin –üstelik ilk kez bir nü de içerecek şekilde– onun döneminde gerçekleşmiş olmasıdır. Sultanahmet'teki Sanat Okulu'nda resim öğretmenliği yapmakta olan saray yaveri Ahmet Ali Efendi'nin (sonraki yılların Şeker Ahmed Ali Paşa'sı) 1873 yılında Sultanahmet Sanayi Okulu'nda düzenlediği ilk büyük çaplı sergi, bu anlamda bir milattır. Bu serginin açıldığı yıllarda Pera, özellikle sefarethanelerin etkisiyle Avrupai bir tür kent içinde kent olarak dükkân vitrinlerinde küçük çaplı pek çok sergi(leme)ye mekân

50 *Musavver Medeniyet*, 5 Şevval 1291/2 Teşrîn-i Sani 1290/14 Kasım 1874, no. 6, s. 47-48.
51 Dergide, söz konusu heykelin 1873 Viyana Sergisi'nde sergilendiği ve takdirle karşılandığı belirtilmektedir. Bkz. *Musavver Medeniyet*, 28 Zilhicce 1291/25 Kânun-ı Sânî 1290/6 Şubat 1875, no. 16, s. 153.
52 *Musavver Medeniyet*'in Türk basın tarihindeki yerini inceleyen Feyzullah Uyanık'a göre, güncel olayları görsel unsurlarla destekleme çabası içindeki gazetede fotoğraflar Abdullah Biraderler, Mösyö Sebah'ın Fotoğrafhanesi, Almanya gazeteleri, Fransız gazeteleri, Mısır ve Viyana gazeteleri ve çeşitli kitaplardan alınıyor, bazı resimler ise aslına bakılarak çiziliyordu. Bkz. Feyzullah Uyanık, "Biyografi Araştırmalarına Kaynak Olarak Musavver Medeniyet Gazetesi ve Türk Basın Tarihindeki Yeri", *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, S. 6 (Temmuz 2013): 78.
53 Cezar, a.g.k.: 107; italik bana ait. Cezar çıplaklığı değil, kadın çıplaklığını vurgulamaktadır.

on his two shoulders and chest, which leads us to conclude that the object is naked."[52] The Venus illustration published in the same journal nearly a year later, on the other hand, is quite noteworthy, as it is printed on a full page and is a more realistic illustration.[53] It portrays the image of a sculpture by François Guffroy, currently preserved at the Louvre. Much like many other photographs and illustrations published in *Musavver Medeniyet*, it must have been obtained from foreign sources.[54]

As Mustafa Cezar notes, while the publication of images in newspapers and journals was one of the most important innovations of Abdülaziz's reign –after all, he describes the publication of nude *female* images in *Musavver Medeniyet* as "a courageous defiance of the existing *taassup* in the name of introducing the culture of art to the public"[55]– another, without doubt, was the execution of the first large-scale painting exhibitions—and with the inclusion of a nude for the first time. The first large-scale exhibition court aide-de-camp Ahmed Ali Efendi (later came to be known as Şeker Ahmed Ali Paşa), who was teaching *peinture* at the Art School in Sultanahmet, organized in Sultanahmet in 1873, constitutes a milestone in that respect. During the years in which this exhibition was opened, Pera, particularly due to the presence of embassies, served as a European city within the city and catered to many small-scale displays in shop windows.[56] However, an exhibition of this magnitude, displaying the multicultural structure of the life in İstanbul, had never been organized before. In addition to non-Muslim minorities and Levantines, numerous Muslim-Turkish painters also participated in the exhibition, which welcomed

52 *Musavver Medeniyet*, 5 Şevval 1291/2 Teşrîn-i Sani 1290/ November 14, 1874, no. 6: 47-48.
53 The journal notes that the sculpture in question was displayed at the Vienna Exhibition of 1873 and greatly admired. See *Musavver Medeniyet*, 28 zilhicce 1291/25 Kânun-ı sânî 1290/February 6, 1875, no. 16, i. 153.
54 According to Feyzullah Uyanık, who studied the place *Musavver Medeniyet* holds in the history of Turkish press, the journal strived to use visual elements on current issues and thus borrowed photographs from Abdullah Brothers, the Photograph Studio of Monsieur Sebah, German newspapers, French newspapers, Egyptian and Viennese newspapers. Some were illustrated based on the original. See Feyzullah Uyanık, "Biyografi Araştırmalarına Kaynak Olarak Musavver Medeniyet Gazetesi ve Türk Basın Tarihindeki Yeri", *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, i. 6 (July 2013): 78.
55 Cezar, ibid.: 107; italics are mine. Cezar emphasizes not nudity, but female nudity.
56 Based on the exhibitions she identifies, Seza Sinanlar Uslu categories the periods in Pera as preparation period of 1840-1870 and amassing period of 1870-1900. According to Sinanlar, studios offering private classes and the opening of Sanayi-i Nefise Mektebi (School of Fine Arts) were instrumental in the amassing of exhibitions. For detailed information on the opened exhibitions, see Seza Sinanlar, *Pera'da Resim Üretim Ortamı 1844-1916*, unpublished PhD thesis (İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008).

oluşturmaktadır[54] ama, İstanbul'da hayatın çokkültürlü yapısını da gözler önüne serecek bu denli büyük çaplı bir resim sergisi daha önce düzenlenmemiştir. Gayrimüslim azınlıklar ve Levantenlerin yanı sıra ilk kez çok sayıda Müslüman-Türk ressamın katıldığı, profesyonellerin yanı sıra amatörlerin ve öğrencilerin de yer aldığı sergi, bir sanat akademisi gereksinimi gündeme getirmesi açısından da önem taşır.

Ağırlıklı olarak portre, manzara, natürmort türünde resimleri bir araya getiren bu sergide bir nü'nün sergilendiği de bilinmektedir.[55] İstanbul'da Fransızca olarak yayımlanan *La Turquie* gazetesinde, François Claude Hayette'e (1838-1890) ait bir "académie couchée"den (uzanan çıplak model) dikkat çekici bir resim olarak söz edilmiştir. "Çıplaklığı etüt etmek fikrinin bile skandal olduğu"[56] 1870'lerde Avrupalı da olsa bir ressamın nü resminin, kamuya açık bir mekânda, sarayın gözetimi altında nasıl olup da sergilendiği, gerçek bir merak konusudur. Hatta akla, Hayette'in resminin yatan bir modeli betimlediği, tam anlamıyla çıplak olmayabileceği de gelmektedir; fakat yazıyı kaleme alan yazarın kullandığı terim (académie couchée) Fransız sanat terminolojisinde uzanan bir çıplağa işaret etmektedir. Söz konusu çıplağın erkek olması da yüksek bir olasılıktır. 1868-1890 yılları arasında Galatasaray Lisesi'nde resim öğretmenliği yapan Hayette'in[57] tek tük resmine bazı koleksiyonlarda rastlanabilmekle birlikte, söz konusu çıplağına dair ne yazık ki hiçbir ipucu bulunmamaktadır. Ancak hem Hayette'in hem onunla aynı dönemde İstanbul'da bulunan ve Osmanlı dünyasındaki ilk özel resim akademisini açan bir diğer Lyon'lu ressam olan Pierre Désiré Guillemet'nin (1827-1878), ağırlıklı olarak Gayrimüslim öğrencilerine, "académie"den yani canlı çıplak modelden çalışma olanağı veren Avrupai bir sanat eğitimi tarzını benimsedikleri tahmin edilebilir. Galatasaray'da verilen resim eğitiminde, Fransa'dan getirilen alçı modellerin kullanıldığı da bilinmektedir.[58] Öte yandan, 1870'lerde, sanatçıların müşterek atölye kiralayarak canlı modelden çalıştıklarına dair ipuçları da yok değildir. *La Turquie*

54 Seza Sinanlar Uslu, tespit ettiği sergilerden yola çıkarak Pera'da 1840-1870 arası yılları hazırlık dönemi, 1870-1900 arasını ise çoğalma dönemi olarak nitelemektedir. Sinanlar'a göre, sergilerin çoğalmasında özel ders veren atölyelerle Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılması etkili olmuştur. Açılan sergilerle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Seza Sinanlar, *Pera'da Resim Üretim Ortamı 1844-1916*, yayımlanmamış doktora tezi (İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008).
55 Cezar, a.g.k.: 399.
56 Aktaran Cezar, a.g.k.: 406.
57 Semra Germaner, "Mekteb-i Sultani'den Galatasaray'a Resim Eğitimi ve Sanata Katkı", *Mekteb-i Sultani'den Galatasaray Lisesi'ne Ressamlar* (İstanbul: Pera Müzesi Yayını, 2009): 30.
58 Gülsün Güvenli, "İçeriği ve Yöntemleriyle Resim Dersleri", a.g.k.: 60.

amateurs, professionals, and students alike and brought to fore the need for an academy of art.

Comprised predominantly of portraits, landscapes, and still lifes, the exhibition is known to have had a nude on display.[57] Published in French in Turkey, the journal *La Turquie* describes the *académie couchée* (lying naked model) by François Claude Hayette (1838-1890) as an outstanding painting. It is rather a mystery how, at a time when "even the idea of studying nudity was scandalous"[58] in the 1870s, a nude painting by an artist –even though he was European– could be displayed at a public venue, under the supervision of the palace. One might even think that Hayette's painting portrays a lying model that might not necessarily be fully naked; however, the term (*académie couchée*) the author of the article uses points to a lying nude in the French terminology of art. It is highly probable that the nude in question was a man. While a few paintings by Hayette, who taught art at Galatasaray Lycée between 1868 and 1890, are encountered in some collections, there are no traces to be found of the nude in question. It can however, be surmised that both Hayette and his contemporary and fellow Lyonnais Pierre Désiré Guillemet (1827-1878), who opened the first private painting academy in the Ottoman world, adopted a European style of art education that provided non-Muslim students with the opportunity to work *académie*, with live models. It is also known that art instruction at Galatasaray also entailed the use of plaster models brought from France.[59] Furthermore, there are some clues suggesting that in the 1870s, artists co-leased studios and worked with live models. An article published in *La Turquie* newspaper reports that due to "reasons of tradition and culture" in the Ottoman Empire, male or female models were not permitted to work in the apartments where the artist's family lived. The same article states that the models are unexpectedly shy for their profession, but continue to pose anyway.[60]

Hayette's nude must have been the first and perhaps the only painting displayed, as an example of its kind, at an exhibition open to public in 19th-century İstanbul. Articles published on the exhibitions Şeker Ahmed Ali Paşa organized at Darülfünun in 1875 contain a plethora of information about architectural drawings, landscapes, and still lifes, but make no mention of any nudes, which would quite possibly draw attention. Detailed es-

57 Cezar, ibid.: 399.
58 Cited by Cezar, ibid.: 406.
59 Gülsün Güvenli, "İçeriği ve Yöntemleriyle Resim Dersleri", ibid.: 60.
60 Cited by Cezar, ibid.: 406.

gazetesinde yayımlanan bir yazıda, Osmanlı'daki "an'ane ve eğitime bağlı nedenler"den dolayı, erkek ya da kadın modellerin sanatçının ailesinin bulunduğu apartmanda çalıştırılmasına karşı çıkıldığı belirtilir; fakat aynı yazıda modellerin mesleklerinden beklenmeyecek ölçüde çekingen olduğu, ama herşeye rağmen poz verdikleri bilgisi de yer alır.[59]

Hayette'e ait nü, 19. yüzyıl İstanbul'unda, türünün örneği olarak halka açık bir sergide görülebilen ilk ve belki de tek resimdir. Bilindiği kadarıyla, Şeker Ahmed Ali Paşa'nın Darülfünun'da 1875'te düzenlediği sergilerle ilgili yayımlanmış yazılarda mimari çizimler, manzara ve natürmortlardan söz edilmekte; dikkat çekmesi muhtemel olan herhangi bir nü'den söz edilmemektedir. 1880-1881 yıllarında Elifba (ABC) Sanat Kulübü'nün etkinlikleri olarak, ilki Mavrokordato adında bir Rum tarafından Tarabya'daki Rum Kız Okulu'nda, ikincisi İngiltere sefareti çalışanlarından Washington'ın Tepebaşı Belediye Bahçesi'nde düzenlediği sergilerde de yapıtlara ilişkin ayrıntılı bilgi veren yazılar arasında nü resmin bahsi geçmez. 1880 sergisiyle ilgili olarak Abdullah Kâmil imzalı bir yazıda, "Tarabya resim sergisinin manzara-i umumisi alelıtlak bir Osmanlı sergisi sıfatında idi. Orada Osmanîlîğe ait zeminlerden sûretlerden başka bir şey görülmez idi"[60] cümlesi bir ipucu sayılabilir. Aynı yazarın, 1881 sergisiyle ilgili olarak yayımladığı yazısının hemen başında, "İslâm kadınlarının dahi seyr ve temaşalarını teshil ve teşvik için her cumartesi günleri sergiye saat üçten beşe kadar yalnız kadınlar kabul olunacaktır"[61] bilgisini vermesi de bir başka ipucudur.

"İslam kadınlarının dahi" nitelemesi, 19. yüzyıl sonunda özellikle Pera bölgesindeki Avrupai yaşam göz önünde bulundurulduğunda kendine özgü bir tür modernleşme süreci içindeki Osmanlı dünyasının kolayca değişmeyen bazı özelliklerinin göstergesidir. 19. yüzyıl sonunda resim sergileri, Müslüman Osmanlılar için bir dizi yeni kültürel etkinlik biçimi arasındadır. Gayrimüslimlere ve elçiliklere ait tiyatroların geçmişi daha eskiye dayanmaktadır ama, 1840-1870 yılları arasında açık kalan Naum Tiyatrosu'nda İstanbullular, opera ve bale, pandomim, sihirbazlık gösterileri izleme olanağına kavuşmuştur. Naum'dan sonra Beyoğlu'nun yanı sıra İstanbul'un başka semtlerinde de çok sayıda tiyatro açılır; 1890'lardan sonra halka açık ilk film gösterileri de başlar. Dindışı eğlence kültürünün gelişmesine katkıda bulunan bu tür etkinlikleri izleyenler arasında, Müslüman kadınların sayısının ise, ken-

59 Aktaran Cezar, a.g.k.: 406.
60 Aktara Cezar, a.g.k.: 495.
61 Aktaran Cezar, a.g.k.: 500.

says on the works included in the exhibitions organized in 1880-1881 as part of the Elifba (ABC) Art Club activities, the first one of which was held by an Ottoman-Greek named Mavrokordato at the Greek School for Girls in Tarabya and the second by Washington, a British embassy employee at the Municipal Gardens of Tepebaşı, do not mention any nude paintings. Written by a certain Abdullah Kâmil, an article on the 1880 exhibition, which reads, "The general view of the Tarabya painting exhibition was absolutely an Ottoman painting. There was nothing but images of Ottomanism there,"[61] can be construed as a clue. In another article he published on the 1881 exhibition, the same author offers the following information: "In order to facilitate and encourage even Muslim women to visit the exhibition, only women will be admitted to the exhibition on Saturdays from three to five o'clock,"[62] which provides us with yet another clue.

Considering the European lifestyle, especially in the Pera area in late 19th century, the aforementioned phrase "even Muslim women" remains a clear sign of some of the unchanging features of an Ottoman world in its unique process of modernization. In late 19th century, painting exhibitions were considered among a series of new cultural activities for Muslim Ottomans. The history of theater companies owned by non-Muslims and embassies were dated earlier, but İstanbulites found the opportunity to watch operas, ballets, mime, and magic shows at the Naum Theater, which remained in operation between 1840 and 1870. Following Naum, a number of theaters were opened in areas other than Beyoğlu in İstanbul; first public film screenings began as of the 1890s. It is known that despite special hours/spaces allocated to them, Muslim women were quite low in number among the spectators of such forms of spectacle that catered to the development of a non-religious culture of entertainment.[63]

The exhibitions held in 1901, 1902, and 1903 first at Doğu Pasajı in Beyoğlu, and the other two at a commercial building on Posta Sokak No. 417 in Beyoğlu, respectively also brought impetus to the cultural life of Istanbul. Organized by Alexandre Vallauri, a professor of architecture at Sanayi-i Nefise Mektebi (School of Fine Arts), Régis Delbeuf, the editor of the newspaper *Le Stamboul* published in Istanbul, and Contans, France's ambassador to Istanbul, these exhibitions reflected the cultural diversity of cosmopolitan Istanbul by bringing

61 Cited by Cezar, ibid.: 495.
62 Cited by Cezar, ibid.: 500.
63 Yüksel Çelik, "Toplumsal Yapı ve Değişim", *Osmanlı Devleti'nde Yenileşme Hareketleri 1876-1918*, ed. Ali Akyıldız (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2013): 183-184.

1902 İstanbul Salonu'ndan sergi görüntüsü. II. Abdülhamid Fotoğraf Koleksiyonu, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi 90528/11. fotoğraf.Gallery view from 1902 Istanbul Salon exhibition. Abdülhamid II. Photography Collection, İstanbul University Rare Books Library 90528/Photo 11.

1902 İstanbul Salonu'ndan sergi görüntüsü. II. Abdülhamid Fotoğraf Koleksiyonu, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi 90528/14. fotoğraf.
Gallery view from 1902 Istanbul Salon exhibition. Abdülhamid II. Photography Collection, İstanbul University Rare Books Library 90528/Photo 14.

dilerine ayrılan özel saatlere/mekânlara rağmen, pek fazla olmadığı bilinmektedir.[62]

1901, 1902, 1903 yıllarında ilki Beyoğlu'nda Doğu Pasajı'nda, diğer ikisi Beyoğlu Posta Sokak No. 417 adresinde bulunan bir handa düzenlenen sergiler de İstanbul kültür hayatında belirgin bir hareketlilik yaratmıştır. Sanayi-i Nefise Mektebi mimarlık bölümü hocası Alexandre Vallauri, İstanbul'da yayımlanan *Le Stamboul* gazetesi müdürü Régis Delbeuf ve Fransa'nın İstanbul'daki elçisi Contans'ın düzenlediği bu sergiler, Guillemet, Şeker Ahmed Ali Paşa, Osman Hamdi Bey, Fausto Zonaro, Salvatore Valeri, Halil Paşa, Joseph Warnia-Zarzecki, Leonardo de Mango, Pietro Bello gibi sanatçıları bir araya getirmesiyle, kozmopolit İstanbul'un kültürel çeşitliliğini yansıtır. Mustafa Cezar'a göre, "İstanbul Salonu" olarak lanse edilen bu sergilerde çıplak sergilenmemesi koşulu vardır.[63] Bu konuya yönelik özel bir hassasiyet, sergiyi düzenleyenlerin açıklamalarından da anlaşılır:

> "Pekiyi hiç nü yok mu diyeceksiniz? Doğru, yok. Bunun da kimi sanata bağlı, kimi de tamamen ahlaki olan birçok sebebi var. Seyirci bu tip teşhirlere alışmadıkça, kimseyi ürkütmek istemediler. Pera Salonu'na kızıyla birlikte gelen hiçbir anneyi kaçmak zorunda bırakmamalıydı. Oysa Pera'da iş ahlaka gelince gayet katı bir tutum var. Dolayısıyla da sistematik bir şekilde nülerden vazgeçildi."[64]

1902'deki sergi vesilesiyle yayımladığı kitapçıkta bu açıklamaya yer veren Régis Delbeuf, sanatçıların zaten bu tür tuvaller yapmaktan imtina ettiklerini de ekler.[65] Öte yandan Adnan Çoker, 1902'deki sergide, sergiyi düzenleyen ekip içinde yer alan Fausto Zonaro'nun özel öğrencisi olan Ahmet Rifat'ın, beline kadar çıplak bir erkek etütü sergilediğini belirterek, bu resmi ilk kez bir Türk ressamın bu tür bir resmi sergileyişi olarak saptar.[66] Çoker'in işaret ettiği resim, Semra Germaner'in Türk resminde gerçek anlamda çıplağa, figürü aşama aşama soyarak ulaşıldığı yorumunu akla getirir.[67] Öte yandan, daha da ilginç bir nokta, Seza Sinanlar Uslu'nun 1902 sergisinde, Ahmet Rifat'ın söz konusu resminin yanı sıra yer aldığını saptadığı resimlerdir: Bunlardan biri, Sanayi-i Nefise Mektebi hocalarından Joseph Warnia-Zarzecki'nin *Vanitas Vanitatum* başlıklı bir resmidir ve arkadan görünen bir çıplak erkek figürü içerir. Diğeri ise, Fausto Zonaro'nun öğrencisi olan Wasmagidis adında genç bir ressamın çarmıha gerilmiş İsa figürünün yanında bir akbaba tarafından dişlenen Prometeus'u gösterdiği bir resimdir ki, o da Prometeus figürünü yerde yatan bir çıplak olarak betimlemektedir.[68] Çıplak sergilenmemesi koşulunun bulunduğu bir sergide bu resimlerin sergilenmesi nasıl söz konusu olmuştur? Bir yasağın delindiğini varsayabiliriz elbette, ama Régis Delbeuf'ün "evet, hiç nü yok" açıklaması bu olasılığı dışlar. Bu da ister istemez bizi, nü resimle ilgili algının cinsiyetçi temelini düşündürmeye iter. Yasak olan çıplaklık, belli ki kadının çıplaklığıdır. "Çıplak" kadın olduğunda sakıncalıdır.

SANAYİ-İ NEFİSE'DE "AKADEMİ"

İstanbul'un bu ilk salonlarının düzenlendiği dönemde, 1882-1883'te kurulan Güzel Sanatlar Akademisi'nin yirmi yıllık bir geç-

62 Yüksel Çelik, "Toplumsal Yapı ve Değişim", *Osmanlı Devleti'nde Yenileşme Hareketleri 1876-1918*, ed. Ali Akyıldız (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2013): 183-184.

63 Aktaran Cezar, a.g.k.: 422. Cezar'a göre, hükümet ilgilileri, 1901 sergisinde olduğu gibi 1902 sergisi için de çıplak kadın resmi teşhir edilmemesini şart koşmuşlardı. Ancak bu savını destekleyecek kaynak tam olarak belirtilmemektedir. Cezar'dan sonra pek çok kaynakta aynı bilgi Cezar'a göndermede bulunarak yer alır. Cezar'ın kaynağı Delbeuf'ün açıklaması mı tespit edemedik.

together artists such as Guillemet, Şeker Ahmed Ali Paşa, Osman Hamdi Bey, Fausto Zonaro, Salvatore Valeri, Halil Paşa, Joseph Warnia-Zarzecki, Leonardo de Mango, and Pietro Bello. Promoted as the "Istanbul Salon," the exhibitions prohibited the display of nudes, according to Mustafa Cezar.[64] A particular sensitivity about this issue was also evident in the statements of the exhibition organizers:

> "Well, are there no nudes, you will ask. No, there are none. This has many reasons, some of which are art-related, whereas others entirely ethical. So long as the viewer is not accustomed to such display, the artists chose not to startle them. No mother visiting Pera Salon with her daughter should have to flee. Yet, when it comes to ethics at Pera, there is a very strict attitude. Therefore, the nudes are systematically eliminated."[65]

Having included this explanation in the booklet he published for the exhibition in 1902, Régis Delbeuf adds that artists often refrain from executing such works.[66] Adnan Çoker, on the other hand, notes that Ahmet Rifat, a student of Fausto Zonaro, who was part of the team organizing the 1902 exhibition, displayed a semi-nude male study and marks this painting as the first time a Turkish artist exhibited a work in this genre.[67] The painting Çoker highlights recalls Semra Germaner's analysis that the nude in Turkish painting was attained by literally stripping the figure gradually.[68] A more interesting point, however, is made by Seza Sinanlar Uslu, who identified several other paintings next to the mentioned work by Ahmet Rifat in the 1902 exhibition. One of these is the painting entitled, *Vanitas Vanitatum* by Sanayi-i Nefise instructor Joseph Warnia-Zarzecki and includes a naked male figure seen from the back. The other is by Wasmagidis, a young artist and student of Fausto Zonaro and portrays a naked Prometheus lying on the ground and being eaten by a vulture next to the crucified figure of Jesus.[69] How, then, was it possible to include these paintings in an exhibition where "no nudity" was a precondition? We can always assume that a ban had been broken, but Régis Delbeuf's "no, there are no nudes" comment eliminates that possibility. This inevitably leads us to question the gender-oriented nature of perception. The prohibited nudity is evidently that of the female. 'The nude' is objectionable only if it concerns a woman.

'ACADEMY' AT THE SANAYİ-İ NEFİSE

Founded in 1882-1883, the Sanayi-i Nefise Mektebi (Academy of Fine Arts) already had a twenty year-long past during the period in which the first aforementioned salons were organized in Istanbul. Academy, in artistic terms, referred to drawing from live models and academic art education entailed figures. However, although the Sanayi-i Nefise, which may be considered a giant leap in the process of the transformation of visual culture in the Ottoman Empire was modeled after art academies in the West, the fact that it was located in an Islamic country was evidently never overlooked by its founder and first director Osman Hamdi Bey (1840-1910). The use of figures at the Academy first began with portraits; even the half and full-sized and clothed figures were rare and were always male. The most important indication of how limitations perceived as *taassup* reflected on the school structure was the impossibility of working with live mod-

64 Aktaran Edhem Eldem, *Osman Hamdi Bey Sözlüğü* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2010): 146.

65 Delbeuf, nülerden vazgeçilince Salon'un hiçbir eserden mahrum kalmadığını çünkü zaten sanatçıların tercih ettiği bir tema olmadığını iddia eder. Bkz.Eldem, a.g.k.:146.

66 Adnan Çoker, *Osman Hamdi Bey ve Sanayi-i Nefise Mektebi* (İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayını, 1983): 45.

67 Semra Germaner ile sohbetlerimiz sırasında dile getirdiği bir görüştür.

68 Bu bilgileri benimle paylaşan Seza Sinanlar Uslu'ya teşekkür ederim. Uslu ayrıca bu konuyu da içeren kapsamlı araştırmasının bir bölümünü Napoli'de 16-18 Eylül 2015 tarihlerinde gerçekleştirilen 15. Türk Sanatları Kongresi'nde sunmuştur.

64 Cited by Cezar, ibid.: 422. According to Cezar, state officials demanded the exclusion of nude females both from the 1901 and 1902 exhibitions. However, the source to support this view is not precisely cited. The same information is repeated in many subsequent sources in reference to Cezar. We could not identify it Cezar's source was the statement Delbeuf had made.

65 Cited by Edhem Eldem, *Osman Hamdi Bey Sözlüğü* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2010): 146.

66 Delbeuf claims that when the nudes were eliminated, the Salon had not been deprived of any works, for the genre was not preferred by artists anyway. See Eldem, ibid.: 146.

67 Adnan Çoker, *Osman Hamdi Bey ve Sanayi-i Nefise Mektebi* (İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayını, 1983): 45.

68 Semra Germaner expressed this view during one of our conversations.

69 I'd like to thank Seza Sinanlar Uslu for sharing this information with me. Uslu also presented part of her comprehensive research, which also includes this subject, at the 15th Turkish Arts Convention held in Naples on September 16-18, 2015.

mişi vardır. Ve akademi, adı üstünde, canlı modelden çalışma anlamına gelmekte ve akademik sanat eğitimi de figürü içermektedir. Ancak, Osmanlı'da görsel kültürün sanatsal anlamda dönüşümü sürecinde dev bir adım sayılabilecek Güzel Sanatlar Akademisi, her ne kadar Batı'daki sanat akademilerini kendine model almış olsa da bir İslam ülkesinde bulunduğu bilinci, belli ki kurucusu ve ilk müdürü Osman Hamdi Bey (1840-1910) tarafından hiçbir zaman göz ardı edilmemiştir. Akademi'de figür, önce portrelerle başlar, yarım ve tam boy giyinik figürler bile nadirdir ve resmedilenler hep erkektir. Genel taassup olarak algılanan sınırlamaların okulun yapısına yansıdığının en önemli göstergesi, Batı'da sanat akademilerinin temeli olan canlı modelden çalışmanın olanaksızlığıdır. Edhem Eldem, Osman Hamdi Bey'in müdürlüğü sürecinde (1882-1910) Akademi'den uzak tuttuğu çıplak modeli, kişisel bir çekinceden çok Osmanlı ve Müslüman olarak İstanbul'da yaşıyor olmasının getirdiği mecburiyete bağlar.[69] Osman Hamdi'nin birkaç akademik etüt dışında hiçbir çıplağına rastlanmamasını da aynı çekinceyle açıklar.[70] Osman Hamdi'nin döneminde çıplak canlı modelden çalışılmasa da atölyelerde çıplak heykellerin bulunduğu Sanayi-i Nefise Mektebi'ni ziyaret eden bir maarif nazırının, heykelleri bir peştamalla örtmek tavsiyesinde bulunduğu da çeşitli kaynaklarda yer almaktadır.[71]

1890-92 yılları arasında Sanayi-i Nefise Mektebi'nin öğrencisi olan Celal Esad Arseven'in (1875-1971) bu konuda aktardığı anıları, Akademi'de sanat eğitiminin ilk dönemine ait önemli bir ipucudur:

> "Resme ilk başlayan talebe karşısına konulmuş olan alçıdan dökme hendesi mücessem şekillerin ve kabartma çiçek ve tezyinat modellerinin kâğıt üstüne kömür kalemle (füzenle) ve sosla resimlerini yaparlardı. Bu hususta liyakat gösterenler alçıdan büst ve heykellerden çalışırlar ve oradan da canlı model kısmına geçerlerdi. O zaman mektepte çıplak resim yapmak yasak olduğu için kadın model de getirilmiyordu. O zamanları halkın taassubu nazar-ı dikkate alınarak kadın ve çıplak model getirilmezdi. Zaten o zamanın zihniyetine göre çıplak duracak model bulmak da imkansızdı. Tenekeci, hamal, rençber, satıcı gibi gündelik tutulan bazı modellerin elbiseli olarak gövde kısımları yapılır ve en çok kafa resimlerine çalışılırdı."[72]

1902-1908 yılları arasında Sanayi-i Nefise Mektebi'nde eğitim gören Ali Sami Boyar'ın (1880-1967) döneminde canlı model kullanımının arttığı, hatta çıplak erkek model kullanmanın mümkün olduğu anlaşılır. Boyar, Akademi'de gerçek anlamda "akademi" yapabilmenin tarihini 1906 olarak saptar:

> "Bu tarihte yağlıboya çalışma sistemini merhum Ruhi, merhum Nazmi Ziya ve benim de aralarında olduğum bir protesto heyetinin müdahalesiyle değiştirmeye mecbur olmuşlardı. Artık çıplak modellerden akademi yapacaktık. İşin en zor kısmı model bulmaktı. Bunun çaresini de merhum Nazmi buldu. Kendisi yağla güreşen bir pehlivan olduğu için Türk pehlivanları arasında çok dostu vardı. İşte böylece ilk çıplak vücud resmine Türk pehlivanlarıyla başlamıştık."[73]

Malik Aksel de anılarında Gebzeli bir pehlivanın modellik ettiğini söyler, ancak bunun II. Meşrutiyet'in ilan edildiği yıllarda olduğunu belirtir. Halil Edhem Bey'in müdürlüğü sırasında, yaşı büyütülerek Sanayi-i Nefise'ye giren Şeref Akdik (1899-1972) de anılarında, 1915'te emekli olan Joseph Warnia-Zarzecki'nin sınıfını anahtar deliğinden çıplak model çalışmalarının nasıl yapılageldiğini izlerken kapıda yakalandığı anlatır.[74]

Sanatçılar için bir zorunluluk olarak beliren erkek ve özellikle pehlivan modeller, bu dönemde güreş sporunun kitlesel anlamını da gündeme getirir. Osmanlı'da 19. yüzyıl sonundan II. Meşrutiyet yıllarına uzanan süreçte ülke çapında ilgiyle izlenen, hatta yurtdışı müsabakalarda edinilen başarılarla daha da çekici hale gelen güreş sporunun, insan bedeninin görsel bir nesne olarak algılanmasında önemli bir payı olduğu iddia edilebilir. Çeşitli dergilere ya da kartpostallara basılan fotoğraflarda, pehlivanların vücutlarını gururla poz vererek sergiledikleri görülür. Osmanlı ressamlarının model sıkıntısını gidermek için bir zorunluluk olarak beliren bu yönelimin hemen hemen aynı dönemde Fransa'da görülen "kültür fizik" hareketiyle örtüşmesi daha da ilginçtir. 1904

69 Eldem, a.g.k.: 145.
70 Eldem, kitabında daha önce Ferit Edgü'nün "Osman Hamdi-Bilinmeyen Resimleri" kitabında basılan bir nü etüte de yer vermiştir. Bkz. Eldem, a.g.k.: 145. Ferit Edgü'nün yayımladığı kitapta, Osman Hamdi'ye ait olabileceği belirtilen resimler arasında nü etidler ve bir yağlıboya nü yer almaktadır. Söz konusu kitapta yer alan yazısında Mustafa Cezar, Osman Hamdi'ye nü etütler ve yağlıboya nü konusunda çekimser kalmıştır. Bkz. Mustafa Cezar-Ferit Edgü, *Osman Hamdi-Bilinmeyen Resimleri* (İstanbul: Ada Yayınları, 1986).
71 Aktaran Öndin, a..g.k.: 146. Öndin'in Abdülhak Şinasi'den ("Müzelerimiz ve Hamdi Bey III", Ülkü, S. 39, Mayıs 1939, s. 187-191) aktardığı bu anektoda Eldem de ailede anlatılan bir rivayet olarak yer vermektedir. Bkz. Eldem, a.g.k.: 146.

els, which was the very foundation of the art academies in the West. Edhem Eldem ascribes Osman Hamdi's decision to keep nude models away from the Academy throughout the time he served as director (1882-1910) not so much to his personal reservations, but rather to the demands of living in Istanbul as a Muslim and an Ottoman.[70] He explains the lack of nudes –except for a few academic studies– in Osman Hamdi's oeuvre by the same reason.[71] Although nudes were not studied from live models during Osman Hamdi's period, various sources reveal that a minister of education visiting Sanayi-i Nefise Mektebi suggested covering the nude sculptures with a loincloth.[72]

A student of Sanayi-i Nefise Mektebi between 1890 and 1892, Celal Esad Arseven's (1875-1971) memoirs about this subject offer important clues about the early period of art education at the Academy.

> "Students starting art education for the first time would make charcoal drawings on paper of the geometrical solid forms, embossed flowers and decorations made of plaster and placed in front of them. Those who had competence would begin working on plaster busts and sculptures and then move on to live models. As it was prohibited to paint nudes in school at the time, female models were not present. The fanaticism of the public was taken into consideration and female and nude models were not permitted. In any case, it was impossible to find nude models at the time. The dressed upper bodies of some models hired by the day, including porters, farmhands, and vendors would be painted and the students would mostly concentrate on the head."[73]

It appears that during the time of Ali Sami Boyar (1880-1967) who studied at Sanayi-i Nefise Mektebi between 1902 and 1908, the use of live models increased and it became possible to even use nude male models. Boyar marks the date 1906 as the year in which the execution of 'academy figures' became possible in the real sense at the Academy.

> "That year, they were forced to change the oil painting system through the intervention of a protest group including the late Ruhi, the late Nazmi Ziya, and myself. We could now paint academy figures from nude models. Finding models was the most difficult part. Nazmi came up with a solution for that. As he was a wrestler, he had many friends in the oil wrestling community. So, we began the first nude figure painting with Turkish wrestlers."[74]

In his memoirs, Malik Aksel also mentions a wrestler from Gebze working as a model but notes that he modeled during the years of the proclamation of the Second Constitution. Şeref Akdik (1899-1972), who falsified his age to be admitted to the Academy during the directorship of Halil Edhem Bey, relates in his memoirs how he was caught at the door as he was spying on Joseph Warnia-Zarzecki's life clas, the drawing teacher who retired in 1915, through a keyhole.[75]

Emerging as a requisite for artists, male, and especially wrestler models brought to fore the social meaning of wrestling during this period. During the period that extended from late 19th century until the Second Constitution, wrestling was a highly popular sport across the Ottoman Empire and was made all the more attractive through the achievements of Ottoman wrestlers at international competitions. It can be claimed that this widely popular sport had an instrumental role in perceiving the human body as a visual object. In the photographs printed in various journals or postcards, wrestlers appear to be proudly displaying their bodies. It is even more interesting that the use of wrestlers to overcome the problem of procuring models for Ottoman artists coincides with the 'culture physique' movement that emerged in France during the same period. In the journal *La Culture Physique* published as of 1904, Greco-Roman sculptures and athletic, masculine male bodies were often printed side by side, bringing classic aesthetic ideals up to date.[76] Published between 1909 and 1914 and constituting the most important example of culture and current news magazines in the Ottoman world, *Şehbal,* on the other hand, not only included photographs of wrestler sculptures, but also of wrestlers displaying their bodies. Despite homoerotic connotations, these images –based on the assumption that the readers were heterosexual males– were not met with the same reactions shown against the representation of the female body.

70 Eldem, ibid.: 145.
71 In his book, Eldem included the drawing published earlier in Ferit Edgü's "Osman Hamdi-Bilinmeyen Resimleri." See Eldem, ibid.: 145. The book published by Ferit Edgü included nude studies and a nude oil painting among the works attributed to Osman Hamdi. In the piece he wrote for the book in question, Mustafa Cezar abstains from attributing the works to Osman Hamdi Bey. See Mustafa Cezar-Ferit Edgü, *Osman Hamdi-Bilinmeyen Resimleri* (İstanbul: Ada Yayınları, 1986).
72 Cited by Öndin, ibid.: 146. Eldem also mentions this anecdote Öndin cites from Abdülhak Şinasi ("Müzelerimiz ve Hamdi Bey III", *Ülkü*, i. 39, May 1939, pp. 187-191) as a rumor passed around in the family. See Eldem, ibid.: 146.
73 Arseven, ibid.: 131.
72 Arseven, a.g.k.: 131.
73 Çoker, a.g.k.: 14.
74 Osman Altıntaş, Şeref *Akdik* (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988): 3.
74 Çoker, ibid.: 14.
75 Osman Altıntaş, *Şeref Akdik* (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988): 3.
76 Tamar Garb, *Bodies of Modernity-Figure and Flesh in Fin-de-Siècle France* (London: Thames and Hudson, 1998): 55.

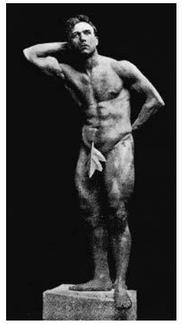
1

2

1. *Şehbal* dergisinde yayımlanan güreşçi fotoğrafı. Wrestler photograph published in *Şehbal* magazine.
2. *Şehbal* dergisinde yayımlanan güreşçi fotoğrafı. Wrestler photograph published in *Şehbal* magazine.

3

4



3. *La Culture Physique* dergisi, Sayı 2, Mart 1904. *La Culture Physique* magazine, No. 2, March 1904.
4. *La Culture Physique* dergisinde yayımlanan Max Unger'e ait fotoğraf. Photograph by Max Unger published in the magazine *La Culture Physique*.

yılından itibaren yayımlanan *La Culture Physique* dergisinde eski Yunan-Roma heykelleriyle atletik, maskülen erkek bedenleri sık sık yan yana sergilenerek, klasik estetik ideallerin güncelleştirilmesi amaçlanmıştır.[75] 1909-1914 yılları arasında yayımlanan ve Osmanlı dünyasında kültür-aktüalite türü dergilerin en önemli örneği sayılan *Şehbal* dergisinde de güreşen atlet heykellerinin fotoğraflarına yer verildiği gibi, vücutlarını sergileyen güreşçilerin fotoğrafları da yayımlanmıştır. Bu tür görüntüler, homoerotik çağrışımlarına rağmen, izleyicinin heteroseksüel bir erkek olduğu varsayımıyla, kadın bedeninin temsillerine yönelik tepkilerle karşılaşmaz.

Anlaşılan, Sanayi-i Nefise Mektebi'nde modellik için her zaman pehlivan bulmak da mümkün değildir. Malik Aksel'e göre, zaman zaman çarşı pazardan toplanan hamal ve küfeci gibi adamlar da kullanılır; giyinik dururlarsa bir mecidiye, çıplak dururlarsa iki mecidiye verilir.[76]

1905 yılında Akademi'ye giren Hikmet Onat'ın (1882-1977) anlattıkları ise, artık çıplak erkek modelden çalışma olanağına kavuşmuş olan, ama kadın modelden çalışmak isteyen genç kuşak sanatçıların II. Meşrutiyet'in hemen öncesinde taleplerinin arttığını göstermesi açısından dikkat çekicidir:

> "...Model olarak genç, ihtiyar kimi bulursak model iskemlesine oturttururduk. Sene sonuna doğru da çıplak model poz ederlerdi. Mektebe ne elbiseli ne de çıplak kadın model gelmezdi. Biz mektebin son sınıfına gelmiştik ki, Türkiyemizde İkinci Meşrutiyet ilan olundu. Az sonra hükümet her daldan Avrupa'ya öğrenci göndermeye başladı. Yol açılınca bizlerden bazıları kendine hesaplarına Paris'e gidip çalışmaya başladılar. Aldığım mektuplardan oralarda ne tarz çalışıldığını öğreniyorduk. Böylece akademilere kadın modeller de geldiğini öğrendik. Mektep müdürümüz Hamdi Bey'e başvurduk. Atölyemize kadın modellerin de verilmesini rica ettik. Vaktiyle Hamdi Bey çalıştığı akademilerde nelerden çalışıldığını bilmez olur muydu. Ama, ne düşündüyse hükümetin resmi mektebinde kadın modelden çalışılmadığını, bunun hususi ve paralı müesseseler olan akademilerde mümkün olduğunu söyledi. Yani bizim burada kadın modelden çalışmamıza müsaade yoktu. Bunun üzerine aramızda düşündük. Arzumuzun yerine getirilmesini daha yüksek bir makamdan ricaya karar verdik. Bu yüksek makam neresi olabilirdi? Tabii Maarif Nezareti. Bir gün toplandık. Divanyolu'ndaki Maarif Nezareti'nde Maarif Nazırı beyi görmeye gittik. O sıralarda nazır beyler kimseyi geri çevirmezdi. Bizi de kabul etti. Dileklerimizi kendisine anlattık. Dikkatle dinledi. Bu hususta Hamdi Bey ile görüşeceğini ve arzularımızın yerine getirilmesi için çalışılacağını vaad etti. Sevinerek nezaretten ayrıldık. Ama aradan haftalar geçtiği halde bir şey çıkmadı. Tekrar görüştük. Meşrutiyet rejiminin hepimize aşıladığı bir cüretle kendi teşebbüsümüzle mektebe bir kadın model getirmeye karar verdik. Modele çıplak poz verdirmeye cesaretimiz yoktu; ama, elbiseli olarak çalışabilirdik. Aradık, zorluklarla bir çingene kızı bulabildik. Sabah erken, kimse görmeden, atölyede model masasına çıkardık. Dans eder vaziyette poz verdirdik ve desen çizmeye başladık. Aradan 5-10 dakika ya geçti ya geçmedi mektep hademeleri vaziyeti görüp müzeye haber vermişler. (Mektep o zaman Müze'nin şimdi Hitit eserleri bulunan binasında idi.) Müze'den geldiler. Çingene kızının derhal dışarı çıkarılmasını istediler. Evvela tehditle, sonra tatlılıkla ve vaadlerle bizi ikna ettiler, çingene kızını kapıdan çıkardılar, savdılar, çıkış o çıkış. Allah rahmet etsin, Hamdi Bey büyük insan-

It appears that it wasn't always possible to find wrestlers to model at the Sanayi-i Nefise Mektebi. According to Malik Aksel, sometimes porters were picked up from the market and were paid one *meicidye* if they would pose dressed, and two *mecidiye* if they posed in the nude.[77]

The accounts of Hikmet Onat (1882-1977), who was admitted to the Academy in 1905, are quite interesting, as they reveal that young generation of artists provided with the opportunity to work with male nudes, but hoping to work on female ones, had increased their demands immediately before the proclamation of the Second Constitution.

> "...Young or old, we would seat whomever we could find in the model chair... Towards the end of the year, they would pose in the nude. Neither clothed, nor nude models would come by the school. When we were in our senior year, the Second Constitution was proclaimed in Turkey. Next, the government began sending students to Europe to study a range of fields. Once the path was opened, some of us went to Paris and began working. From the letters received, we had the opportunity to learn about the kind of work they were doing there. Hence, we learned about the presence of female models at academies. We appealed to our president Hamdi Bey. We requested the admission of female models into the academy. Hamdi Bey must have known the kind of models used at the academies where he studied. Whatever he may have thought, he told us that female models were not used in the official schools of the state and that it was only possible at privately owned academies with tuition. In other words, we were not allowed to work with female models here. We reflected upon that. We decided to appeal to a higher office to have our request fulfilled. What could that office be? The Ministry of Education, of course. We all gathered one day and went to visit the Minister of Education at Divanyolu. At the time, ministers never turned anyone away, so he received us. We told him about our wishes. He listened carefully. He promised to talk to Hamdi Bey and do his best to fulfill our demands. We cheerfully left the ministry. However, nothing happened despite the passing weeks. We met again. With the courage the new constitutional regime provided us, we decided to bring a female model to the school on our own initiative. We did not have the courage to have her pose in the nude, but we could still work with her clothed. We looked everywhere and, with much difficulty, found a gypsy girl. Early in the morning, we put her on the model table without anyone seeing. We made her pose in a dance move and began drawing. Five or ten minutes passed before the janitors saw us and informed the museum (the school was located at the Museum's section where the Hittite artifacts are displayed now). They came from the museum. They asked the gypsy girl to be removed immediately from the premises. First with threats, and later amicably with promises, they took the girl out of the room, made her leave, and that was it. May he rest in peace, Hamdi Bey was a great man with much tolerance. He could have had us expelled, but he chose to blame this insubordination on our young age and our passion for art.

After that, things calmed down a bit and we worked in peace, but we were dismayed. One day, a rumor broke out. Hamdi Bey was working with the Ministry of Education to send students of the Academy to Europe. Soon, both the Museum and the newspapers confirmed the news. A competition was to be held among the Academy graduates; two winners of the painting and two of the architecture departments would be sent to Paris with financial assistance from the Ministry. So, the competition was held. Artists Ruhi and Çallı, and architects Zare and Boşnakyan were the winners. They were sent to École Nationale Supérieure des Beaux-Arts in Paris to complete their

75 Tamar Garb, *Bodies of Modernity-Figure and Flesh in Fin-de-Siècle France* (Londra: Thames and Hudson, 1998): 55.
76 Malik Aksel, *Sanat Hayatı-Resim Sergisinde Otuz Gün* [1943], yay. haz. Beşir Ayvazoğlu (İstanbul: Kapı Yayınları, 2010): 92.
77 Malik Aksel, *Sanat Hayatı-Resim Sergisinde Otuz Gün* [1943], ed. Beşir Ayvazoğlu (İstanbul: Kapı Yayınları, 2010): 92.

dı; tolerans sahibi idi. Hepimizi toptan mektepten kovabilirken bu asice tavır ve hareketimizi toyluğumuza ve sanat sever oluşumuza bağışlamayı tercih etti.

Bundan sonra bir zaman ortalık sütliman, sakin sakin çalıştık, ama, kırılmıştık. Bir gün bir rivayet çıktı. Hamdi Bey, Maarif Nezareti nezdinde teşebbüse geçmiş, Güzel Sanatlar'dan da Avrupa'ya öğrenci gönderilecekmiş diye. Akabinde gerek Müze ve gerek gazeteler bu havadisi doğruladılar. Mektep mezunları arasında yarışma açılacak, kazananlardan iki ressam, iki mimar Maarif namına Paris'e gönderilecek. Ve yarışma yapıldı. Yarışmayı ressamlardan Ruhi ile Çallı, mimarlardan Zare ve Boşnakyan kazandılar. Tahsillerini tamamlamak üzere Paris'e ekol nasyonel süperior de boz ar'a (l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts) gönderildiler. Bir düşünün, o zaman öğrenci olarak Paris'e gidebilmek düşüncemizin yetişemeyeceği bir olaydı ve Paris'i rüyalarımızda görmeye başlamıştık. Son sınıfta olduğum için yarışmaya girememiştim. Ertesi sene Hamdi Bey'in vefatından sonra Müze müdürü olan kardeşleri merhum Halil (Edhem) Bey zamanında açılan ikinci yarışmayı kazanıp ben de Paris'e arkadaşlara iltihak ettim.

> Sonuca gelelim: Bizimkiler Paris'e gitmeden Hamdi Bey, Ruhi'yi çağırmış; çünkü ele başımız oydu. 'Oğlum' demiş, 'siz memleketin ruhu ahvalini bilmiyorsunuz. Ben sizin çalışmanızı istemez miyim? Ama, bu teşebbüsünüzle o kadar güçlükleri yenerek, açmağa muvaffak olduğumuz mektebin bir anda açılmamak üzere kapatılmasına sebep olabilirdiniz. İşte sizi Paris'e gönderiyorum. Artık orada istediğiniz kadar kadın resimleri yapın."[77]

Hikmet Onat'ın çingene kız olayıyla ilgili aktardıkları, dönemin gazetelerine de yansımıştır. Mustafa Sabri imzasıyla 1909 yılında *İkdam* gazetesinde yayımlanan bir yazıda, Güzel Sanatlar Okulu'nda resim derslerinde bir çingene kızının "tabii şekli ile" model olarak kullanıldığı aktarılarak, "Birkaç iyi yanlarının hatırı için Avrupalılardan aldığımız kötülüklerden bir tanesi de şu insan vücutlarının resmini ve fotoğrafını çekmek rezaletidir. İş fotoğraf çekmekle başladı; bakın şimdi kadınların çırılçıplak vücutlarının resmini yapmaya kadar vardı!"[78] sözlerine yer verilir. Hikmet Onat'ın anlattıklarından farklı olarak, modelin çıplak olduğu varsayılmıştır. Mustafa Sabri'nin yazısı, 1908 Devrimi sonrasında özellikle kadınların yaşamı ve görünüşü üzerinden sürdürülen yoğun tartışmaların "gelenek yanlısı" kanadını temsil eder. Modernlik yanlıları ise, peçe ve çarşafa karşı savaş açmışlardır. Niyazi Berkes, 1908 Devrimi sonrasında Ahmed Mithat, Fatma Aliye, Mahmud Esad, Şemsettin Sami gibi yazarların, kadın haklarının korunması, kadınların üniversiteye devamları, erkeklerle beraber sokakta görünmesi, nasıl giyinmeleri gerektiği, kadın yüzünün fotoğrafının çekilmesi gibi konularda çok sayıda yazı kaleme aldığına işaret eder. Bu görece özgürlük ortamına rağmen kadınların İstanbul'da hâlâ kalın siyah çarşaf içinde olduğu; kocalarıyla lokanta ve gazinolara gidemedikleri; tramvaylarda, vapurlarda perde çekili bölümlerde oturdukları; yalnız kadınlara mahsus konferans ve konserlere gidebildikleri; dershanelerde perdeyle ayrılan bölümde oturduk-

77 Aktaran Ahmet Kamil Gören, "Bir Zamanlar Sanayi-i Nefise'de Çıplak Model Sorunu", *Sanat Çevresi,* Özel Sayı 4 (Mart 2003): 50-52. Hikmet Onat'ın bu anısı, daha kısa olarak Nurullah Berk tarafından da aktarılmaktadır: Bkz. Nurullah Berk-Hüseyin Gezer, *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1973): 18.

78 Niyazi Berkes, a.g.k.: 447.

> education. Imagine, at that time, going to Paris as a student was beyond our imagination and we had begun seeing the city in our dreams. I could not participate in the competition, as I was a student at the time. The following year, after the passing of Hamdi Bey, his brother Halil (Edhem) Bey became the new director of the museum. I won the second competition held in his first term and joined my friends in Paris.

In conclusion, before our friends went to Paris, Hamdi Bey summoned Ruhi, as he was our ringleader. 'Son,' he said, 'you don't know anything about the state of the country. Would I not want for you to work freely? Yet, with what you did, you could have caused the school we worked so hard to establish to be closed down permanently. I am thus sending you to Paris. There, you can paint as many images of women as you like."[78]

Hikmet Onat's account of the gypsy girl incident was also echoed in the newspapers of the period. An article written by Mustafa Sabri and published in *İkdam* newspaper in 1909 relates that a gypsy girl was used 'in her natural state' as a model during the painting class at the Academy of Fine Arts, adding "One of the perversities we inherited from the Europeans for the sake of a few good ones is this scandal of painting or photographing human bodies. It all began with photographs and now, it has gone as far as painting bare-naked bodies of women!"[79] Somewhat different from Hikmet Onat's account, it was assumed that the model was nude. Mustafa Sabri's article represented the 'pro-tradition' wing of the intense debates over the lifestyle and appearance, particularly of women, following the 1908 revolution. Modernity advocates, on the other hand, were waging war against the veil and the chador. Niyazi Berkes points that after the 1908 Revolution, writers such as Ahmed Mithat, Fatma Aliye, Mahmud Esad, and Şemsettin Sami penned countless articles on a range of subjects including the protection of women's rights, admission of women into college, their right to be seen with men in public, their dress codes, and permitting the faces of women to be photographed. Despite this relatively libertarian setting, it is known that women in Istanbul were still disguised in chadors, could not frequent restaurants or music halls with their husbands, sat behind a curtained off area on trams and boats, could only attend conferences and concerts intended for women, and were seated in a closed off section in the classrooms.[80] It appears that during these years, the Committee of Union and Progress not only regulated women's dress but also interfered with the representation of women in photographs. Berkes informs us that during the years of war, Istanbul Command Center had banned the portrait of an unveiled woman.[81] In one of his essays, Malik Aksel relates that an artist painting unveiled women during those years was put under investigation upon the orders of Central Commander Cevat Bey.[82]

78 Cited by Ahmet Kamil Gören, "Bir Zamanlar Sanayi-i Nefise'de Çıplak Model Sorunu", *Sanat Çevresi*, Special Issue 4 (March 2003): 50-52. Nurullah Berk also relates a shorter version of Hikmet Onat's anecdote. See Nurullah Berk-Hüseyin Gezer, *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1973): 18.

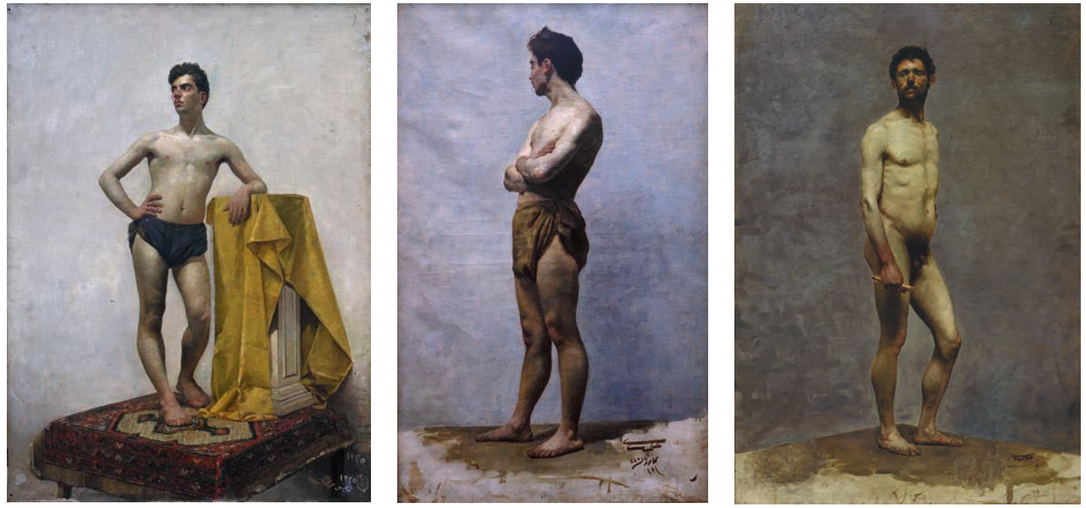
79 Niyazi Berkes, ibid.: 447.

80 Berkes, ibid.: 446, 470. Footnote 26.

81 Berkes, ibid.

82 Aksel; ibid.: 204. The account of the artist Aksel quotes anonymously in his article published in the journal *Şadırvan* on November 4, 1949 reads as follows: "I once painted a portrait of an unveiled woman. At the time, meaning thirty years ago, Central Commander Cevat Bey initiated an investigation on me, questioning how I could paint an unveiled Muslim woman. This might sound odd to you now, but when we were young, a woman had to be married to be able to talk to a man. Painting the portrait of a woman was as dangerous as stoning the Ka'bah. Nowadays, we paint them in the nude and no one cares."

1 2 3



1. Mehmet Ruhi Bey (Arel), *Erkek Model*, 1909-10, tuval üzerine yağlıboya, 100 x 73 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.
Mehmet Ruhi Bey (Arel), *Male Model*, 1909-10, oil on canvas, 100 x 73 cm, Istanbul Painting and Sculpture Museum Collection.
2. Hikmet Onat, *Çıplak Erkek*, 1910, tuval üzerine yağlıboya, 100,5 x 69,5 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.
Hikmet Onat, *Naked Male*, 1910, oil on canvas, 100.5 x 69.5 cm, Istanbul Painting and Sculpture Museum Collection.
3. Hikmet Onat, *Erkek Model,* tarihsiz, tuval üzerine yağlıboya, 72,5 x 45 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.
Hikmet Onat, *Male Model*, undated, oil on canvas, 72.5 x 45 cm, Istanbul Painting and Sculpture Museum Collection.

Ömer Adil Bey, *Kızlar Atölyesi,* 1919-22, tuval üzerine yağlıboya, 81 x 118 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.
Ömer Adil Bey, *Girls Studio,* 1919-22, oil on canvas, 81 x 118 cm, Istanbul Painting and Sculpture Museum Collection.

ları bilinmektedir.[79] Bu yıllarda kadınların kıyafetleri konusunda düzenlemeler yapan İttihat ve Terakki Partisi'nin, kadınların resimlerdeki temsillerine de müdahale ettiği anlaşılmaktadır. Berkes, savaş yıllarında İstanbul Merkez Komutanlığı'nın yüzü açık bir kadın portresini yasakladığını aktarır.[80] Malik Aksel'in bir makalesinde de söz konusu yıllarda, peçesiz bir kadın resmi yapan bir ressamın Merkez Kumandanı Cevat Bey'in uyarısıyla tahkikata uğradığı aktarılmaktadır.[81]

Tüm kısıtlamalara rağmen, kadınların kamusal hayattaki varlığının ve görünürlüğünün II. Meşrutiyet'ten itibaren Cumhuriyet dönemine uzanan yıllarda adım adım arttığı bir sürece girildiği de yadsınamaz. Kadınların sanat eğitimi alabilecekleri İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılması da bu sürecin sonucudur. Osmanlı elitinin içinde bulunan ve Batı tarzı eğitim alan ressam Mihri Müşfik Hanım'ın (1886-1954) girişimiyle 1914 yılında kurulan bu okul[82], "kadınlara mahsus" bir kurum olarak, sanatçı adaylarına ilk kez canlı kadın modelden çalışma olanağı sağlamıştır. Böylece, Türk resminin ilk gelişim aşamasında sanat eğitimi kurumlarının canlı model seçiminde ancak kesin bir cinsiyet ayrımı uygulayarak figürü etüt etme sorununu çözebildikleri görülebilir. Mihri Müşfik Hanım'ın kızlar atölyesine hamamlardan model bulduğu anlatılır. Ancak İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde model sorununun esas olarak 1917'de Sovyet Devrimi'nden kaçan çok sayıda Beyaz Rus'un Türkiye'ye göçüyle çözümlendiği bilinmektedir. Rus kadınlarının, özellikle mütareke yıllarında (1918-1923) yalnızca kadın sanatçılara değil, erkeklere de modellik ettiği bilinmektedir.[83] Malik Aksel'e göre, Sanayi-i Nefise'ye gelen ilk kadın model ise, Katina adında bir Rum kızıdır.[84]

İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde kızların erkek modelden çalışma gereksinimi, Arkeoloji Müzesi'nden getirilen heykellerle çözümlenir. Ancak cansız da olsa erkek çıplak modellerin zaman zaman sorun oluşturduğu da okulun ilk öğrencilerinin anlattıklarından anlaşılır. Nazlı Ecevit (1900-1985), bir söyleşide, Mihri Müşfik Hanım'ın Paris'te gördüğü eğitimi İnas'ta uygulamaya çalıştığını, müzeden getirilen büstler ve heykellerin etüt edildiğini anlatırken, o günlerde yaşanan bir olayı da aktarır:

"Çalışmalarımız için Müze Müdürü Halil Bey'den heykel istiyorduk. Mihri Hanım'a seçtiği heykelleri gönderiyordu. Nihayet Mihri Hanım bir erkek heykeli seçiyor, Yunan zamanından çıplak bir heykel. Halil Bey bunu muvafık buluyor, ama müzeden bir bey, çıplak heykel gitti diye Maarif'e haber veriyor. Maarif'ten yetkili bir zat, 'bu nasıl iştir' diyor, Mihri Hanım'ı çağırıyorlar. O da 'ben hallederim' diye gidiyor, çok çarpıcı, hal hatır bilen bir hanımdı. 'Hakkı aliniz var efendim, bir hanım mektebine bir erkek heykeli gitmiş, tabii doğru değil, ama biz ona bir peştamal takarız' diyor. Bunun üzerine Maarif'teki yetkili zat, 'Ya, biz onu düşünmemiştik' diyor, böylece bu iş halledildiyor ve heykel bize geldi."[85]

Despite all limitations, we cannot deny the fact that the presence and visibility of women in the public sphere gradually increased in the years extending from the Second Constitution to the Republic. The opening of İnas Sanayi-i Nefise Mektebi (Academy of Fine Arts for Women) was a consequence of this development. Founded in 1914 through the initiative of artist Mihri Müşfik Hanım (1886-1954) who was a member of the Ottoman elite and received a Western education, this school[83] as an 'institution for women' provided prospective artist to work with live female models for the very first time. It can therefore be seen that in the early development stages of Turkish painting, the problem of studying figures was resolved only through absolute gender discrimination. It is told that Mihri Müşfik Hanım found models from *hamam*s for the girls' studio. However, it is known that the problem of finding live models for İnas Sanayi-i Nefise Mektebi was resolved after countless Belarusians fleeing the Soviet Revolution migrated to Turkey in 1917. It is known that during the years of Armistice (1918-1923), Russian women posed not only for female artists, but for their male counterparts as well.[84] But according to Malik Aksel, the first female model at the Sanayi-i Nefise was a Greek girl named Katina.[85]

For the female students at İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, the problem of working on male models was resolved by bringing sculptures from the Museum of Archaeology. However, the accounts of the first students of the school reveal that even these male models constituted problems from time to time. In an interview, Nazlı Ecevit (1900-1985) states that Mihri Müşfik Hanım strived to apply the education she received in Paris at the İnas and that the busts and sculptures brought from the Museum were studied, adding,

"We once asked for sculptures from Museum Director Halil Bey to supplement our work. He sent the sculptures he selected to Mihri Hanım. Finally, Mihri Hanım decided on a nude sculpture from Antiquity. Halil Bey found this agreeable, but someone from the museum informed the Ministry. Confused, a ministry official summoned Mihri Hanım. She said 'I'll take care of it' and left. She was striking woman who new her manners well. 'You are absolutely right sir; of course it wasn't right to send a male sculpture to a women's school, but we can cover him with a loincloth,' she told them. Thereupon, the ministry official said, 'Well yes, we haven't thought of that.' The matter was thus resolved and we received the sculpture."[86]

Appointed as the next director of the school after Mihri Müşfik Hanım, a painting by artist Ömer Adil Bey (1868-1928) depicting İnas Sanayi-i Nefise Mektebi with sculptures in the studio reflects an atmosphere confirming the accounts of Nazlı Ecevit, who once said, "we mostly worked on portraits and nudes." It is known that over time, old male models were hired at İnas on the condition that they would remain clothed. Nazli Ecevit's comment, "Models were available at school, not at home," sug-

79 Berkes, a.g.k.: 446, 470. Dipnot 26.
80 Berkes, a.g.k.
81 Aksel; a.g.k.: 204. Aksel'in 4 Kasım 1949'da *Şadırvan* dergisinde yayımlanan yazısında isim vermeden alıntı yaptığı ressamın anlattıkları şöyledir: "Ben vaktiyle peçesiz bir kadın resmi yapmıştım. O vakit, yani bundan otuz sene evvel, Merkez kumandanı Cevat Bey benim hakkımda tahkikatta bulunmuş. Bu adam peçesiz olarak bir Müslüman kadınının resmini nasıl yapar, diye. Size şimdi tuhaf gelir. Bizim gençliğimizde bir kadının bir erkekle konuşması için nikâhlı olması şarttı. Hele resmini yapmak, Kâbe'ye taş atmak kadar tehlikeli idi. Şimdi bunun çıplağının resmini yapıyoruz, kimsenin aldırış ettiği yok."

83 For detailed information, see Canan Beykal, "Yeni Kadın ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi", *Yeni Boyut*, I. 2/16 (October 1983): 6-13.

82 Ayrıntılı bilgi için bkz. Canan Beykal, "Yeni Kadın ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi", *Yeni Boyut,* S. 2/16 (Ekim 1983): 6-13.
83 1917 civarında Akademi'ye giren Turgut Zaim'in anlattıkları da bunu doğrular: "Nü işlerine gelince: O zamanki sosyal yaşantı, dini ve ahlaki baskılar yüzünden Türk kadınları çıplak olarak modellik etmeyi çok ayıp ve yersiz sayarlardı. Güzel Sanatlar Akademisi'ne kadın model bulmak bu devirde zordu. Ancak mütareke sıralarında ihtilalden kaçan beyaz Ruslardan temin edilirdi. Benden önceki kuşakların sanatçıları çıplak resimleri ancak eşleri sayesinde yapabilmişlerdir." Bkz. Sezer Tansuğ, *Beş Gerçekçi Türk Ressam* (İstanbul: Gelişim Yayınları, 1966): 13.
84 Malik Aksel, a.g.k.: 92.
85 Anonim, "Nazlı Ecevit ile Görüşme", *Yeni Boyut,* S. 2/16 (Ekim 1983): 14.

84 Admitted to the Academy in 1917, Turgut Zaim's accounts confirm this. "As for the nudes, the social life, religious, and ethic pressures of the period led Turkish women to considering modeling in the nude as extremely inappropriate and contemptible. It was difficult to find female models for the Academy of Fine Arts at the time. However, white Russians fleeing the revolution during the Armistice worked as models. Artists of earlier generations were only able to execute nudes with the help of their wives." See Sezer Tansuğ, *Beş Gerçekçi Türk Ressam* (İstanbul: Gelişim Yayınları, 1966): 13.
85 Malik Aksel, ibid.: 92.
86 Anonymous, "Nazlı Ecevit ile Görüşme", *Yeni Boyut*, I. 2/16 (October 1983): 14.

Mihri Müşfik Hanım'dan sonra okulun müdürlüğünü üstlenen ressam Ömer Adil Bey'in (1868-1928) İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'ni gösteren bir resmi, atölyedeki heykel görüntüleriyle "biz en çok portre ve nü üzerinde çalıştık" diyen Nazlı Ecevit'in anlattıklarını doğrulayan bir atmosfer yansıtır. İnas'ta zaman içinde, giyinik olmak koşuluyla, yaşlı erkek modellerin çalıştırılmaya başlandığı da bilinmektedir. "Model mektepte mümkündü, evde değil" diyen Nazlı Ecevit'in, nü çalışmak için mektepte değilse de evlerinde kendi eşlerini model olarak kullandığı bilinen erkek sanatçılardan bakış açısına göre hem daha şanslı, hem daha şanssız olduğunu düşündürür. Öte yandan, Nazlı Ecevit, aynı söyleşide, kadınların o dönemde dışarıda o kadar da serbest dolaşamadıkları için eğitim sürecinde manzara resmine pek yönelmediklerini de aktarır. Böylece yalnızca nü'nün değil, Türk resminde her tür resme yönelişin, sanatçının bireysel özgürlüğü dışında, toplumsal koşullarla belirlenen gerekçelerini de aramamız gerektiğini düşündürür.

Sanayi-i Nefise Mektebi'nde II. Meşrutiyet'ten itibaren eğitim sürecinin yavaş yavaş bir parçası haline gelen canlı model eğitimi, 1927 yılında Namık İsmail'in müdürlüğü sırasında sanat eğitiminde kadın ve erkek ayrımının da ortadan kaldırılmasıyla artık bir sorun olmaktan çıkar. Sanat dünyası, Cumhuriyet ideolojisinin kendine özgü devletçi feminizmini en belirgin bir biçimde yansıttığı alanlardan birisidir. Malik Aksel'in, iki mektebin nasıl birleştiğine dair bir anekdotu da bunu yansıtır:

> "O zamanlar Gedikpaşa'da ayrıca bir Sanayi-i Nefise Mektebi vardı. Bir gün Avrupa müsabakası için kız, erkek muhtelif talebelerin bir arada bir modelden çalışmaları icap ediyordu. Atölyede erkek model bulununca kızlar içeri girmek istemediler. Bunun üzerine müdür de her mesleğin icaplarına uymak lâzım geldiğine, buna uymayanların evde oturmalarında mâni olmadığına dair birkaç söz söyleyince ilkin S. çekine çekine ve başını yana çarpıtarak içeri giriyor, ondan sonra bir diğeri... Müteakip günlerde bütün kızlar atölyeyi doldurdular."[86]

Namık İsmail'in müdürlüğünün (1927-1936) son yıllarında çekilen bazı fotoğraflar, Güzel Sanatlar Akademisi[87] atölyelerinde kadın ve erkek ayrımının olmadığı algısını yaratacak niteliktedir. İbrahim Çallı Atölyesi'nin Akademi kayıtlarına göre biri 1928'de[88] diğeri 1936'da çekildiği belirtilen iki fotoğrafını karşılaştırmak yeterince ipucu verir. İlkinde Çallı, arkada erkek çıplak modelle ve tümüyle erkeklerden oluşan öğrencileriyle görülür. İkinci fotoğrafta yine Çallı atölyesinde, kız ve erkek öğrenciler birlikte kadın çıplak modelden çalışmaktadır. Topu topu 10-15 yılda, iki farklı atölye değil, iki farklı ülke görürüz.

86 Malik Aksel, a.g.k.: 92.
87 Sanayi-i Nefise Mektebi, 1928 yılında Güzel Sanatlar Akademisi adını almıştır.

gests that the women were both more fortunate and unfortunate compared to men, who were known to at least use their wives at home as live models. In the same interview, Nazlı Ecevit also relates that as women were not allowed to roam around freely at that time, they were not able to focus on landscapes as much. This leads us to think that the proclivity not just for nudes, but all kinds of genres in Turkish painting were also shaped by social conditions that fell beyond the individual freedoms of the artist.

Training with live models, which gradually became a part of the curriculum at Sanayi-i Nefise Mektebi after the Second Constitutional era, was no longer a problem when the academy became co-educational in 1927 during the directorship of Namık İsmail. The art world was one of the areas in which the Republican ideology reflected its notion of feminism in the clearest way. Malik Aksel's anecdote on the merging of the two schools reflects this phenomenon:

> "There was another Sanayi-i Nefise Mektebi in Gedikpaşa at the time. One day, various male and female students had to work together on a model for a European competition. The girls did not want to enter the studio upon seeing a male model. When the director said a few words on how one should abide by the demands of his/her profession and those who refused to do so could stay at home, first S. hesitantly walked in with her head tilted to one side, followed by another... In the ensuing days, all the girls filled up the studio." [87]

Some of the photographs taken in the final years of Namık İsmail's directorship (1927-1936) give the impression that there was no gender-based segregation in the studios of the Academy of Fine Arts.[88] A comparison between two different photographs taken in 1928 and 1936 according to the records of the İbrahim Çallı studio[89] offer sufficient clues. In the first photograph, Çallı is seen with a nude male model in the back along with his all-male students. In the second photograph, Çallı works on a nude female model with male and female students. In merely ten to fifteen years, we see not just two different studios, but two different countries.

87 Malik Aksel, ibid.: 92.
88 Sanayi-i Nefise Mektebi took on the name Güzel Sanatlar Akademisi (Academy of Fine Arts) in 1928.
89 For the photographs in question, see *Canlı Modelin Sanat Eğitimindeki Yeri*, eds. A. Ayan-H. Katipoğlu Kaya (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006). Although the first photograph is identified as 1928, it must be earlier. Banned in 1925, the fez has sohuld have hot been worn in an institution at that date.

İbrahim Çallı ve öğrencileri. 1920'li yıllar. Kaynak: *Canlı Modelin Sanat Eğitimindeki Yeri*, s. 14.
İbrahim Çallı and his students, 1920s. Source: *Canlı Modelin Sanat Eğitimindeki Yeri*, p. 14.

İbrahim Çallı ve öğrencileri. 1936. Kaynak: *Canlı Modelin Sanat Eğitimindeki Yeri*, s. 25.
İbrahim Çallı and his students, 1920s. Source: *Canlı Modelin Sanat Eğitimindeki Yeri*, p. 25.

MEŞRUTİYET'TEN CUMHURİYET'E: ÜRYAN, ÇIPLAK, NÜ

Türkiye'de resim sanatının ortaya çıkması sürecinde Tanzimat Dönemi'ni (1860-1876) ilk hazırlık evresi; Sultan II. Abdülhamit Dönemi'ni (1876-1908) ilk gelişme evresi; II. Meşrutiyet dönemini (1908-1922) sanatçının sivilleştiği ve bir ortamın oluşmaya başladığı evre olarak ele alırsak, Cumhuriyet dönemini bir tür milat değil, bir enerjinin devamı olarak değerlendirmemiz gerekir. Padişaha sunulan resimlerin "kulları" olarak imzalandığı zamanlardan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kuruluşuna (1908), Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi'nin yayımlanmasına (1911), Galatasaray Sergileri'nin düzenlenmesine (1916) ve nihayet bu sergilerde nü de dahil, ressamların istedikleri türde resimler sergilemeye başlamasına kadar geçen süreç, sanatçı bireyin Cum-

88 Söz konusu fotoğraflar için bkz. *Canlı Modelin Sanat Eğitimindeki Yeri*, yay. haz. A. Ayan-H. Katipoğlu Kaya (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006). İlk fotoğrafın tarihi, 1928 olarak belirtilmesine rağmen daha erken olmalıdır; 1925'te yasaklanan fesin resmi bir kurumda giyilmesi söz konusu olmasa gerektir.

FROM CONSTITUTIONAL MONARCHY TO THE REPUBLIC: BARE, NAKED, NUDE

In the emergence of the art of painting in Turkey, if we are to take the Tanzimat Era (1860-1876) as the preliminary stage, the reign of Sultan Abdülhamid II (1860-1876) as the first stage of development, and the Second Constitutional Era (1908-1922) as the stage in which the artists began to stand out and an art milieu came to fore, we should consider the Republican era not as some milestone, but rather as the continuation of an existing social dynamic. The period extending from the times in which paintings presented to the sultan were signed by his 'subjects' to the founding of the Association of Ottoman Painters (1908), the publication of the newspaper of the said Association (1911), the organization of Galatasaray Exhibitions, and finally, the display of all kinds of paintings in these exhibitions including nudes, demonstrate that the individual artist entered the Republican period by taking significant strides in attaining his/her own identity. It would be sufficient to review the catalogues of the Galatasaray Exhibition in order to understand how artists transitioned from an atmosphere in which genres such as landscape and still life were produced more due to cultural limitations, into a period of diversity in the execution and display of their works.[90] Bringing to fore a generation of artists sent to Paris for training in 1909-1910 and returned to their homeland once the war broke out in 1914, these exhibitions were the

90 For detailed information, see Ömer Faruk Şerifoğlu (ed.), *Galatasaray Sergileri 1916-1951* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003).

huriyet dönemine kimlik kazanma anlamında önemli bir mesafe kat ederek girdiğini gözler önüne serer. Kültürel sınırlamaların bir sonucu olarak manzara ve natürmort gibi türlerin daha fazla üretildiği ve sergilendiği bir atmosferden, türlerin çeşitlendiği bir sürece nasıl geçildiğini gözlemlemek için Galatasaray Sergileri'nin kataloglarına bakmak yeterlidir.[89] 1909-1910 yıllarında Paris'te eğitim görmeye gidip 1914 yılında savaşın çıkmasıyla yurda dönen kuşağı görünür hale getiren bu etkinlik, resim alanında 1920'li yılların en önemli sanat olayıdır. Türk resminin bu erken döneminde özgün sanatsal arayışların bir ölçütü olan yeni türler, yeni konular ilk kez bu sergide karşımıza çıkmıştır.

Müslüman-Türk kökenli Osmanlı ressamlarının manzara, natürmort, portre dışında güneş banyosu, sandal gezintisi, deniz hamamı gibi konulardan sonra nü'ye yönelmeleri ilk kez Galatasaray Sergileri'yle olur. Bu sergilerin tarihi boyunca nü, yine de diğer türlere göre daha az sergilenmiştir. Özellikle 1920'li ve 30'lu yıllarda yoğun olarak hemen hemen aynı isimler tarafından sergilenen nü'lerin, 1940'larda son derece azaldığı da gözlemlenebilir. İzzet Ziya Bey'in 1916'daki ilk sergiden itibaren düzenli olarak sergilediği bazı resimler, erkek nü sergilemenin kadın nü sergilemekten daha önce söz konusu olabildiğini ortaya koyar. Konuları ve üslubu açısından Paris'te dönemin popüler bir ismi olan Fransız ressam ve illüstratör Paul Émile Chabas'ı andıran İzzet Ziya Bey'in resimleri, sahilde güneşlenen, yüzen, oynayan, ergenlik dönemindeki erkek çocuklarıdır. Genellikle çıplak ya da yarı çıplaktırlar. Bu resimlerdeki pastoral atmosferin farklı çağrışımları –özellikle de çocuk temsillerine yönelik günümüz hassasiyetiyle bakıldığında– resimlerin anlamlandırılmasında kültürel bağlamların ne kadar kaygan bir zemin oluşturduğunu düşündürür. Örneğin ergen kız çocuklarını resmettiği benzer resimleriyle Avrupa'da nü resmin öncülerinden sayılan Chabas'ın bazı resimleri, 1913'te ABD'de sergilendiğinde ahlaksızlık suçlamasıyla skandala neden olmuştur. Acaba İzzet Ziya Bey, nü'lerinde erkek çocuklarını özellikle mi tercih etmiştir? Bu küçük, kendi halinde resimlerde ressamın konuya özel bir ilgi duyduğunun sezinlenebileceğine işaret eden Ferit Edgü, yine de tek tek bakıldığında açık bir erotizm olmadığını, ancak art arda sıralandıklarında farklı bir algıya neden olduklarını savunur.[90] Bugün pek hatırlanmasa da kendine özgü nü'leriyle Türk resminde bir öncü sayabileceğimiz İzzet Ziya Bey'in, çeşitli dergilerde, ayrıca 1919'da Mehmet Rauf'un yazılarıyla birlikte yayımlanan resimli albüm *Ezhar*'da yer alan illüstrasyonları da dönemi için oldukça çarpıcıdır. Bunların birinde deniz kıyısında genç bir kız çıplak görünür, bir diğerinde de soyunmakta olan bir çıplak figür bir soyunma kabininin tahtaları arasından seçilir.[91] Türk resminde çıplaklığın temsilinde henüz ergenliğe girmemiş çocukların tercih edilmesinde kültürel koşulların dayatması kadar model bulamamak sorununun rol oynadığını da göz ardı edemeyiz. Bu anlamda hatırlanabilecek bir başka örnek de Mehmed Ruhi Bey'in (Arel) günümüze ulaşmış olan iki yarı çıplak çocuk resimdir; bilindiği kadarıyla bu resimlerdeki modeli, oğlu Şemsi'dir (bkz. s. 114, 115).

Galatasaray Sergileri'nde "nü" tabir edilen ilk resimlerin sergilenmesinin tarihi ise 1922'dir.[92] O yıl *İkdam* gazetesinde yayımlanan bir yazıda, Namık İsmail'in *Üryan* adlı resmi, "sanat noktai nazarından muvaffak olunmuş bir eser" olarak tanıtılır ve kıymeti de "bu tarzın ilk defa olarak Türk Sanatına bizde girmiş olmasıdır" şeklinde belirlenir.[93] "Nü" kavramı henüz çok yenidir: İbrahim Çallı'nın (1882-1960) çıplak resimlerinin genellikle "nü" ama bazen de "üryan", Namık İsmail'in (1890-1935) "üryan", Melek Celal Sofu'nun (1896-1976) ise "çıplak" başlığıyla sergilendiği görülür. Melek Celal Sofu, İbrahim Çallı ve Namık İsmail ile birlikte, 1924'ten itibaren 1930'ların sonuna kadar nü resimlerini dü-

89 Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Ömer Faruk Şerifoğlu (yay. haz.), *Galatasaray Sergileri 1916-1951* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003).
90 Ferit Edgü, *Görsel Yolculuklar* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003): 32.

single most important art event of the 1920s in the field of painting. As the benchmark of the search for original artistic quests in the early period of Turkish painting, new genres and new themes emerged, for the first time, in these exhibitions.

Having worked on landscapes, still lifes, and portraits, Ottoman artists of Muslim-Turkish origin gravitated towards nudes –after exploring themes of sunbathing, boat excursion, and sea baths– for the first time in the paintings exhibited a the Galatasaray Exhibitions. Nonetheless, nudes were displayed less compared to other genres throughout the history of these exhibitions. Displayed copiously almost by the same artists particularly in the 1920s and 1930s, the nudes became considerably fewer in number in the 1940s. Some of the paintings İzzet Ziya Bey displayed regularly from the first exhibition in 1916 onwards demonstrate that the display of male nudes was possible before the display of female nudes. Recalling the works of then-popular French painter and illustrator Paul Émile Chabas in terms of subjects and style, the paintings of İzzet Ziya Bey portray adolescent males sunbathing, swimming or playing at the beach. They are either nude or semi-nude. The various connotations of the pastoral atmosphere in these paintings –particularly when viewed in terms of the current sensitivity towards children's representations– suggest what a slippery slope cultural context creates in lending meaning to images. For example, some of the paintings of Chabas, who is considered one of the pioneers of nude painting in Europe with similar portrayals of adolescent girls, had caused a scandal based on accusations of immorality when they were first exhibited in the US in 1913. Could İzzet Ziya Bey have preferred male boys in his nudes deliberately? Pointing that the artist's special interest in the subject could be sensed in these small, modest works, Ferit Edgü argues that when viewed individually, they do not reflect any open eroticism, but could lead to a different perception when viewed consecutively.[91] Although he is an almost forgotten figure today İzzet Ziya Bey, who can be considered a pioneer in Turkish painting with his nudes, also has a number of striking illustrations published in various journals and in the illustrated album *Ezhar* alongside Mehmet Rauf's texts in 1919. In one of these, a young girl is seen naked on the shore, whereas in another, a naked figure can be seen through the wooden boards of a dressing room.[92] We cannot ignore the fact that the inability to find models played as much role as the cultural conditions did in using pre-pubescent children in the representation of nudity in Turkish painting. Another example that can be recalled in that sense are the two Mehmed Ruhi Bey (Arel) paintings of semi-nude children, both of which have survived to date. As far as we know, his model in both paintings was his son Şemsi (see p. 114, 115).

1922 was the year in which the first paintings identified as 'nudes' were displayed at the Galatasaray Exhibitions.[93] In an article published in the journal *İkdam,* Namık İsmail's painting entitled *Üryan* was described as "a successful work from an artistic point of view" and its value was expressed with the words, "the first time when this genre has entered Turkish art."[94] The concept of 'nü' (nude) was still very fresh: İbrahim Çallı's (1882-1960) nudes were often referred to and displayed as 'nü,' and sometimes as "üryan," Namık İsmail's (1890-1935) as 'üryan' (bare), Melek Celal Sofu's (1896-1976) as 'çıplak' (naked). Melek Celal Sofu was among the leading artists that began to exhibit their nudes regularly from 1924 until the end of the 1930s along with İbrahim Çallı and Namık İsmail. This indicates that not only male artists were gravitating towards the nude, a new subject at this early stage of Turkish painting. In fact, considering female artists had mostly concentrated on portraits and nudes under the guidance of Mihri Müşfik Hanım at the Women's Academy which opened in 1914, it is only natural that Melek Celal Sofu, who at-

91 Ferit Edgü, *Görsel Yolculuklar* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003): 32.
92 See *İzzet Ziya-Edebiyatı Tuvalle Buluşturan Ressam*, eds. Bahriye Çeri-Ali Birinci (İstanbul: Kapı Yayınları, 2013): 28, 55.

1 2 3

1. İzzet Ziya Bey, *Florya'da*, 1917, tuval üzerine yağlıboya, 31 x 39 cm, Halil İbrahim İper Koleksiyonu.
İzzet Ziya Bey, *In Florya*, 1917, oil on canvas, 31 x 39 cm, Halil İbrahim İper Collection.
2. İzzet Ziya Bey, *Denizde Çocuklar*, tarihsiz, tuval üzerine yağlıboya, 24,5 x 16 cm, Halil İbrahim İper Koleksiyonu.
İzzet Ziya Bey, *Children in the Sea*, undated, oil on canvas, 24.5 x 16 cm, Halil İbrahim İper Collection.
3. Paul-Émile Chabas, *Eylül Sabahı*, 1911, tuval üzerine yağlıboya, 163,8 x 216,5 cm, Metropolitan Müzesi, NY.
Paul-Émile Chabas, *September Morn*, 1911, oil on canvas, 163.8 x 216.5 cm, Metropolitan Museum, NY.

91 Bkz. İzzet Ziya-Edebiyatı Tuvalle Buluşturan Ressam, yay. haz. Bahriye Çeri-Ali Birinci (İstanbul: Kapı Yayınları, 2013): 28, 55.
92 Şerifoğlu, a.g.k.: 38.
93 Aktaran Şerifoğlu, a.g.k.: 38.
93 Şerifoğlu, ibid.: 38.
94 Cited by Şerifoğlu, ibid.: 38.

1

2

1. Baha Tevfik'in yayımladığı *Zekâ* dergisinde 1912 yılında yayımlanan bir fotoğraf. "Korsenin vücuda bahşettiği şekl-i zarîf" vesilesiyle yayımlanacak bir makale için kullanılmış.
Photograph published in *Zekâ* magazine in 1912 by Baha Tevfik. Used in an article on "the graceful form a corset lends the body."
2. Baha Tevfik'in yayımladığı *Zekâ* dergisinde 1912 yılında yayımlanan bir foto-kolaj.
Photo-collage published in *Zekâ* magazine in 1912 by Baha Tevfik.

zenli olarak sergileyen başlıca ressamdır. Bu durum, Türk resminin bu erken evresinde yeni bir konu olan nü'ye yalnızca erkek ressamların yönelmediğini ortaya koyar. Hatta, 1914 yılında açılan İnas'ta Mihri Müşfik Hanım'ın öncülüğünde kadın ressamların daha çok portre ve nü'ye yönelmiş olduğu düşünülürse, İnas'a bir süre devam ettiği bilinen Melek Celal Sofu'nun bu türü tercih etmesi son derece doğal sayılabilir. Sofu, kompozisyon ve üslup açısından kuşağının akademizmden uzak gerçekçi ve izlenimsel eğilimini paylaşır.

Galatasaray Sergileri'nin düzenlendiği dönemde hem sanatçının hem izleyicinin çevresini saran kültür de bir dönüşüm içindedir. Osmanlılar, II. Meşrutiyet yıllarında modernleşme dinamiğinin temel unsurlarından biri olan kitle kültürünün yoğun etkisiyle karşılaştıklarında, beden üzerindeki katı mahremiyet perdesi yavaş yavaş ortadan kalkmaktadır.[94] Resimli dergi ve gazetelerin ciddi anlamda çoğaldığı, hatta bir cazibe ve kalite göstergesi olduğu için "musavver" veya "resimli" gibi sıfatlarla adlandırıldığı[95] bu dönemde, özellikle mizah dergilerinde kadın figürünün günümüz reklam imgelerine benzer biçimlerde ön plana çıkarıldığı görülür. II. Meşrutiyet yıllarında kadınlara yönelik çok sayıda moda dergisi de yayımlanırken;

94 Örneğin, 1909-1914 yılları arasında 100 sayı yayımlanan ve Osmanlı'da kitlesel popülaritenin başlıca simgelerinden biri olarak nitelendirilen *Şehbal* dergisinde yabancı mankenlerin cüretkâr pozlarının yayımlanması, Osmanlı toplumu için radikal bir uygulama olarak görülmüştür. Bkz. Selim Ahmetoğlu, *İttihatçı Aktüaliteden Kitlesel Popülariteye: Şehbal Mecmuası 1909-1914* (İstanbul: Libra Yayıncılık, 2010): 153.

95 Nazım Hikmet Polat, "Meşrutiyet Dönemi Toplum ve Kültür Hayatının Özellikleri", *II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı*, yay. haz. N.H.Polat-S. Akpınar (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, 2011): 4.

tended this school, opted for this genre. Sofu shares the Realistic and Impressionist tendencies of her generation, drawing away from academism in terms of composition and style.

During the period in which the Galatasaray Exhibitions were organized, the cultural atmosphere surrounding both viewers and artists were in a process of transformation. When the Ottomans encountered the heavy impact of mass culture, which constituted one of the fundamental elements of modernity, in the years of the Second Constitutional Monarchy, the unflinching curtain of privacy over the body was slowly being lifted.[95] As illustrated journals and newspapers increased considerably in number and were referred to as *musavver* or 'illustrated' as a sign of attraction and quality,[96] the female figure also came to fore, particularly in humor magazines, resembling advertising images of the present. While a number of women's fashion magazines were published during the years of the Second Constitution, the visibility of the female body increased considerably; apart from illustrations, semi-nude photographs of women were also published.[97] Published by Baha Tevfik, an intellectual who stood against the

95 For example, the publication of suggestive photos of foreign models in *Şehbal* magazine, which released 100 issues between 1909 and 1914 and was considered one of the leading symbols of mass popularity in the Ottoman Empire, was deemed radical for Ottoman society. See Selim Ahmetoğlu, *İttihatçı Aktüaliteden Kitlesel Popülariteye: Şehbal Mecmuası 1909-1914* (İstanbul: Libra Yayıncılık, 2010): 153.

96 Nazım Hikmet Polat, "Meşrutiyet Dönemi Toplum ve Kültür Hayatının Özellikleri", *II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı*, eds. N.H.Polat-S. Akpınar (Eskişehir: Anadolu Universitesi, 2011): 4.

97 Yalçın Küçük, *Aydın Üzerine Tezler-2*, (İstanbul: Tekin Yayınevi, 1984): 544. Cited by Selçuk Çıkla, "Muhalif, Asi ve Sıradışı-1", *Tarih ve Toplum*, I. 234 (June 2003): 55.

1

2

1. Kelebek dergisinde 31 Temmuz 1924 tarihinde yayımlanan bir karikatür. (Altındaki yazıda: Gazeteci- Müsaade ederseniz gazete için şu Çıplak Kadın levhasının fotoğrafını alacağım. Ressam- Vazgeçiniz. Müddeî-i umûmî [savcı] açık resim davası açar).
Caricature published in *Kelebek* magazine in 31 July 1924. (The text: Journalist- With your permission, I'll take a photograph of this Naked Woman plate for the journal. Painter- Drop it. The prosecutor will bring charges for naked painting).
2. İbrahim Çallı, *Uzanmış Çıplak*, tarihsiz, tuval üzerine yağlıboya, 84 x 94 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.
İbrahim Çallı, *Reclining Naked*, undated, oil on canvas, 84 x 94 cm, Istanbul Painting and Sculpture Museum Collection.

kadın bedeninin görünürlüğü belirgin bir biçimde artar, hatta resimlerin, illüstrasyonların yanı sıra yarı çıplak fotoğraflar da basılır.[96] Bu dönemde mevcut ahlak anlayışına karşı bir tavır takınan aydınlardan Baha Tevfik'in yayımladığı *Zekâ* dergisi bu anlamda bir ilktir. Dergide yer alan bu tür fotoğrafların konusu, gösteri dünyasındaki kadınlar ya da modadır. Örneğin yarı çıplak bir kadın fotoğrafı altında, "Korsenin vücuda bahşettiği şekl-i zarîf"[97] yazar.

Bu bağlamda, İstanbul'da Müslüman-Türk ressamların elinden çıkmış ilk kadın nü'lerin sergilenmesinin, sıkı sansürün daha çok siyasi konulara yöneldiği Mütareke yıllarına (1918-1922) rastlamış olması o kadar da şaşırtıcı değildir. Ancak belli ki toplumsal bir baskı da hâlâ hissedilmektedir: Örneğin 1924 yılında *Kelebek* dergisinde yayımlanan bir karikatürde[98], arka fonda İbrahim Çallı'nın bir nü'sünün göründüğü duvarın önünde bir gazeteci ve ressam, resmin kovuşturmaya uğrayabileceğini konuşurlar. Öte yandan, dönemin bazı mizah dergilerine göz gezdirdiğimizde, illüstrasyonla da olsa bariz bir açıksaçıklık dikkat çeker ve espriler, kaba bir mizahi süzgeçten geçmiş cinsellikle yüklü-

96 Yalçın Küçük, *Aydın Üzerine Tezler-2*, (İstanbul: Tekin Yayınevi, 1984): 544. Aktaran Selçuk Çıkla, "Muhalif, Asi ve Sıradışı-1", *Tarih ve Toplum*, S. 234 (Haziran 2003): 55.

97 *Zekâ*, S. 14 (2 Eylül 1328-3 Şevval 1330 / 15 Eylül 1912).

98 *Kelebek*, S. 69 (31 Temmuz 1340/31Temmuz 1924): 1.

prevailing view of morality in that period, the journal *Zekâ* was a trailblazer in that respect. The subject of such photographs in the journal was either women or fashion. The caption under the photograph of a semi-nude woman, for example, reads, "The graceful form a corset lends the body."[98]

In that respect, it is not surprising that the display of the first nudes executed by Muslim-Turkish painters in Istanbul coincide with the years of Armistice (1918-1922), during which strict censorship was mostly directed at political issues. However, it is evident that a certain degree of social pressure was still palpable. In a caricature[99] published in *Kelebek* magazine in 1924, for example, a journalist and an artist in front of a wall from which a nude by Çallı hangs in the background discuss how this painting could be prosecuted. Meanwhile, when we browse through some of the humor magazines of the period, an obvious immodesty, albeit in illustrations, draw our attention and the jokes are replete with a kind of sexuality sifted through raw humor. It is evident that the presence of female nudes in exhibitions in 1920s drew the attention of such magazines. It is also clear that such works were generally not viewed with a 'culture of art.' The caption under a

98 *Zekâ*, I. 14 (September 2, 1328-3 Şevval 1330 / September 15, 1912).

99 *Kelebek*, I. 69 (July 31, 1340/ July 31, 1924): 1.

1

2

1. Namık İsmail, *Nü*, 1922, tuval üzerine yağlıboya, 82 x 112 cm, Özel Koleksiyon. Namık İsmail, *Nude*, 1922, oil on canvas, 82 x 112 cm, Private Collection.
2. İbrahim Çallı, *Çıplak*, 1922, duralit üzerine yağlıboya, 161 x 95,5 cm, Özel Koleksiyon. İbrahim Çallı, *Nude*, 1922, oil on hardboard, 161 x 95.5 cm, Private Collection.

dür. 1920'lerin başında sergilerde kadın nü'lerin görünmesi, belli ki bu tip dergilerin yoğun ilgisini çekmiştir. Bu resimlere genel olarak bir "sanat kültürü"yle bakılmadığı da açıktır: Örneğin *Ayine* dergisinde Namık İsmail'in ilk kez bir nü resminin sergilenmesiyle ilgili olarak yayımlanan bir karikatürde, nü resmin altında "Bari oldu olacak altına adresini de yazsalardı!.." yazısı okunur.[99]

1922 yılında sergilenen ilk kadın nü'lerin İbrahim Çallı ve Namık İsmail'e ait olduğu bilinmekle birlikte, bu resimlerin hangi resimler olduğu, kesin olarak bilinmemektedir. O dönemde dergilerde yayımlanan bazı illüstrasyonlar ve karikatürler, en önemli ipucudur. Resimlere sonradan da tarih atılabildiği için, bu konuda yanılgı payı vardır ama İbrahim Çallı'nın günümüze ulaşmış resimleri arasında bulunan 1922 tarihli nüler, bulunmaktadır. Bunlardan birisinde, bir yıkanma sahnesi söz konusudur; ayakta duran çıplak bir kadın giyinmekte ya da soyunmaktadır; izleyiciyle göz teması kurmadan, uzaklara bakan dalgın bir bakışı vardır. Diğeri, kuğu simgesiyle Danae'ye göndermede bulunan mitolojik bir sahnedir ve sere serpe uzanmış bir çıplağı gösterir. Namık İsmail'in de 1922 olarak Latin harfleriyle imzalanmış ve tarihlenmiş uzanmış bir çıplağı vardır, ama *Ayine* dergisindeki karikatürde Namık İsmail'e ait olduğu belirtilen *Hicap* adlı resimle değil, 1932 olarak tarihlenmiş başka bir kompozisyonu çağrıştırır. 1923 yılının Galatasaray Sergileri'nde nü sergileyen iki ressam yine İbrahim Çallı ve Namık İsmail'dir; ancak 1920'ler boyunca Melek Celal Sofu, Hikmet Onat, Feyhaman Duran gibi aynı kuşaktan başka ressamlar da onlara katılır.

99 *Ayine*, S. 52 (12 Ağustos 1338/1922): 4. Söz konusu karikatür, Şerifoğlu'nun yayıma hazırladığı kitapta da yer almaktadır. Bkz. Şerifoğlu, a.g.k: 37.

caricature published in *Ayine* magazine on the first display of a nude by Namık İsmail reads, "They might as well have written her address underneath!" [100]

While it is known that the first female nudes exhibited in 1922 were executed by İbrahim Çallı and Namık İsmail, it remains uncertain which paintings these are. Some of the illustrations and caricatures published in various journals during that period constitute the most important clues. As paintings can be dated later, there is margin of error, but there are nudes dating to 1922 among surviving paintings of İbrahim Çallı. One of these concerns a bathing scene; standing, a naked woman is either dressing or undressing herself; she gazes absentmindedly into the distance, without making eye contact with the viewer. The other is a mythological scene alluding to Danae with the swan and portrays a sprawled nude. Namık İsmail also has a nude signed and dated 1922 in Roman letters, but it bears no resemblance to the painting titled *Hicap* we find in the caricature published in *Ayine* magazine. A 1932 nude bears a much closer composition. İbrahim Çallı and Namık İsmail were once again the two artists displaying nudes at the Galatasaray Exhibitions of 1923 as well; however, they were joined by other artists of the same generation including Melek Celal Sofu, Hikmet Onat, and Feyhaman Duran throughout the 1920s.

The common feature of the early nudes dated to the 1920s is a kind of introversion and shyness in the poses chosen. It is usual

100 *Ayine*, I. 52 (August 12, 1338/1922): 4. The caricature in question is also included in the book Şerifoğlu edited. See Şerifoğlu, ibid.: 37.

1

2

1. *Ayine* dergisinde 1922 yılında yayımlanan bir karikatür. (Altındaki yazıda: Namık İsmail Bey'in resim sergisindeki *Hicap* tablosu karşısında: -Bari oldu olacak altına adresini de yazsalardı).
Caricature published in *Ayine* magazine in 1922. (The text: In front of Namık İsmail's painting *Shame*: -They might as well have written her address underneath!).
2. Namık İsmail, *Nü*, 1932, tuval üzerine yağlıboya, 61 x 52 cm, Lucien Arkas Koleksiyonu.
Namık İsmail, *Nude*, 1932, oil on canvas, 61 x 52 cm, Lucien Arkas Collection.

1920'lere tarihlenen bu ilk dönem nü'lerin ortak bir özelliği, seçilen pozlardan belli olan bir tür içe dönüklük ve çekingenliktir. Nü resimde figürün izleyiciyle göz teması kurmaması olağandır ama, bu ilk nü'lerde bakışlardan ziyade vücut dili, izleyiciyle resmin arasına adeta bir mesafe koyar. Yatarak ya da ayakta, tümüyle çıplak, ama sırttan betimlenen figürler ağırlıktadır. Figürün arkası genellikle izleyiciye dönüktür. Özellikle Melek Celal'in nü'lerinde sırtını dönmüş çıplak pozu yaygın olarak kullanılmıştır. Önden görünen çıplaklarda da başın başka bir yana çevrildiği görülür. Pozlara büründürülmüş vücut dilinde hem belirgin bir teşhir hali hem belirgin bir mahcubiyet oluşu, bu resimlere ilginç bir gerilim kazandırır. Poz dağarcığında da zaman zaman Rembrandt ya da Velázquez gibi ressamların bilinen kompozisyonlarının ufak değişikliklerle tekrar edildiği de görülebilir. Ancak, mitolojik kimlikleri/sahneleri hatırlatan herhangi bir simgesel unsura genellikle yer verilmez. Akademik bir gerçekçilik ve idealizasyon yoktur. Bu anlamda, geleneksel Batı resminin Venüs'leriyle değil, Venüs olgusuna yeni bir yorum getiren, onu anlatıdan koparan; kadın figürünü deyim yerindeyse dünyevileştiren modern çıplaklarla daha fazla yakınlık taşırlar. 19. yüzyıl akademik Avrupa resminde mitolojik ve edebi anlatıların bile örtemeyeceği kadar nesneleşmiş, hatta Clement Greenberg'in de işaret ettiği gibi kiçleşmiş beden temsilleri[100] karşısında Manet, Caillebotte, Renoir gibi modern ressamların daha serbest, daha gündelik hayatın içinde, daha sıradan, daha tensel ve biçimsel olarak da daha izlenimsel çıplak bedenlerini çağrıştırırlar.

100 Bkz. Clement Greenberg, "Avantgarde and Kitsch" [1939], *Art in Theory 1900-1990*, ed. C. Harrison-P. Wood (Oxford&Cambridge: Blackwell Publishing, 1992): 529-541.

for the figure in the nude painting to not make eye contact with the viewer, but these early nudes almost put a distance between the viewer and the painting though their body language, rather than gaze. Lying or standing, the figures are generally entirely naked, but are predominantly depicted from the back. The figures have often turned their backs to the viewer. Particularly in the nudes of Melek Celal, the nude figure seen from the back, is widely used. In the nudes seen from the front, the head is turned elsewhere. The presence of an evident exposure and an unmistakable introversion in the posed body language lends an interesting tension to these paintings. It can also be seen that well-known compositions of Rembrandt or Velázquez are repeated with small modifications in the repertoire of poses. However, symbolic elements recalling mythological characters/scenes are almost never included. There is no academic realism and idealization. In that sense, they are closer not to the Venuses of Western painting, but to the ones that lend a fresh interpretation to the concept of Venus, detaching her from the narrative, and, in a sense, secularize the female figure. Vis-à-vis the body representations[101] objectified and even, as Clement Greenberg points, kitschified enough not to be disguised by mythological and literary narratives in the 19th century Academic painting, these works evoke the more liberal, more mundane, more ordinary, more sensual and more impressionist –in terms of form– nudes of modern artists such as Manet, Caillebotte, and Renoir.

101 See Clement Greenberg, "Avantgarde and Kitsch" [1939], *Art in Theory 1900-1990*, eds. C. Harrison-P. Wood (Oxford & Cambridge: Blackwell Publishing, 1992): 529-541.

1

2

1. Hüseyin Avni Lifij, *Karagün*, 1923, tuval üzerine yağlıboya, 93 x 118 cm, Ankara Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.
Hüseyin Avni Lifij, *Karagün*, 1923, oil on canvas, 93 x 118 cm, Ankara Painting and Sculpture Museum Collection.
2. Hüseyin Avni Lifij, *Karagün* için *desen çalışması*, kâğıt üzerine karakalem, Belkıs-Erdal Aksoy Koleksiyonu.
Hüseyin Avni Lifij, *Karagün* için desen çalışması, pencil on paper, Belkıs-Erdal Aksoy Collection.

Namık İsmail'in ve İbrahim Çallı'nın çıplaklarının tenselliği ön plandadır. Namık İsmail'in resimlerinin daha sağlam bir desen temeline dayandığı hissedilir; Çallı'nın deseni daha aceleci, daha bitmemiş bir etki uyandırır. Poz dağarcığı anlamında inceleme nesnesi olmaktan çıkarılmış, görsel haz nesnesi haline gelmiş bu bedenler, nü resmin ilk kez ortaya çıktığı bir ortam için oldukça cesur görünür. Çallı'da da Namık İsmail'de de adeta kendi cinselliğinin farkındalığını taşıyan, "kendini" teşhir eden şekilde betimlenen ama vücut dili olarak edilgen pozlar dikkat çeker. Bu çekingen edilgenlik, gerçekten de bu çıplakların en belirgin özelliği olarak bu ressamların hem erkek egemen bir kültürün fantezilerini, hem de bedensel mahremiyet geleneğini kırma çabasını yansıtır. Genellikle sıradan ev-içi mekânlarda betimlenen bu dünyevi çıplaklar, izleyiciye adeta gizli bir seyir duygusu hissettirir (bkz. s. 125, 128).

Konu dağarcığı ve ilginç kompozisyonlarıyla kendi kuşağının sıradışı bir figürü sayabileceğimiz Hüseyin Avni Lifij (1886-1927), 1914 Kuşağı ressamlarının arasında çıplağı alegorik bir simge olarak kullanan başlıca isimdir. 19. yüzyıl Fransız Sembolist resminin etkisini duyuran resimlerinde, çıplak kadın bazen doğa, bazen esin perisi, bazen de savaşın ve ölümün simgesi olur. Lifij'in alegorik resimlerinde çıplak, yalnızca dolaylı bir simge olarak yerini alır; ancak *Karagün* resminde olduğu gibi anlatının içindeki en dramatik unsur olarak karşımıza çıktığı da olur. Özellikle Paris dönemi akademik etütlerinde görülen gerçeklik kaygısından uzak resimlerinde-

Sensuality stands out in the nudes of Namık İsmail and İbrahim Çallı. Namık İsmail's paintings are based on a stronger foundation of drawing, whereas Çallı's lines feel more hurried, more incomplete. No longer an object of study in the sense of a pose repertoire, and transformed into an object of visual pleasure, these bodies seem rather bold for a setting in which nude painting emerged for the first time. The works of both Çallı and Namık İsmail feature models posing in a manner that suggest an awareness of their own sexuality, depicted as displaying 'themselves,' albeit rather passive in terms of body language. As the most distinguishing feature of these nudes, this shy introversion truly appears to be a reflection of the fantasies of a male-dominated culture and also the break away from tradition. Often depicted in houses or interiors, these earthly nudes elicit a sense of voyeurism from the viewer (see p. 125, 128).

Considered an unconventional figure of his generation with his subjects and interesting compositions, Hüseyin Avni Lifij (1886-1927) was the leading artist that used nudes as allegorical symbols among the artists of the 1914 Generation. In his paintings that echo the influences of 19th-century French Symbolist movement, the nude acts as a muse and becomes the symbol sometimes of nature and, at other times, of war and death. The nude assumes its place in the allegorical paintings of Lifij only as an indirect symbol; however, similar to his painting titled, *Karagün*, it may also emerge as the most dramatic element of the narrative. The volatile, Im-

1

2

3

1. Nazmi Ziya Güran, *Dansçı*, 1930, tuval üzerine yağlıboya, 121 x 91 cm, S.Ü. Sakıp Sabancı Müzesi Resim Koleksiyonu.
Nazmi Ziya Güran, *Dancer*, 1930, oil on canvas, 121 x 91 cm, S.U. Sakıp Sabancı Museum Painting Collection.
2. Feyhaman Duran, *Nü*, tarihsiz, tuval üzerine yağlıboya, 100,5 x 80 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.
Feyhaman Duran, *Nude*, undated, oil on canvas, 100.5 x 80 cm, Istanbul Painting and Sculpture Museum Collection.
3. Hikmet Onat, *Nü*, tarihsiz, tuval üzerine yağlıboya, 95 x 55 cm, Halil İbrahim İper Koleksiyonu.
Hikmet Onat, *Nude*, undated, oil on canvas, 95 x 55 cm, Halil İbrahim İper Collection.

ki uçucu, izlenimsel hava figürlerine de yansır. Buna karşılık Hikmet Onat ve Feyhaman Duran'ın (1886-1970) az sayıdaki çıplağında, anatomik bir doğruluk yakalamak kaygısı daha ön plandadır. Zaten her iki ressam da 1920'lere tarihlenen az sayıdaki nü resmin dışında bu konuya pek yönelmemişlerdir. Hikmet Onat manzaraya, Feyhaman Duran portre ve natürmorta, aynı kuşaktan Hasan Vecih Bereketoğlu (1895-1971) nü çalışmışsa da yine manzaraya yönelmiştir. 1910'larda Paris'te bulunduğu sürede gerçekleştirdiği bir yarı-çıplak nü, birkaç alegori ve 1930'lara tarihlenen yarı-çıplak bir dansçı dışında Nazmi Ziya'nın (1881-1937) da bu türe yönelmediği görülür. Belli ki nü, konu olarak, modernleşen Türkiye'ye özgü yeni bir estetiğin yaratılması sürecinde bu kuşak sanatçıların kendi kişisel tercihlerini de aşan bir boyut taşımaktadır.

Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Joseph Warnia-Zarzecki (1850-?) ve Salvatore Valeri (1856-1946), daha sonra da Paris'te Jean-Paul Laurens (1838-1921) ve Fernand Cormon (1845-1924) gibi akademik ressamların yönelimi olan akademizme ve idealizasyona öykünmek yerine bu anlayışla savaşan 1914 Kuşağı ressamlarının renkli izlenimciliğin daha serbest desen anlayışına yöneldiği, dolayısıyla güçlü bir yapısal temele sahip olmadığı özellikle sonra-

pressionist atmosphere seen particularly in his academic drawings that carry no concerns of realism from his Paris era is also reflected in his figures. On the contrary, the hard to come by nudes of Hikmet Onat and Feyhaman Duran (1886-1970) are more preoccupied with maintaining anatomical accuracy. Indeed, neither of these artists has gravitated towards this genre with the exception of a limited number of nudes dated to the 1920s. Hikmet Onat tended towards landscapes and Feyhaman Duran towards portraits and still life; although Hasan Vecih Bereketoğlu (1895-1971) from the same generation worked on nudes, he nonetheless concentrated more on landscapes. With the exception of a semi-nude figure he painted during the time he spent in Paris in the 1910s and a semi-nude dancer dated to the 1930s, Nazmi Ziya (1881-1937) appears to have opted for landscapes as well. It appears that as a subject, the nude appears to have surpassed the personal preferences of this generation of artists in the process of creating a new aesthetic particular to a modernizing Turkey.

Instead of striving to achieve academism and idealization, epitomized by artist educators such as Joseph Warnia-Zarzecki (1850-?) and Salvatore Valeri (1856-1946) at the Academy of Fine Arts

ki kuşaklar tarafından sık sık yinelenen bir yorum olmuştur.[101] Aslında bu kuşak için, hem Sanayi-i Nefise Mektebi'nde hem Paris'te devam ettikleri atölyelerde canlı modelden çalışarak figürü desen temelinde kavramak son derece önemlidir ve bazılarının günümüze ulaşmış akademik etütlerinden de görülebileceği gibi, belli bir niteliğe kavuşmuştur. Fakat bu kuşağın hevesleri farklıdır; Sezer Tansuğ'un dediği gibi, "Valeri atölyesinin hamal giysili yaşlı erkek model kullanılan kasvetli atmosferi"yle bağdaşmayan bir doğa düşkünlükleri vardır.[102] Çabuk çabuk çizgileri, fırça sürüşleri, esas etkisini renkte ve ışık arayışında bulur.

1920'lerde Paris'te ve Almanya'da eğitim görmeye giden genç sanatçıların –sonradan Müstakiller ve D Grubu olarak bilinen gruplar içinde adı geçenlerin– figüre yönelik yeni biçimsel arayışları ise, hem akademik idealizasyondan hem izlenimsel bir doğa algısından uzaklaşmak isteyen bir tavır taşır. Bu kuşakta kendi zamanının sanatsal üslubunu kavrama arzusu daha çok hissedilir; modernist ilkeleri benimsemiş özel atölyelere yönelmeleri de bunun bir göstergesidir.[103] Yüzyıl başında müthiş bir enerjiyle ortaya çıkan dışavurumculuk ve kübizm gibi akımların yaygınlaşarak üsluplaştığı, Cézanne'ın resimsel öğretisinin modern ressamlar için teorik olarak ezber haline geldiği bir dönemde Paris'te André Lhote (1885-1962), Münih'te Hans Hofmann (1880-1966) gibi bu konuların/üslupların piri hocalara yönelen bu ilk Cumhuriyet kuşağı ressamları, sağlam desen arayışı adına nü'yü bir konu olarak benimsemiş, ancak cinselliğinden ve cinsiyetinden soymaya girişmişlerdir. Özellikle Lhote, analitik kübizmin ilkelerini gündelik hayat, manzara, portre ve nü gibi türlere uygulayan ve rengi de dışlamayan bir ressam olarak genç kuşağın feyz aldığı başlıca sanatçıdır. 1910'larda salon kübistleri'nin sergilerine katılan Lhote'un 1922'de Montparnasse'ta açtığı atölyesine devam edenlerin, bir nesneye çoğul görüş açılarıyla bakmayı ve kavramayı, sonra da deforme etmeyi –elbette kendilerince– öğrendikleri görülür.

Sezer Tansuğ'un II. Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e uzanan süreçte Türk resminin çıplak kompozisyon serüveninde "tensel" bedenden "konstrüktif iskelet" olarak bedene bir geçiş yaşandığına ilişkin gözlemi, bu dönüşümü ifade eder.[104] 1920'lerin sonunda Galatasaray Sergileri'nde resimlerini sergilediklerin-

101 Adnan Çoker, *Cemal Tollu* (İstanbul: Galeri B Yayını, 1996): 9.
102 Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı* (İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1986): 105.
103 Hatta Adnan Çoker, Paris'te "resmi akademileri" yeğleyenlerin tutucu, "özel akademi"lerde çalışmayı sürdürenlerin Türkiye'ye atılımcı olarak döndüklerini iddia eder. Bkz. Çoker, a.g.k.: 33.
104 Tansuğ, a.g.k.: 124.

and later by Jean-Paul Laurens (1838-1921) and Fernand Cormon (1845-1924) in Paris, the artists of the 1914 Generation fought this notion instead. It has thus been an oft-repeated observation by subsequent generations that they gravitated more towards a freer drawing style derived from their colorful Impressionism and thus lacked a strong structural foundation.[102] Yet, for this generation, grasping the figure at the drawing level by working with live models both at the Sanayi-i Nefise Mektebi and in the studios in Paris was quite important and, as can be seen in some of the academic studies that have survived to date, they all attained a certain level of quality. However, the aspirations of this generation were different; as Sezer Tansuğ indicates, they had a passion for nature that was "incompatible with the gloomy atmosphere of the Valeri studio that used old make models dressed in porter attire."[103] Their rapid lines and brush strokes found their true impact in the search for colour and light.

The figure-oriented search for new forms among the young artists –mentioned in the groups subsequently known as Müstakiller (The Independents) and the D Group– that continued their education in Paris and Germany in the 1920s appear to be striving to draw away both from academic idealization and an impressionist perception of nature. The desire to grasp the artistic style of its own time is more palpable in this generation; the artists' interest in private studios that upheld modernist principles is also a sign of this desire.[104] At a time in which movements such as Expressionism and Cubism emerged and became rapidly widespread as distinctive styles with astounding energy at the turn of the century and the pictorial doctrine of Cézanne almost became a routine for modern artists, these first generation of Republic artists gravitated towards masters of these themes/styles such as André Lhote (1885-1962) in Paris and Hans Hofmann (1880-1966) in Munich and embraced the nude as a theme in their search for strong lines, but still sought to strip the nude of its gender and sexuality. As an artist who applied the principles of analytical Cubism to genre scenes, landscapes, portraits, and nudes and did not discard colour, Lhote, in particular, was an inspiration to this young generation. It is generally observed that members of the generation attending the studio of Lhote, who participated in the exhibitions of the Salon Cubists in the 1910s, opened in Montparnasse in 1922 learned to look at and grasp and object from multiple perspectives and to deform it –of course, in their own way.

102 Adnan Çoker, *Cemal Tollu* (İstanbul: Galeri B Yayını, 1996): 9.
103 Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı* (İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1986): 105.
104 In fact, Adnan Çoker claims that those opting for 'Official Academies' in Paris were conservative, whereas the ones continuing to work at 'Private Academies' returned to Turkey as innovative artists. See Çoker, ibid.: 33.

1 2 3

1. André Lhote, *Zevk Partisi,* 1910, tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon/Bridgeman Images.
André Lhote, *The Party of Pleasure,* 1910, oil on canvas, Private Collection/Bridgeman Images.
2. André Lhote, *Oturan Nü,* yak. 1917, kâğıt üzerine karakalem ve suluboya, Özel Koleksiyon/Bridgeman Images.
André Lhote, *Seated Nude,* c. 1917, pencil and watercolour on paper, Private Collection /Bridgeman Images.
3. André Lhote, *Nü,* tarihsiz, kâğıt üzerine karakalem, suluboya ve guvaş, Minneapolis Intitutes of Arts/Bridgeman Images.
André Lhote, *Nude,* undated, pencil, watercolour and gouche on paper, Minneapolis Intitutes of Arts/Bridgeman Images.

de farklı bir üslubu duyuran Zeki Kocamemi (1901-1959) ve Ali Avni Çelebi'nin (1904-1993) nü'lerini Namık İsmail'in, İbrahim Çallı'nın nü'leriyle karşılaştırdığımızda, gerçekten de başka bir modernizm algısıyla karşılaşırız. Tenselliğinden soyunmuş bedenler, cinsiyetinden de arınmış birer nesnedir artık. Geometrik kurgu ön planda, duygu ve ifade tümüyle arka plandadır. Artık bir kadının çıplak bedenine bakan gözlerle değil, onu yapısal temeliyle kavramak isteyen, daha zihinsel bir resim anlayışıyla karşı karşıya olduğumuzu görmeye başlarız.

Türk resminin modernizme Kocamemi ve Çelebi'yle adım attığı sık sık yinelenen bir görüştür. Cemal Tollu (1899-1968) ve Zeki Faik İzer'in (1909-1988) 1933 Galatasaray Sergisi'nde yer alan resimleriyle birlikte, daha da biçimbozmacı bir modernist yaklaşım gündeme gelir. Cemal Tollu'nun, 1930'ların başında Paris'te ve Münih'te çeşitli özel atölyelere devam ettiği dönemde ağırlıklı olarak eğildiği nü çalışmalarında figürü adeta yeni baştan kavrama çabası sezinlenir. Figürü koyu ve sert konturlarla vurgulayan Tollu için bu dönemin nü'leri, figürü hiç terk etmeyen bu ressamın sanatsal temeline ilişkin önemli ipuçlarıdır. Zeki Faik İzer'in 1930'lara tarihlenen ve belirgin bir biçimsel arayışı duyuran resimlerinde de nü'ler ön plandadır. Sert konturlar, belirgin hale gelen parçalı yüzeyler, tonal değerlerin araştırılması, ışık arayışı gibi olguların ön planda olduğu bu nü'lerin bazılarında desene yönelik araştırma rengi arka plana itmişken, bazılarında da belirgin bir renk kaygısı dikkat çeker. Tollu ve İzer gibi 1920'lerin sonunda, 1930'ların başında Paris'te André Lhote atölyesinde farklı süre-

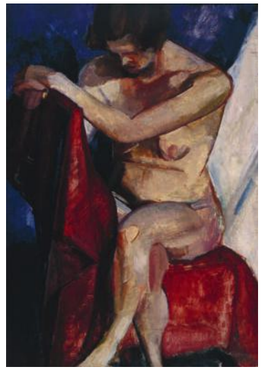
Sezer Tansuğ's observation that Turkish painting experienced a transition from 'sensual' body to body as a 'constructive skeleton' in its adventure of the nude composition extending from the Second Constitution Era to the Republic, expresses this transformation.[105] When we compare the nudes of Zeki Kocamemi (1901-1959) and Ali Avni Çelebi (1904-1993), who heralded a distinctive style when they displayed their works at the Galatasaray Exhibitions in the late 1920s, with the nudes of Namık İsmail and İbrahim Çallı, we encounter a truly different perception of modernism. Bodies stripped of their sensuality all become desexualized objects. Geometric structure appears in the foreground, whereas emotion and expression remain in the background. Now, we begin to see that we are faced not with eyes looking at the naked body of a woman, but rather with a more intellectual conception of painting that strives to understand its structural foundation.

An oft-repeated view is that Turkish painting stepped into modernism with Kocamemi and Çelebi. Along with the paintings of Cemal Tollu and Zeki Faik İzer displayed in the Galatasaray Exhibitions of 1933 comes to fore a more distortionist modernist approach. It is possible to discern almost a desire to re-grasp the figure in the nude works Cemal Tollu concentrated on in particular during the time he attended private studios in Paris and Munich in the early 1930s. Emphasizing his figures with dark and sharp contours, Tollu's nudes

105 Tansuğ, ibid.: 124.

1

2



3

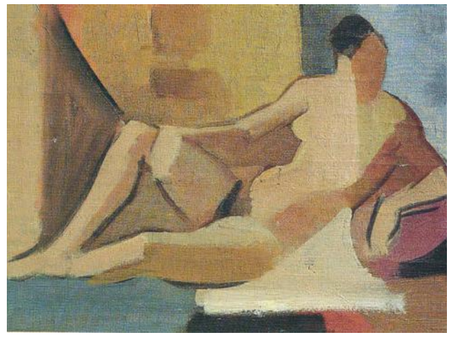
1. Namık İsmail, *Çıplak*, 1935, tuval üzerine yağlıboya, 60 x 50 cm, Özel Koleksiyon.
Namık İsmail, *Nude*, 1935, oil on canvas, 60 x 50 cm, Private Collection.
2. Zeki Kocamemi, *Nü*, tarihsiz, mukavva üzerine yağlıboya, 73 x 52 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.
Zeki Kocamemi, *Nude*, undated, oil on cardboard, 73 x 52 cm, Istanbul Painting and Sculpture Museum Collection.
3. Ali Avni Çelebi, *Maskeli Balo*, 1928, tuval üzerine yağlıboya, 138 x 186 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.
Ali Avni Çelebi, *Masquerade*, 1928, oil on canvas, 138 x 186 cm, Istanbul Painting and Sculpture Museum.

lerle çalışan Hale Asaf (1905-1938), Eşref Üren (1897-1984), Hamit Görele (1903-1980), Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975), Eren Eyüboğlu (1907-1988), Nurullah Berk (1906-1982) gibi sanatçıların da 1930'lar ve 40'lar boyunca her biri aynı yoğunlukta olmasa da konu olarak nü'ye yöneldikleri ve benzer araştırmalar içinde olduğu görülür. Fakat yeni kuşağa mensup olup, 1930'larda, 40'larda Müstakiller'in, D Grubu'nun sergilerine katılan her sanatçının benzer modernist eğilimler içinde olmadığını da vurgulamak gerekir. Örneğin kendine özgü yarı çıplak kadın portreleriyle dikkat çeken bir ressam olarak Saip Tuna (1904-1974), daha gerçekçi ve klasikçi bir eğilim içindedir. 1919'da Rusya'dan Türkiye'ye gelen Naci Kalmukoğlu (1898-1951) da ülkemizde daha klasik üslupta nü resimleriyle tanınmıştır. çok 1930'lardan itibaren 1950'lere uzanan süreçte kendi modernleşme serüvenini Batı'nın hakim akımlarını yorumlayarak deneyimleyen sanatçılar arasında özellikle nü'ye yönelmiş sanatçıların, bu türün kendilerine sağladığı zengin deformasyon olanağının üzerine gittikleri söylenebilir. Bu konuya eğilmiş sanatçıların, Güzel Sanatlar Akademisi'nin 1930'lardan sonraki yeni modernist eğitimcileri arasında yer alan Cemal Tollu, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Bedri Rahmi Eyüboğlu gibi isimlerin olması da dikkat çekicidir. Bu kuşağın eğitimciliği döneminde de Akademi'de canlı modelden çalışmak öncelikli olmuş, insan bedeninin tüm yönleriyle kavranması düşüncesi önemini korumuştur.

Türk resminin hem kültürel hem biçimsel anlamda gelenek-

from this period constitute some of the most important clues about the artistic foundation of this artist who never abandoned figure painting. Nudes are also in the foreground of Zeki Faik İzer's works from the 1930s, which seem to be in a distinct search for form. Dabbling in sharp contours, fragmented surfaces, exploring with shades, and searching for light, while İzer's quest for lines pushes color in the background in some of these nudes, others also reflect a concern for colour. Having worked at the studio of André Lhote in Paris at different intervals in the late 1920s and early 1930s like Tollu and İzer, other artists including Hale Asaf (1905-1938), Eşref Üren (1897-1984), Hamit Görele (1903-1980), Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975), Eren Eyüboğlu (1907-1988), and Nurullah Berk (1906-1982) appear to have gravitated towards the nude –though not all with same intensity– and explored similar themes throughout the 1930s and 40s. However, it is important to emphasize that not all new generation of artists that participated in the exhibitions of the Independents or the D Group in the 1930s and 40s had similar tendencies. Recognized for his unique semi-nude female portraits for example, Saip Tuna (1904-1974) presents a more realistic and classicist style. The artist Naci Kalmukoğlu (1898-1951), who came to Turkey from Russia in 1919 is another artist well known for his rather more classical nude paintings. It can be said that artists concentrating particularly on nudes among those experiencing their own adventure of modernization by interpreting dominant movements of the West between the 1930s and 1950s, especially worked with

1



2

3

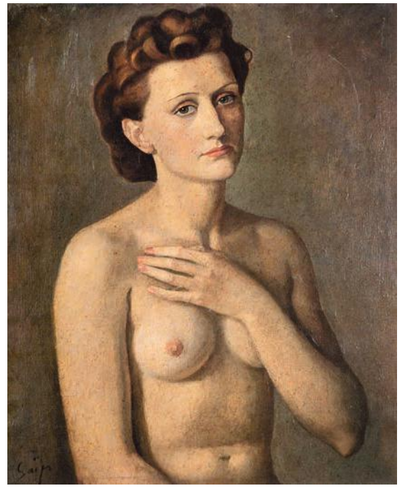
1. Cemal Tollu, *Çıplak Kadın Etüt*, 1930, tuval üzerine yağlıboya, 32 x 45,5 cm, Özel Koleksiyon.
Cemal Tollu, *Nude Woman Study*, 1930, oil on canvas, 32 x 45.5 cm, Private Collection.
2. Nurullah Berk, *Çıplak*, 1947, kâğıt üzerine suluboya ve pastel, 28 x 16 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.
Nurullah Berk, *Nude*, 1947, watercolour and pastel on paper, 28 x 16 cm, Istanbul Painting and Sculpture Museum Collection.
3. Eşref Üren, *İki Çıplak Figür*, 1938-39, tuval üzerine yağlıboya, 40 x 51 cm, Türkiye İş Bankası Koleksiyonu.
Eşref Üren, *Two Nude Figures*, 1938-39, oil on canvas, 40 x 51 cm, Türkiye İş Bank Collection.

selin kabuğunu kırmasında son derece önemli bir işlev yüklenen nü resme özellikle yönelmiş sanatçıların resimlerini izlemek, onların kişisel arayışlarının seyrine yönelik ipuçlarıyla doludur. Örneğin Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun 1930'ların başından sonuna uzanan süreçte gerçekleştirdiği nü'ler, bu ressamın farklı üslup denemelerine kaynaklık eden başlıca konudur. Eyüboğlu'nun 1960'lardaki bazı soyut nü'leri de düşünüldüğünde, sanatında nü'lerin önemi daha da belirgin hale gelir. Nü konusunda Türk resminde bir üslup çeşitliliğini ortaya koyan bir başka ressam da Eren Eyüboğlu'dur. Fakat onun nü'lerinde, biçimsel arayışların ötesinde bir "konu" da belirir, ki bu da modeldir. Eren Eyüboğlu'nun resimlerinde Lhote şematizmiyle geometrik yapısı vurgulanan model değil, dışavurumcu bir üslupla bir ifade de taşıyan modeller görülür. Bir döneme damgasını vuran modernist sanatsal öğretiyi içselleştirdiği son derece belli olan bir ressamın, kendi duygusunu da dışlamadan resmettiği bu nü'lerden yansıyan empatik yorumda, ressamın kendi cinsiyet kimliğinin penceresinden bakıyor oluşunun etkisi aranabilir.

Pek çok ressamın özellikle gençlik döneminde, en dinamik, en araştırıcı olduğu dönemin ürünleri olarak beliren nü resim, bu açıdan bakıldığında Türkiye'de sanatsal modernizmin algılanma/ifade bulma süreçlerin dair önemli bir gözlem fırsatı sunar. Bu gözlemi yaparken, 1930-1950 arası döneme tarihlenen çoğu nü resimde, Cézanne, Matisse, Picasso gibi büyük ustaların izinde bir biçimsel arayışlar sürecine tanık olduğumuz yadsınamaz,

the rich possibilities of deformation this genre provides. It is also interesting that the artists focused on this genre include Cemal Tollu, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, and Bedri Rahmi Eyüboğlu, who were among the new modernist teachers at the Academy of Fine Arts after the 1930s. During this group's terms as instructors, working from live models had become a priority at the Academy and the idea of grasping the human body in all its different aspects maintained its importance.

Works by artists particularly focused on the nude in Turkish painting, which has undertaken a critical function in breaking away from tradition both in the cultural and formal sense, are laden with clues about their personal quests. The nudes Bedri Rahmi Eyüboğlu produced throughout the 1930s constitute the main source of his search for different styles. The importance of nudes in his art becomes more evident when we consider some of his abstract nudes from the 1960s. Another artist with diverse style of nudes in Turkish painting is Eren Eyüboğlu. However, her nudes contain a 'subject' beyond merely a search for form and the model constitutes that 'subject.' In Eren Eyüboğlu's paintings, we do not see a model whose geometric structure is emphasized by Lhote's schematics, but rather models carrying an appearance in an Expressionist style. In the empathetic interpretation of an artist who, having obviously internalized the modernist artistic doctrine that left its imprint on a certain period, painted these nudes without excluding her own emotions, one might also search for the lingering effect of the fact that she is looking at her models through her own female identity.

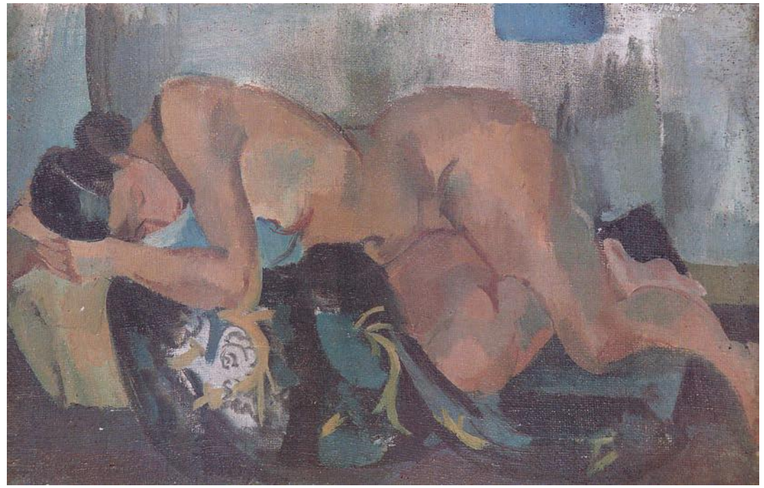


Saip Tuna, *Nü*, tarihsiz, tuval üzerine yağlıboya, 65 x 54 cm, Ankara Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.
Saip Tuna, *Nude*, undated, oil on canvas, 65 x 54 cm, Ankara Painting and Sculpture Museum Collection.

ama modernist bir sanat dili arayışında başka türlü olamayacağı da göz ardı edilemez. Bu açıdan bakıldığında pek çok ressam için nü, kendi resmine, kendi figür anlayışına giden yoldaki bir köprü niteliğindedir. 1930'lar, 40'lar, 50'ler boyunca farklı üsluplarda nü'lerini seyredebileceğimiz Hakkı Anlı'nın (1906-1971) yolculuğu bu anlamda dikkat çekicidir (bkz. s. 203-205). Bu tür dönüşümler geçiren ve farklı üsluplarda nü'ler üreten bir ressamla, başından beri "kendi" resmini yapan Fikret Mualla'nın (1903-1967) nü'lerini karşılaştırmak da ilginç bir deneyimdir. Neşet Günal'ın (1923-2002) sonradan yerel bir atmosfere taşıdığı figürlerinin ipuçlarını, 1950'li yıllardaki Léger etkili çıplaklarında yakalamak mümkündür (bkz. s. 174). Nuri İyem'in (1915-2005) 1940'lı ve 50'li yıllardaki modernist soyutlamaları arasında da nü'nün çok önemli bir yeri vardır; 1930'ların ortasında çok genç ken gerçekleştirdiği bir dizi çok küçük boyutlu nü ile 1950'lerde modern bir antikiteyi duyurduğu resimlerine uzanan süreçte kendi deyimiyle konu ile biçim arasındaki ilişkiyi özellikle nü olgusu etrafında düşünmekte olduğu sezinlenir (bkz. s. 197-201). 1959 yılında *Dost* dergisinde yayımlanan bir yazısı, İyem'in sonraki yıllarda salt konuya odaklı görünen resimlerine ilişkin bir ipucu olduğu gibi, genel olarak "nü" konusunu ressamca kavrayışın anlamına dair pencere açması açısından dikkate değer:

Emerging as the product of the most inquisitive and dynamic period of many artists, particularly in their younger years, nude painting thus presents an important opportunity to observe the period during which artistic modernism in Turkey was perceived/expressed. In this period, although we cannot overlook the search for form in the footsteps of grand masters such as Cézanne, Matisse, and Picasso in the works dated between 1930 and 1950, we must acknowledge the fact that the search for a modernist language of art could not have been sought otherwise. In that respect, the nude, for many, served as a bridge that lead artists to his/her own style and conception of the figure. With nudes executed in different styles throughout the 1930s, 40s, and 50s, the path of Hakkı Anlı (1906-1971) is quite fascinating in that sense (see p. 203-205). It is interesting to compare Anlı, as an artist who underwent several transformations and produced nudes in different styles and the nudes of Fikret Mualla (1903-1967), who painted his 'own' style of works from the onset. It is possible to grasp the clues of the figures Neşet Günal (1923-2002) later transported to a local atmosphere, particularly in the nudes he produced under the influence of Léger in the 1950s (see p. 174). The nude also holds a critical place among the modernist abstractions Nuri İyem (1915-2005) produced in the 1940s and 50s. One gets the sense that in the period that extended from the series of rather small nudes he produced in the mid-1930s, in his much younger days, and his paintings from the 1950s heralding a modern Antiquity, he contemplated the relationship, in his words, between subject and form particularly around the concept of the nude (see p. 197-201). An article he published in *Dost* magazine in 1959 serve as a clue not only about İyem's subsequent paintings that appear only to be focused on the subject of paintings, but of how the subject of 'nude' is perceived from an artist's point of view:

> "We consider it a success for Renoir to be able to remain within the borders of what we call *peinture* with his nudes. However, many people cross that line with nudes and engage in a depiction of the lowest kind. Alternatively, they carry the naked body to their canvas, as they see it. We do not appreciate either. For, neither possesses form, in other words, the form in which the artist exercises his free fantasy. One puts the nude on the canvas to tickle our –or their own– feelings of lust; the nude's pose, the arms, the legs, the head, are all positioned to arouse that feeling. Of course, this direction expresses the artist's free fantasy and destroys his creativity that makes his painting a painting on the canvas. Although it expresses or titilates a desire we all possess, this depiction does not rise to the level of art. Strange, is it not? Each painting, worthy of being called a painting, can only be considered a work of art when some



Eren Eyüboğlu, *Çıplak,* 1943, tuval üzerine yağlıboya, 41 x 71 cm, Özel Koleksiyon.
Eren Eyüboğlu, *Nude*, 1943, oil on canvas, 41 x 71 cm, Private Collection.

"Renoir'ın çıplakları ile Peinture dediğimizin sınırları içinde kalabilmesine başarı diyoruz. Ama çoğu kimse, çıplakta bu sınırı aşar, işin çok aşağılık cinsten bir tasvirine girişir. Ya da olduğu gibi, gördüğü gibi bir çıplağı tuvaline koyar. Bunların ikisini de beğenmiyoruz. Çünkü, ikisi de forma, yani sanatçının hür fantezisinin geliştirdiği forma, sahip değillerdir. Biri çıplağı şehvet hislerimizi –ya da kendi şehvet hislerini– gıdıklayacak şekilde tuvale koymuştur; çıplağın bütün duruşu, kol, bacak, baş her şey o hissi uyandırmak için poz almışlardır. Bu güdüm, elbette ki sanatçının bağımsız fantezisini belirtecek, onun tabloda, resimi resim yapan yaratıcılığını yok edecektir. İşte bu tasvir, hepimizde bulunan bir hissi belirttiği, gıdıkladığı halde yine sanat katına çıkamamıştır. Ne garip değil mi? Her tablo, tablo demeye layık her tablo, mutlaka beşeri bir hissin form halinde belirmesiyle ancak eser katına ulaşacaktır. Ama bu his sanatçının hür fantezisinin ve kişiliğinin açısından geçip, form haline gelmesi ile, yani tasvirden kurtulması ile mümkündür. Şu halde diyoruz ki, ister gördüğünü olduğu gibi tuvaline geçireni olsun, ister gördüğünü değil de şehvet hissini veya hissimizi tahrik edecek şekilde olanı olsun sanattan ayrı, sanat dışı işler yapmışlardır. Tekrar edelim; her ikisinin sonuna kadar sadık kaldıkları şey konudur. Çıplak kadın konusu, ya da şehvet hissimizi tahrik konusudur. Birçok ressam gibi Matisse de Picasso da çıplak kadın ve erkeği sevişme halinde çizmişlerdir. Ama, bu çizilenlerde konunun aşılmış human expression appears in form. However, this is only possible by sieving it through the free fantasy and individuality of the artist and letting it evolve into a form, in other words, by ridding it of depiction. In that case, we are saying that whether by transmitting what they see directly onto the canvas, or provoking our desires or feelings of lust, these artists have done things that fall out of the realm of art. I repeat, the only thing they both adhere to until the end is the subject. This may the subject of a naked woman or the subject of provoking our lustful feelings. Like many other painters, Matisse and Picasso have portrayed naked men and women having intercourse. However, as we see that these depictions go beyond the subject and make form the issue, we find that they capture us not with their subjects, but with their form and self-integrity. We accept this human essence not according to the subject, but in relation to form and what that form entails. However, some people harbor other sentiments about these and reach different conclusions. After all, it is no easy feat detaching the viewer from the subject and allowing him to enter the world of the painting. Some might even put works of Chardin in the dining room, to increase one's appetite."[106]

106 Nuri İyem, "Resimde Konu", *Dost*, I. 27 (December 1959): 31-34; cited in *Dünden Yarına Nuri İyem* 1, ed. Soner Özdemir (İstanbul: Evin Sanat Galerisi Yayını, 2002): 57, 61.

> ve formun dile gelmiş olduğunu gördüğümüz için konusu ile değil form ve öz bütünü ile bizi sardıklarını görüyoruz. Konu ile değil, formun verdiği, formun bünyesinin getirdiği bu beşeri özü kabul ediyoruz. Ama bazı insanlar bu resimler karşısında başka türlü duygulanır ve başka sonuçlara ererlermiş. E, kolay değildir, seyirciyi konudan kurtarıp resme sokmak. Chardin'in resmini yemek odasına, iştah açsın diye koyanlar bulunabilir."[105]

Nuri İyem'in bu satırları, kuşağının sanatta çıplaklığa bakışını da özetleyen, biçime odaklı tavrını dile getirmesi açısından da önem taşır. Gerçekten de nü, Türk resminin modernleri için konuyu aşan bir konudur; bir görsel dil temelidir. Bir ressamın hayatı boyunca hiç vazgeçemediği bir konu haline geldiğinde bile, konuyu aşan bir biçimsel arayış ön plandadır. Örneğin Leyla Gamsız'ın (1921-2010) hayatı boyunca vazgeçmeden üzerine eğildiği nü'ler, birer çıplak figür olmaktan öte, yoğun bir dışavurumcu enerjiyi yansıtan yetkin bir renk ve çizgi bütünlüğüne kavuşmuş "resimler"dir (bkz. s. 161, 176).

Modernleşme sürecindeki Türk resmi, başka Batı-dışı modernlik hikâyelerinde olduğu gibi, modernizmin biçimsel dağarcığının artzamanlı bir süreçte benimsendiğini gözler önüne sererken, bir yandan da çok yoğun bir benlik ve kimlik mücadelesini ortaya koyar. Bu mücadelenin içinde o tanıdık modernist üslupları giyinmiş de olsa ressamının ruhunu duyuran resimler, Nuri İyem'in sözünü ettiği o "kendi hür fantezisine, formuna" ulaşmış imgeler, özgün örnekler olarak dikkat çeker. O özgünlüğe ulaşmak sürecinde çıplağı kuşatan kültürel baskılardan da bağımsızlaşmak gerekmiştir. Türk resminde çıplak, bu açıdan bakıldığında, ressamların kendi resmine ulaşmak mücadelesinde yalnızca biçimsel temelde değil, her koldan cenk edilen bir beden olmuştur.

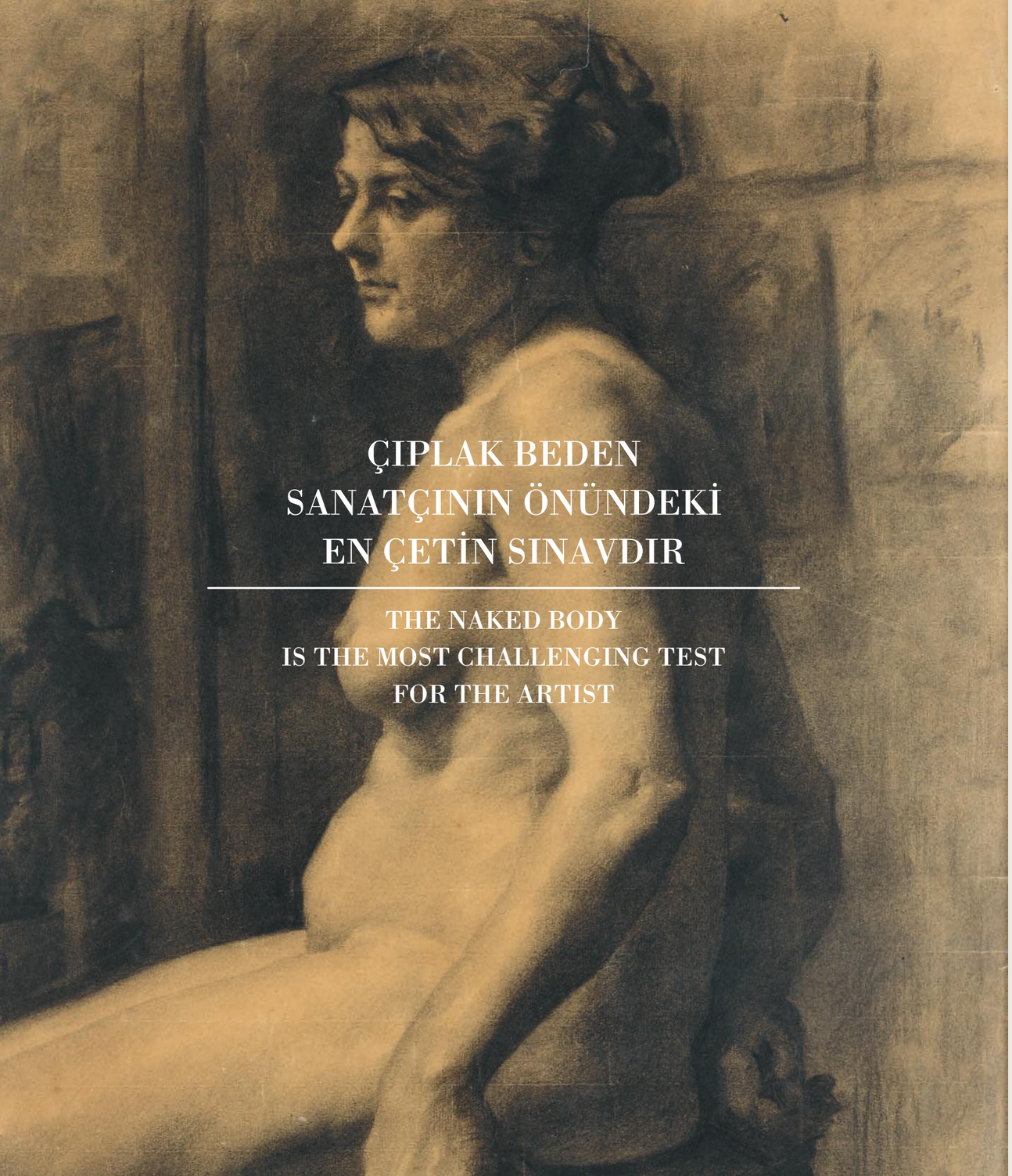
105 Nuri İyem, "Resimde Konu", *Dost*, S. 27 (Aralık 1959): 31-34; aktaran *Dünden Yarına Nuri İyem* 1 içinde, yay. haz. Soner Özdemir (İstanbul: Evin Sanat Galerisi Yayını, 2002):57, 61.

These comments by Nuri İyem are important, as they summarize his generation's view on nudity and express its form-oriented stance. Indeed, for the moderns of Turkish painting, the nude became a subject that surpassed the subject itself; it was the very foundation of a visual language. Even when it was a subject that a painter revisited throughout his/her life, this search for form surpassing the subject always remained a priority. For example, the nudes Leyla Gamsız (1921-2010) relentlessly produced throughout her life are more than naked figures, but 'paintings' that have attained a perfect balance of colour and line reflecting an intense expressionist energy (see p. 161, 176).

Similar to other trails of modernity outside of the Western world, Turkish painting in the process of modernization not only demonstrates how the formal repertoire of modernism was adopted diachronically, but also reveals quite an intense struggle of self and identity. Although they may be robed in well-known modernist styles as part of this struggle, the paintings echo the spirit of the artists and, as Nuri İyem reminds us, stand out as unique examples and images that have 'attained their free fantasy and form.' In the process of attaining their own artistic identity, artists have also had to free themselves of the cultural pressures surrounding the nude. Viewed from this perspective, the nude in Turkish painting has been a challenging body not only in the sense of form, but in almost every sense within culture.

KATALOG

CATALOGUE



ÇIPLAK BEDEN SANATÇININ ÖNÜNDEKİ EN ÇETİN SINAVDIR

THE NAKED BODY IS THE MOST CHALLENGING TEST FOR THE ARTIST

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 oldu. Sonsuz bir poz dağarcığı ve görsel ifade barındıran bu canlı etüt malzemesi, akademik resmin gereği olan çok figürlü kompozisyonların üstesinden gelmesinde sanatçıya kılavuzluk eden vazgeçilmez bir kaynaktı. Rönesans sanatçıları, antik Yunan ve Roma geleneğinin temelindeki insan figürünü yeniden keşfederken, yalnızca bedeni değil bedeni saran kuramsal çerçeveyi de içselleştirdiler, önce antik heykellerden sonra canlı modellerden gerçekleştirilen etütlerde matematiksel ilkelere bağlı olarak bedenin temsilinde sanatsal bir ideale varmaya çalıştılar. Avrupa'daki sanat akademilerde eğitim, bu ilkeler doğrultusunda tasarlandı.

Türkiye'deki ilk güzel sanatlar akademisi Sanayi-i Nefise Mektebi 1882 yılında kurulduğunda, akademik sanat eğitiminin gereği olan canlı modelden çalışma olanağı kısıtlıydı; Sanayi-i Nefise Mektebi'nde çıplak modelden "akademi yapmak" olanağına ancak 1906 - 1910 döneminde, aralarında bazı pehlivanların da bulunduğu erkek modellerle kavuşuldu. Çıplak kadın modelden çalışmak olanağı ise o yıllarda yalnızca yurtdışında eğitim görmeye giden sanatçıların sahip olduğu bir ayrıcalıktı. Bu olanağa kavuşmuş Halil Paşa (1857-1939), Sami Yetik (1878-1945), Mehmet Ruhi Bey (Arel) (1880-1931), Hikmet Onat 1882-1977), Hüseyin Avni Lifij (1886-1927) gibi ressamların akademik sanat eğitiminin gereği olan desenlerinde, çıplak insan bedeninin cinsiyetinden arındırılmış bir etüt nesnesi olarak görmek ve göstermek çabası dikkat çeker. Modernizme ilgi duyan Cemal Tollu (1899-1968), Nurullah Berk (1906-1982), Zeki Faik İzer (1905-1988), Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975), Eren Eyüboğlu (1907-1988) gibi ressamların desenlerinde ise çıplak insan bedenini biçimsel olarak analiz etmek, algılama aşamasında üslupsal bir dönüşüme tabi tutmak arayışı ön plandadır.

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 indispensible 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. Education at art academies across Europe was designed in light of these principles.

Sanayi-i Nefise Mektebi, the first academy of fine arts, was established in Turkey in 1882, the opportunity to work with live models was limited; the Sanayi-i Nefise Mektebi was granted the possibility of executing 'academy' from nude models as late as 1906-1910, using male models, a number of which were wrestlers. The possibility of working with nude females, on the other hand, was a privilege only artists studying aboard. A prerequisite of academic art education, the drawings of artists such as Halil Paşa (1857-1939), Sami Yetik (1878-1945), Mehmet Ruhi Bey (Arel) (1880-1931), Hikmet Onat 1882-1977), and Hüseyin Avni Lifij (1886-1927), who were given that opportunity, reveal an effort to see and show the naked human body as an object of study stripped off its sexuality. The quest to analyze the naked human body as a form and to expose it to a stylistic transformation in the stage of perception, on the other hand, stand out in the drawings of artists interested in modernism, including Cemal Tollu (1899-1968), Nurullah Berk (1906-1982), Zeki Faik İzer (1905-1988), Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975) and Eren Eyüboğlu (1907-1988).

AKADEMİ'DE CANLI MODELDEN EĞİTİM

Güzel Sanatlar Akademisi'nde 1940'lı yıllarda çekilmiş fotoğraflar, nü resmin temelindeki seyir olgusunu düşündürürken, seyreden ile seyredilen arasındaki özne-nesne ilişkisini gündeme getirir. İzleyen ve resmeden genellikle erkek, izlenen ve resmedilen genellikle kadındır. "Nü" kavramı, öncelikle kadın bedenini çağrıştırır. Batı sanat tarihinin adeta meşru kıldığı bu algı biçimi, eşitlikten uzak bir cinsiyetçi anlayış üzerine temellenir. Bu anlayış, Türk resminde de yansımalarını bulur.

Öte yandan, 1940'ların Türkiyesi'nde nü resim hâlâ çok geniş bir kesim tarafından müstehcen sayılırken, Akademi sanat çevrelerinde nü'nün esas olarak cinsiyetten ve cinsellikten arındırılmış bir beden olduğu mesajını yaygınlaştırmak çabası sezilir. Güzel Sanatlar Akademisi'nin arşivinde bulunan bu fotoğrafta, akademik eğitim sürecinde modelin herhangi bir nesneden farksız olduğu vurgulanırken, divanda uzanmış iki sanatçının kayıtsızlığı özellikle dikkat çeker.

THE LIFE CLASS AT THE ACADEMY

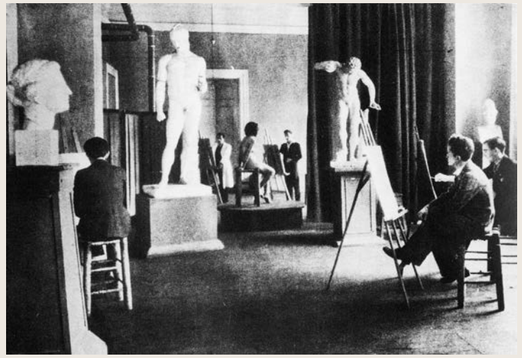
Taken at the Academy of Fine Arts in the 1940s, these photographs not only imply the notion of the gaze at the base of nude painting, but also brings to fore the object-subject relationship between the viewer and the viewed. The viewer and the painter is often male, whereas the object of the gaze is often a woman. The concept of the 'nude' primarily evokes the female body. Legitimized by Western art history, this form of perception is based upon a gender-biased approach. This perception also finds its reflection in Turkish painting.

While nude painting was still considered obscene by a large majority in Turkey in the 1940s, the art circles of the Academy strived to spread the message that the nude was, in fact, a body stripped off sex and sexuality. While this photograph found in the archives of the Academy of Fine Arts emphasizes that the model is no different than any other object in the course of academic education, the indifference of two artists lounging on a divan particularly draw the viewer's attention.

Güzel Sanatlar Akademisi'nde modelli çalışma, 1940'ların ilk yarısı.
(önde soldan: Ali Avni Çelebi, Hayati Görkey, Model, Sabri Berkel; arkada soldan: Seyfi Toray, Kemal Zeren, Zeki Faik İzer, Halil Dikmen, Nusret Suman, Cevat Dereli, İlhami Demirci ve Cemal Tollu).
© Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fotoğraf Atölyesi Arşivi

Study with live model at the Academy, first half of 1940s.
(front from left: Ali Avni Çelebi, Hayati Görkey, Model, Sabri Berkel; back from left: Seyfi Toray, Kemal Zeren, Zeki Faik İzer, Hallil Dikmen, Nusret Suman, Cevat Dereli, İlhami Demirci ve Cemal Tollu).
© Mimar Sinan Fine Arts University, Photography Studio Archive

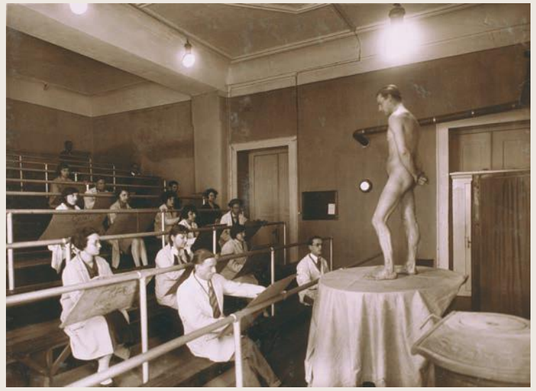
Hikmet Onat Atölyesi'nde çıplak model ve öğrenciler, 1935.
© Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fotoğraf Atölyesi Arşivi
Live model and students working at Hikmet Onat Studio, 1935.
© Mimar Sinan Fine Arts University, Photography Studio Archive



Güzel Sanatlar Akademisi'nin Desen Atölyesi'nde modelden çalışma, 1936.
© Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fotoğraf Atölyesi Arşivi
Working with live model at Drawing Class of the Academy, 1936.
© Mimar Sinan Fine Arts University, Photography Studio Archive

Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Ali Cemal (Benim) canlı modelden çalışırken, 1910.
© Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fotoğraf Atölyesi Arşivi
Ali Cemal (Benim) working with live model at Sanyi-i Nefise, 1910.
© Mimar Sinan Fine Arts University, Photography Studio Archive

Güzel Sanatlar Akademisi'nde "Cour de Soir" çalışmasında model ve öğrenciler.
© Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fotoğraf Atölyesi Arşivi
Live model and students at the Academy's "Cour de Soir" class.
© Mimar Sinan Fine Arts University, Photography Studio Archive



Güzel Sanatlar Akademisi'nde "Cour de Soir" çalışmasında model ve öğrenciler.
© Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fotoğraf Atölyesi Arşivi
Live model and students at the Academy's "Cour de Soir" class.
© Mimar Sinan Fine Arts University, Photography Studio Archive

Cemal Tollu Atölyesi'nde modelle çalışma, 1960-61 ders yılı.
© Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fotoğraf Atölyesi Arşivi
Working with live model at Cemal Tollu Studio, 1960-61 semester.
© Mimar Sinan Fine Arts University, Photography Studio Archive

OSMAN HAMDİ BEY

Çıplak (Gabrielle), 1866 Nude (Gabrielle), 1866
Kâğıt üzerine kurşunkalem Pencil on paper
31 x 24 cm.
Esma Arcan Koleksiyonu Esma Arcan Collection

SÜLEYMAN SEYYİD BEY

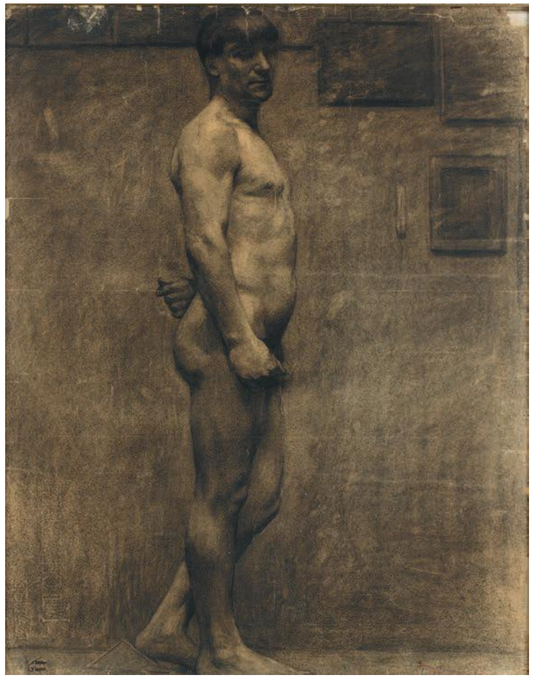
Nü, tarihsiz Nude, undated
Kâğıt üzerine sangin kalem Sanguine on paper
47 x 33 cm.
Galip Tomaç Koleksiyonu Galip Tomaç Collection

Nü, tarihsiz Nude, undated
Kâğıt üzerine karakalem Pencil on paper
62 x 47 cm.
İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu (Nazar Büyüm Bağışı)
İstanbul Museum of Modern Art Collection (Nazar Büyüm Donation)

Nü, tarihsiz Nude, undated
Kâğıt üzerine karakalem Pencil on paper
64 x 49,5 cm.
İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu (Nazar Büyüm Bağışı)
İstanbul Museum of Modern Art Collection (Nazar Büyüm Donation)

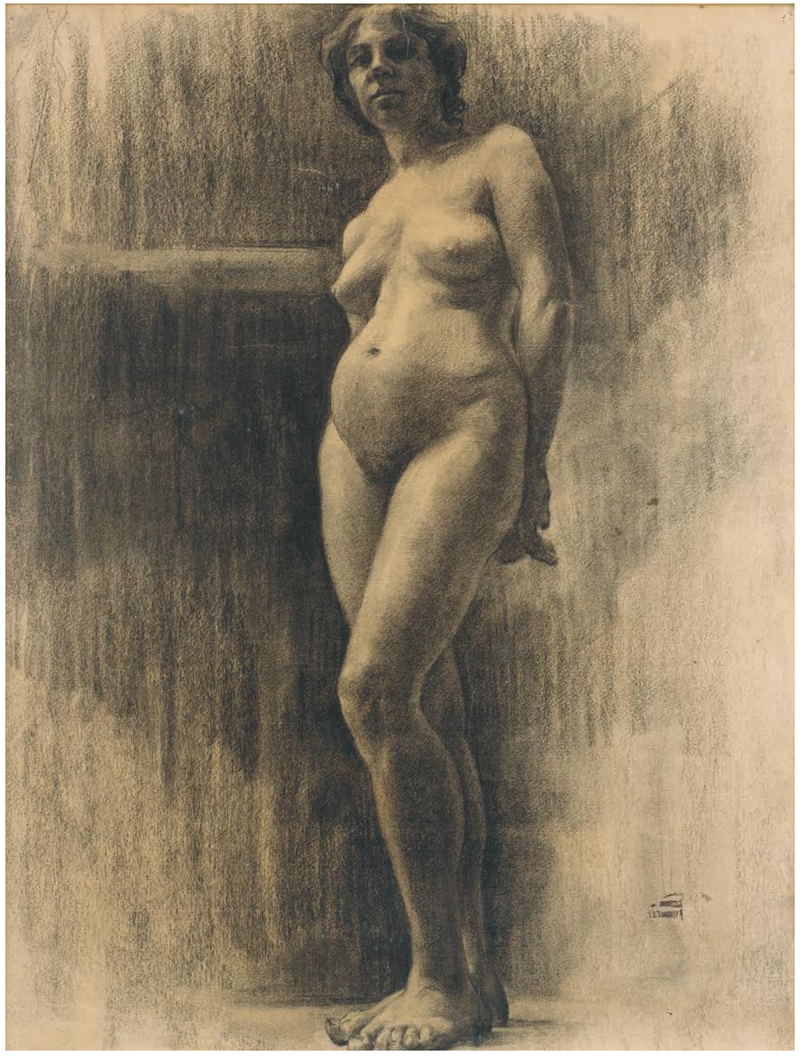
Taburede Oturan Nü, tarihsiz Nude Sitting on a Stool, undated
Kâğıt üzerine füzen Charcoal on paper
63 x 48 cm.
İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu (Nazar Büyüm Bağışı)
İstanbul Museum of Modern Art Collection (Nazar Büyüm Donation)

Nü, tarihsiz Nude, undated
Kâğıt üzerine karakalem Pencil on paper
61 x 46,5 cm.
Hakan Ezer Koleksiyonu Hakan Ezer Collection



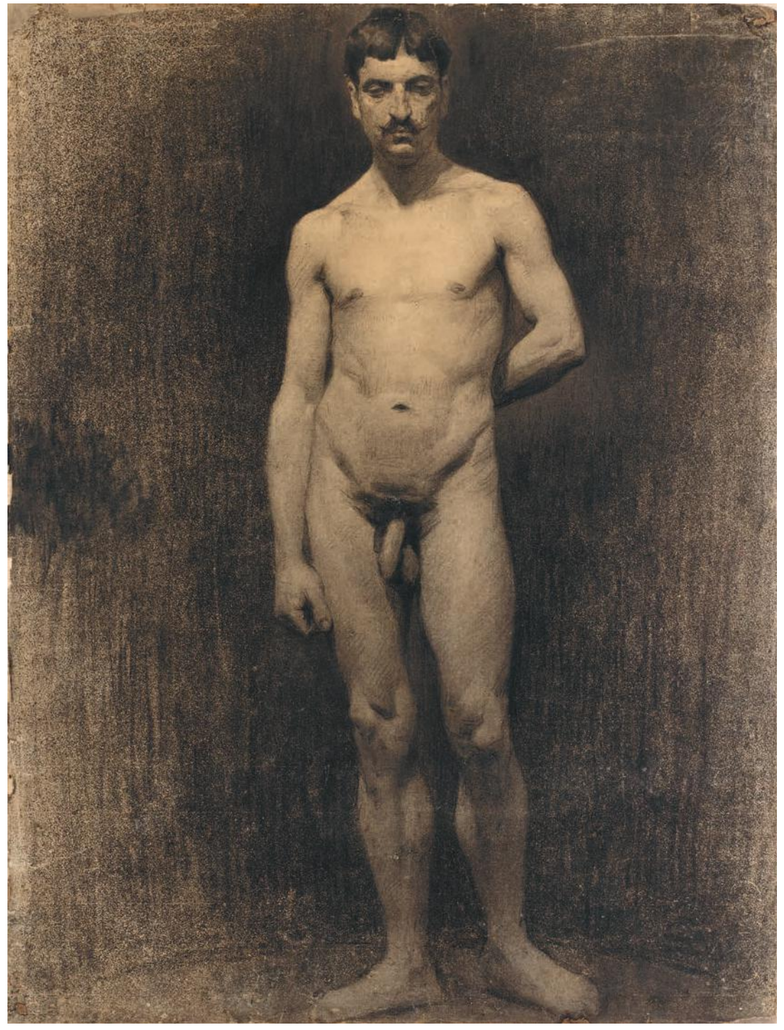
Nü, tarihsiz Nude, undated
Kâğıt üzerine karakalem Pencil on paper
62 x 48 cm.
Yeşim Sevsevil Koleksiyonu Yeşim Sevsevil Collection

Nü, tarihsiz Nude, undated
Kâğıt üzerine karakalem Pencil on paper
63 x 46 cm.
Yeşim Sevsevil Koleksiyonu Yeşim Sevsevil Collection



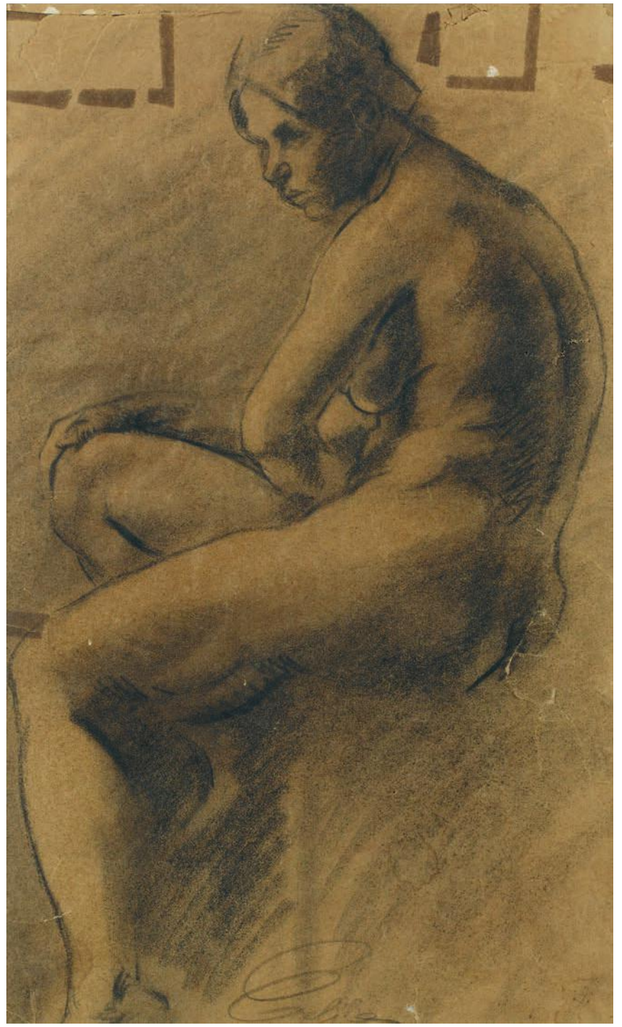
Nü, tarihsiz Nude, undated
Kâğıt üzerine karakalem Pencil on paper
62 x 48 cm.
Yeşim Sevsevil Koleksiyonu Yeşim Sevsevil Collection

Nü – Cormon Atölyesi, 1912 Nude – Cormon's Studio, 1912
Kâğıt üzerine karakalem Pencil on paper
62,5 x 47,5 cm.
Esin Arel Tunalıgil Koleksiyonu Esin Arel Tunalıgil Collection

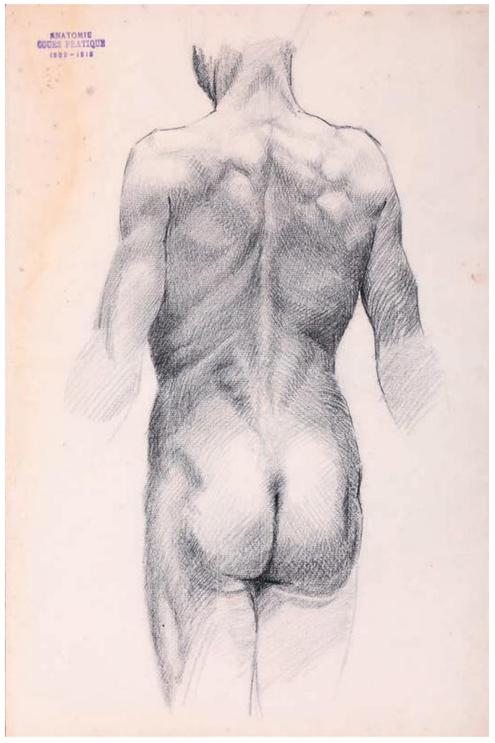


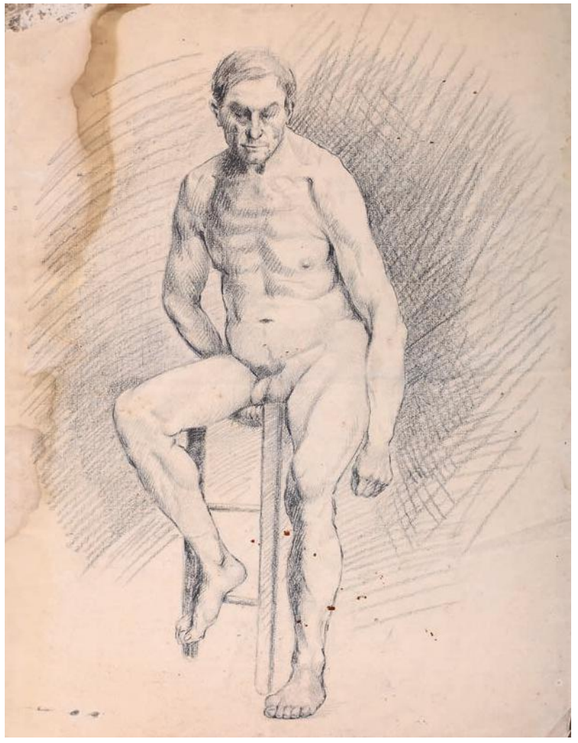
Erkek Nü, tarihsiz Male Nude, undated
Kâğıt üzerine karakalem Pencil on paper
63 x 47 cm.
Hakan Ezer Koleksiyonu Hakan Ezer Collection

Nü, tarihsiz Nude, undated
Kâğıt üzerine karakalem Pencil on paper
51 x 31 cm.
Murat Germen-Ayşe Yaltırım Koleksiyonu
Murat Germen-Ayşe Yaltırım Collection



Nü, tarihsiz Nude, undated
Kâğıt üzerine karakalem Pencil on paper
51 x 31 cm.
Murat Germen-Ayşe Yaltırım Koleksiyonu
Murat Germen-Ayşe Yaltırım Collection





Anatomi Çalışması, 1909-10
Anatomy Study, 1909-10
Kâğıt üzerine karakalem Pencil on paper
43,5 x 30,2 cm.
Belkıs-Erdal Aksoy Koleksiyonu Belkıs-Erdal Aksoy Collection

Cormon Atölyesinde Çıplak Model, 1909-10
Nude Model Study at Cormon's Studio, 1909-10
Kâğıt üzerine karakalem Pencil on paper
46 x 29,5 cm.
Belkıs-Erdal Aksoy Koleksiyonu Belkıs-Erdal Aksoy Collection

İsimsiz, 1909-10 Untitled, 1909-10
Kâğıt üzerine karakalem Pencil on paper
31 x 24 cm.
Belkıs-Erdal Aksoy Koleksiyonu Belkıs-Erdal Aksoy Collection

Çıplak, tarihsiz Nude, undated
Kâğıt üzerine sangin kalem ve tebeşir Sanguine and chalk on paper
44 x 26,3 cm.
Selim Küsefoğlu Koleksiyonu Selim Küsefoğlu Koleksiyonu

Çıplak, tarihsiz Nude, undated
Kâğıt üzerine sangin, kurşunkalem ve tebeşir
Sanguine, pencil and chalk on paper
52,5 x 29,2 cm.
Selim Küsefoğlu Koleksiyonu Selim Küsefoğlu Collection

Çıplak, tarihsiz Nude, undated
Kâğıt üzerine sangin kalem ve tebeşir
Sanguine and chalk on paper
55,5 x 33,5 cm.
Selim Küsefoğlu Koleksiyonu Selim Küsefoğlu Collection

Çıplak, tarihsiz Nude, undated
Kâğıt üzerine sangin kalem ve tebeşir Sanguine and chalk on paper
49,5 x 34 cm.
Selim Küsefoğlu Koleksiyonu Selim Küsefoğlu Collection

BELKIS MUSTAFA

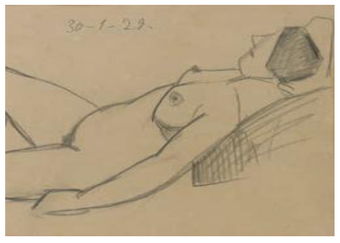
Erkek Nü, tarihsiz Male Nude, undated
Kâğıt üzerine füzen Charcoal on paper
45 x 60 cm.
Merey Koleksiyonu Merey Collection

ZEKİ KOCAMEMİ

Nü, tarihsiz Nude, undated
Kâğıt üzerine füzen Charcoal on paper
45 x 59 cm
İzmir Resim Heykel Müzesi ve Galerisi Koleksiyonu
İzmir Museum and Gallery of Painting and Sculpture Collection

Nü, 30.1.1929 Nude, 30.1.1929
Kâğıt üzerine karakalem Pencil on paper
15,7 x 22,5 cm.
Zeynep Mine Solak Koleksiyonu
Zeynep Mine Solak Collection

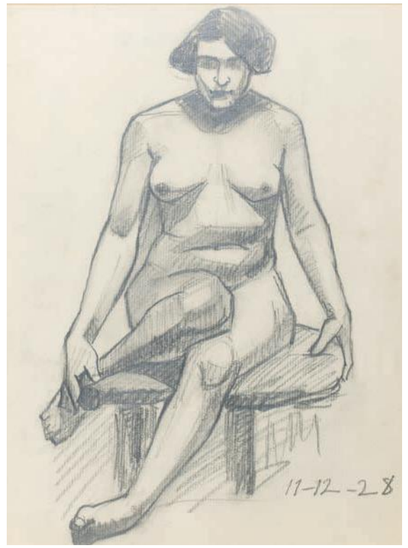
Nü, 7.2.1929 Nude, 7.2.1929
Kâğıt üzerine karakalem Pencil on paper
15,7 x 22,5 cm.
Zeynep Mine Solak Koleksiyonu
Zeynep Mine Solak Collection



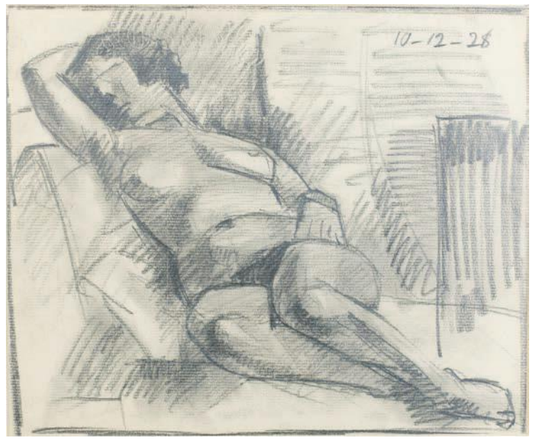
Nü, 30.1.1929 Nude, 30.1.1929
Kâğıt üzerine karakalem Charcoal on paper
15,7 x 22,5 cm.
Zeynep Mine Solak Koleksiyonu
Zeynep Mine Solak Collection

Oturan Çıplak, 1938 Seated Nude, 1938
Kâğıt üzerine füzen Charcoal on paper
65 x 50 cm.
Ahmet Tollu Koleksiyonu Ahmet Tollu Collection

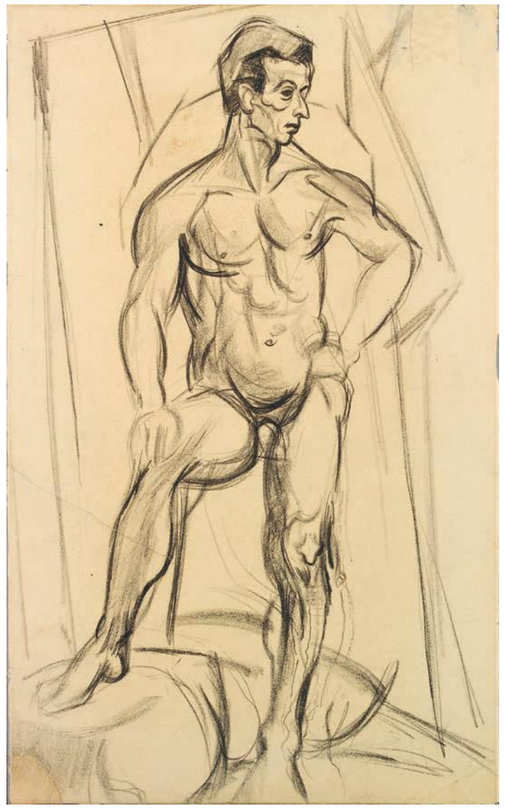
Nü, tarihsiz Nude, undated
Kâğıt üzerine füzen Charcoal on paper
55 x 75 cm.
Ahmet Tollu Koleksiyonu Ahmet Tollu Collection



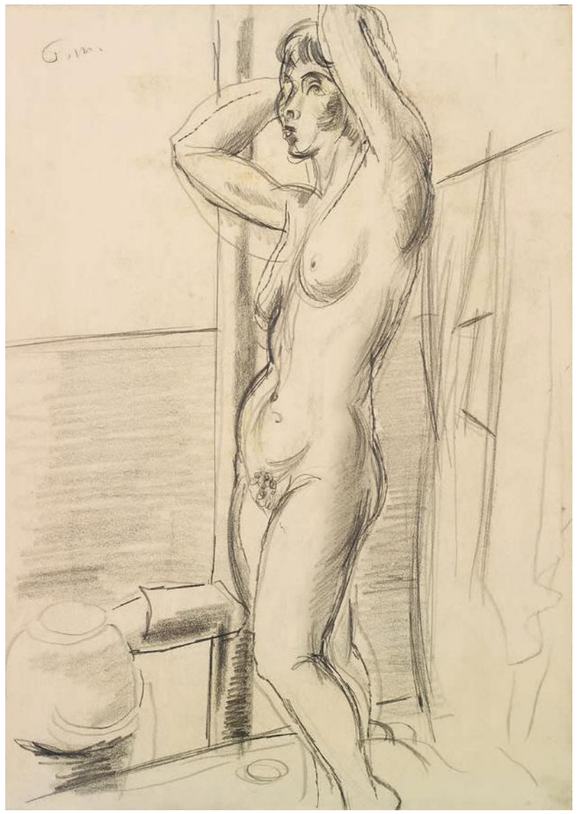
Nü, 11.12.1928 Nude, 11.12.1928
Kâğıt üzerine karakalem Pencil on paper
30 x 24 cm.
Mine-Nur Gülener Koleksiyonu Mine-Nur Gülener Collection



Nü, 10.12.1928 Nude, 10.12.1928
Kâğıt üzerine karakalem Pencil on paper
22 x 26 cm.
Mine-Nur Gülener Koleksiyonu Mine-Nur Gülener Collection



Erkek Nü, 1954 Male Nude, 1954
Kâğıt üzerine füzen Charcoal on paper
45 x 28 cm.
Oya-Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu Oya-Bülent Eczacıbaşı Collection



Nü, tarihsiz Nude, undated
Kâğıt üzerine füzen Charcoal on paper
37 x 27 cm.
Oya-Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu Oya-Bülent Eczacıbaşı Collection

İsimsiz, 1965 Untitled, 1965
Kâğıt üzerine çini mürekkebi ve suluboya
Drawing ink and watercolour on paper
29,5 x 23 cm.
Gül İrepoğlu Koleksiyonu
Gül İrepoğlu Collection

İsimsiz, 1975 Untitled, 1975
Kâğıt üzerine kurşunkalem ve pastel
Pen and pastel on paper
21 x 17,5 cm.
Gül İrepoğlu Koleksiyonu
Gül İrepoğlu Collection

İsimsiz, 1965 Untitled, 1965
Kâğıt üzerine çini mürekkebi ve suluboya
Drawing ink and watercolour on paper
29,5 x 21,5 cm.
Gül İrepoğlu Koleksiyonu
Gül İrepoğlu Collection

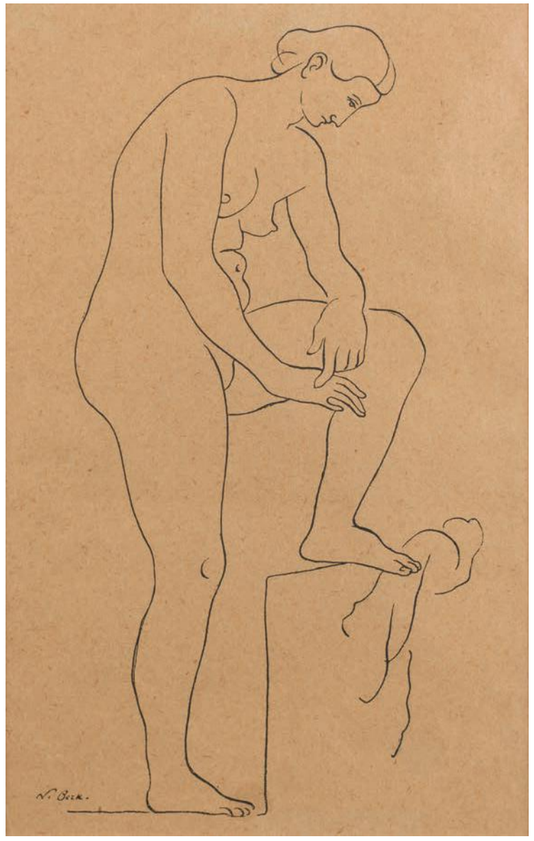
İsimsiz, 1965 Untitled, 1965
Kâğıt üzerine çini mürekkebi
Drawing ink on paper
29,5 x 23 cm.
Gül İrepoğlu Koleksiyonu Gül İrepoğlu Collection

İsimsiz, tarihsiz Untitled, undated
Kâğıt üzerine çini mürekkebi
Drawing ink on paper
22,5 x 29,5 cm.
Gül İrepoğlu Koleksiyonu Gül İrepoğlu Collection

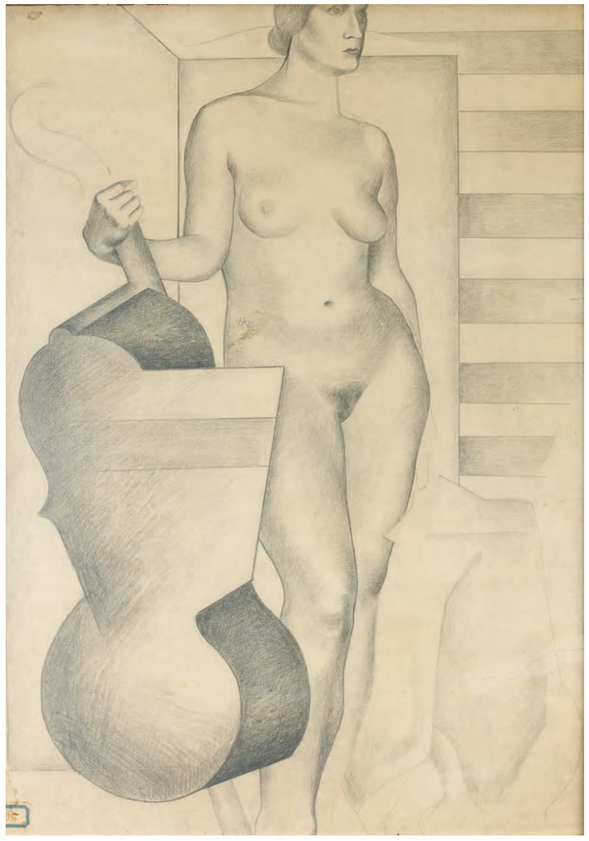
Çıplak Kadın, tarihsiz Nude Woman, undated
Kâğıt üzerine karakalem Pencil on paper
27,5 x 22 cm.
Zeyno-Muhsin Bilge Koleksiyonu Zeyno-Muhsin Bilge Collection

Nü, 1947 Nude, 1947
Kâğıt üzerine karakalem Pencil on paper
21,5 x 16 cm.
Zeyno-Muhsin Bilge Koleksiyonu Zeyno-Muhsin Bilge Collection

İsimsiz, tarihsiz Untitled, undated
Kâğıt üzerine füzen
Charcoal on paper
22 x 33 cm.
Gül İrepoğlu Koleksiyonu Gül İrepoğlu Collection

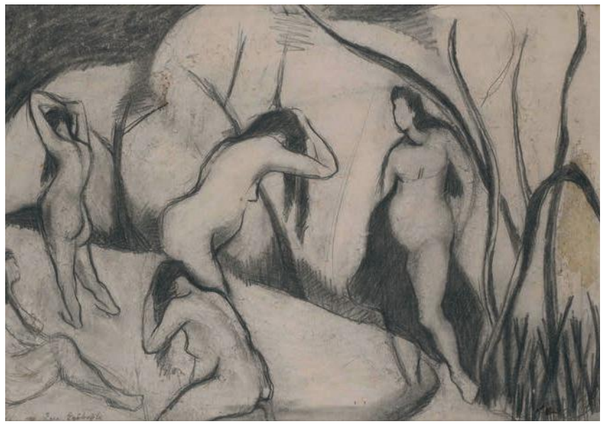


Kadın Nü, tarihsiz Female Nude, undated
Kâğıt üzerine çini mürekkebi Drawing ink on paper
21,5 x 16 cm.
Renan-Sinan Genim Koleksiyonu Renan-Sinan Genim Collection

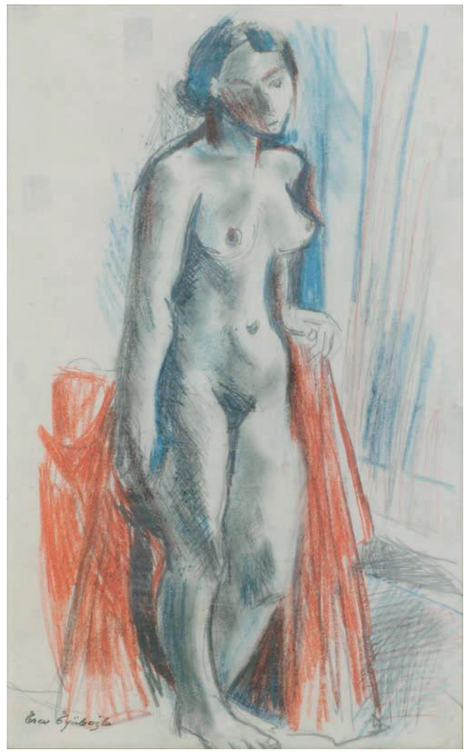


Nü, tarihsiz Nude, undated
Kâğıt üzerine karakalem Pencil on paper
66,5 x 49 cm.
Renan-Sinan Genim Koleksiyonu Renan-Sinan Genim Collection

Kübist, 1947 Cubist, 1947
Kâğıt üzerine karakalem Pencil on paper
65 x 50 cm.
Besi Cecan Koleksiyonu Besi Cecan Collection



Beş Çıplak, tarihsiz Five Nudes, undated
Kâğıt üzerine karakalem Pencil on paper
26 x 36 cm.
Zeyno-Muhsin Bilge Koleksiyonu Zeyno-Muhsin Bilge Collection



Nü, tarihsiz Nude, undated
Kâğıt üzerine karakalem ve pastel Pencil and pastel on paper
34 x 22 cm.
Zeyno-Muhsin Bilge Koleksiyonu Zeyno-Muhsin Bilge Collection

Uzanan Nü, 1950 Reclining Nude, 1950
Kâğıt üzerine karakalem Pencil on paper
27 x 34 cm.
Esin Arel Tunalıgil Koleksiyonu Esin Arel Tunalıgil Collection

İsimsiz, tarihsiz Untitled, undated
Gravür Engraving
31,5 x 25,5 cm.
Zeyno-Muhsin Bilge Koleksiyonu Zeyno-Muhsin Bilge Collection

Nü, 1942 Nude, 1942
Kâğıt üzerine karakalem Pencil on paper
27 x 19 cm.
Fatma Saka Koleksiyonu Fatma Saka Collection

Nü, 1942 Nude, 1942
Kâğıt üzerine çini mürekkebi Drawing ink on paper
14 x 14 cm.
Fatma Saka Koleksiyonu Fatma Saka Collection

Yatakta Yatan Çıplak, tarihsiz Nude Lying in Bed, undated
Kâğıt üzerine karakalem Pencil on paper
15 x 20,5 cm.
Zeyno-Muhsin Bilge Koleksiyonu Zeyno-Muhsin Bilge Collection

Nü, 1950 Nude, 1950
Kâğıt üzerine karakalem Pencil on paper
31,5 x 22 cm.
Evin-Ümit İyem Koleksiyonu Evin-Ümit İyem Collection

Oturan Nü, 1944 Seated Nude, 1944
Kâğıt üzerine karakalem Pencil on paper
26 x 14 cm.
Evin-Ümit İyem Koleksiyonu Evin-Ümit İyem Collection

Nü, 1944 Nude, 1944
Kâğıt üzerine karakalem Pencil on paper
21,5 x 14 cm.
Evin-Ümit İyem Koleksiyonu Evin-Ümit İyem Collection

Nü, 1938 Nude, 1938
Kâğıt üzerine karakalem Pencil on paper
24 x 19 cm.
Evin-Ümit İyem Koleksiyonu Evin-Ümit İyem Collection

Analitik Etüt, 1956 Analytical Study, 1956
Kâğıt üzerine füzen Charcoal on paper
63,5 x 48 cm.
Sanatçı Koleksiyonu Artist Collection

Nostalji, 1956 Nostalgia, 1956
Kâğıt üzerine flomaster Marker pen on paper
34 x 26 cm.
Sanatçı Koleksiyonu Artist Collection

KARTPOSTAL ÇIPLAKLARI

Çıplaklığın seyirlik halleri, Osmanlı'nın dünyasına resimlerden önce popüler kültürle ulaşır: özellikle dergi kapaklarında ve kartpostallarda insan bedeninin seyredilir bir nesne haline gelişinin ilk örnekleri görülür. Popüler güreşçilerin çeşitli pozlar verdiği kartpostallardan da görülebildiği gibi, seyirlik olmak hali kadınlara özgü değildir. Nü olgusunun çıplaklık kadar pozla ilgili olduğunu gösteren ve bir anlamda "giyinik nü" sayabileceğimiz uzanan ya da bacaklarını sergileyen oryantalist "Türk kadını" fotoğraflarının yanı sıra fotoğrafla illüstrasyon arası bir görsellik taşıyan nü kartpostalların, Osmanlı dünyasında 1890'lardan itibaren ve özellikle 1910'larda, II. Meşrutiyet'in ilanından sonraki yıllara rastlayan dönemde elden ele, kentten kente dolaştığı anlaşılmaktadır.

Osmanlı İmparatorluğu'nda Avusturyalı Max Fruchtermann ile 1890'lı yıllarda başlayan kartpostal yayıncılığı, zaman içinde Ludwigshon, Zellich, Rochat gibi öncü isimlerle kent manzarasından nü'ye, zengin bir çeşitlilik içinde onbinlerle ifade edilen yoğun bir üretime kavuşmuştur.

POSTCARD NUDES

The various states of viewing nudity entered the Ottoman world through popular culture before paintings did: the first examples of the human body as an object of display were seen on the cover of magazines and on postcards. As seen in postcards of popular wrestlers of the period, the state of being on display was not unique to women alone. Carrying a visual quality between photograph and illustration, and showing to orientalist depictions of 'Turkish women' reclining or displaying their legs in a 'nude' manner, albeit clothed, these images indicate that the concept of nudity is as much about being naked as it is about the pose. These postcards entered Ottoman life in the 1890s, and became especially widespread in the 1910s, following the proclamation of the Second Constitutional Monarchy, traveling from hand to hand, city to city.

Having been initiated in the Ottoman Empire through Max Fruchtermann of Austria in the 1890s, postcard publication reached a voluminous production of ten thousands over time and culminated in a wide repertoire extending from cityscapes to nudes through the works of leading names including Ludwigshon, Zellich, and Rochat.

Doğu Güzeli. Salut de Constantinople [no. 9701], 21 Şubat 1907 tarihinde İstanbul'dan Fransa'ya gönderilmiş kartpostal. Seyhun Binzet Koleksiyonu.
Oriental Beauty. Salut de Constantinople [no. 9701], postcard sent on 21 February 1907 from Istanbul to France. Seyhun Binzet Collection.

Meşhur. Salut de Constantinople [no. 8840]. Seyhun Binzet Koleksiyonu.
The Famous. Salut de Constantinople [no. 8840]. Seyhun Binzet Collection.

Hakiki Türk Lokumu. Salut de Constantinople [no. 8945], Rochester'a gönderilmiş kartpostal. Seyhun Binzet Koleksiyonu.
Genuine Turkish Delight. Salut de Constantinople [no. 8945], postcard sent to Rochester. Seyhun Binzet Collection.

Parisli Güzel, M^lle Coconitza. Birincilik Ödülü. Salut de Constantinople [no. 8548]. Seyhun Binzet Koleksiyonu.
Parisian Beauty, M^lle Coconitza. First Prize. Salut de Constantinople [no. 8548]. Seyhun Binzet Collection.

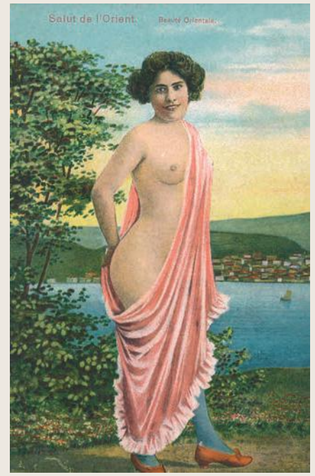
Oryantal Venüs. Salut de Constantinople [no. 7989], 16 Haziran 1920 tarihinde Beyrut'tan gönderilmiş kartpostal. Seyhun Binzet Koleksiyonu.
Oriental Venus. Salut de Constantinople [no. 7989], postcard sent on 16 July 1920 from Beirut. Seyhun Binzet Collection.

Salut de Constantinople [no. 8828]. Seyhun Binzet Koleksiyonu.
Salut de Constantinople [no. 8828]. Seyhun Binzet Collection.

Nargile İçen Türk Kadını. Salut de Constantinople [no. 3635]. Seyhun Binzet Koleksiyonu.
Turkish Woman Smoking Her Narghile. Salut de Constantinople [no. 3635]. Seyhun Binzet Collection.

Clara Ward. Salut de Constantinople [no. A552]. Seyhun Binzet Koleksiyonu.
Clara Ward. Salut de Constantinople [no. A552]. Seyhun Binzet Collection.

Olağanüstü Güzeller (Dört Venüs). Salut de Constantinople [no. 9840], New York'a gönderilmiş kartpostal. Seyhun Binzet Koleksiyonu.
Celestial Beauties (The Four Venuses). Salut de Constantinople [no. 9840], postcard sent to New York. Seyhun Binzet Collection.

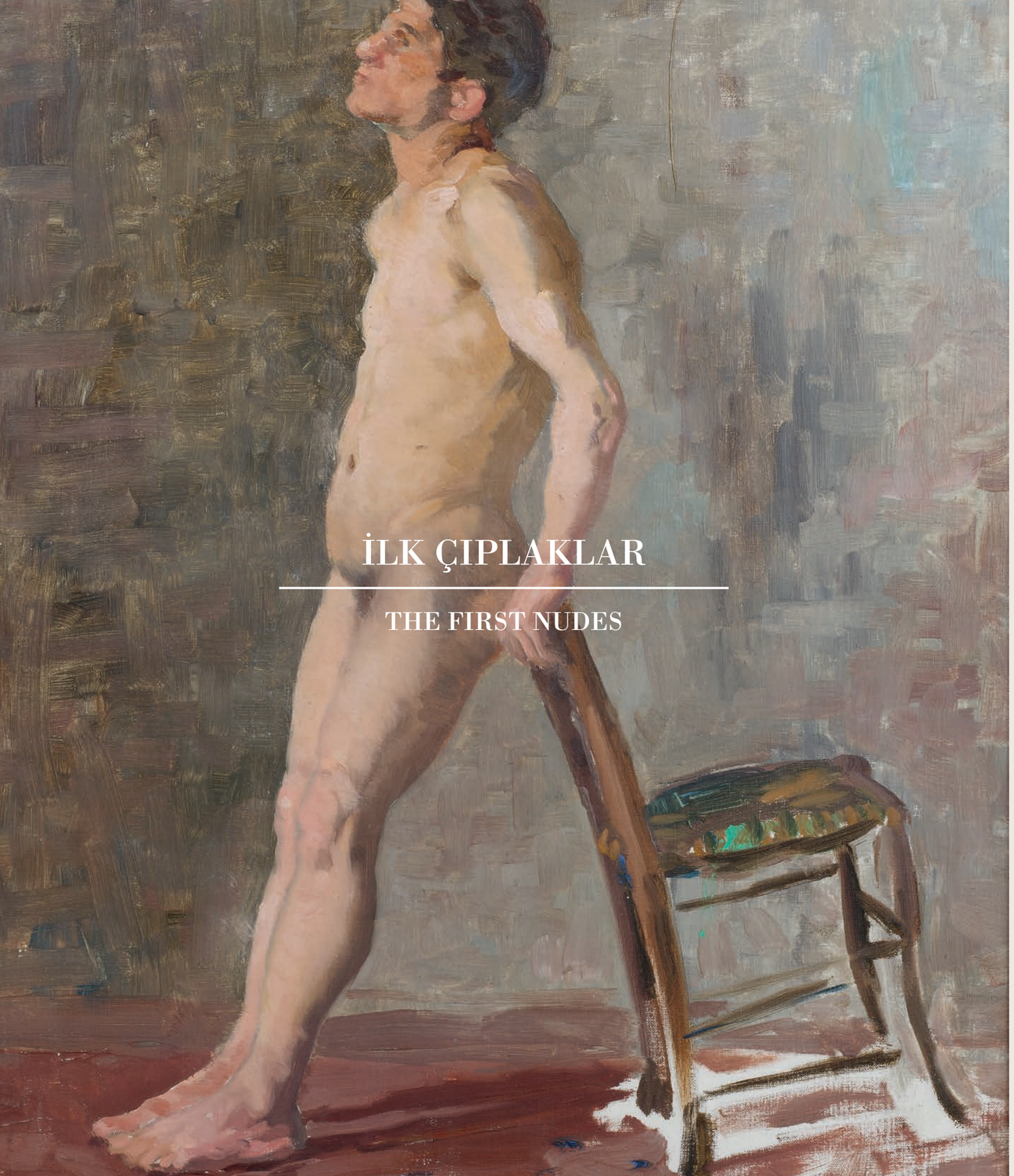


Oryantal Güzel. Salut de Constantinople [no. 9710]. Seyhun Binzet Koleksiyonu.
Oriental Beauty. Salut de Constantinople [no. 9710]. Seyhun Binzet Collection.

Ünlü Türk Güreşçileri. Salut de Constantinople [no. 11140]. Seyhun Binzet Koleksiyonu.
The Famous Turkish Wrestlers. Salut de Constantinople [no. 11140]. Seyhun Binzet Collection.

Ünlü Güreşçi Rıza Bey (Pehlivan), Birincilik Ödülü. Salut de Constantinople [no. 393 (?)]. Seyhun Binzet Koleksiyonu.
The Famous Wrestler Rıza Bey (Pehlivan), First Prize. Salut de Constantinople [no. 393 (?)]. Seyhun Binzet Collection.

Ünlü Güreşçi Rıza Bey (Pehlivan), Birincilik Ödülü. Salut de Constantinople [no. 331]. Seyhun Binzet Koleksiyonu.
The Famous Wrestler Rıza Bey (Pehlivan), First Prize. Salut de Constantinople [no. 331]. Seyhun Binzet Collection.



İLK ÇIPLAKLAR

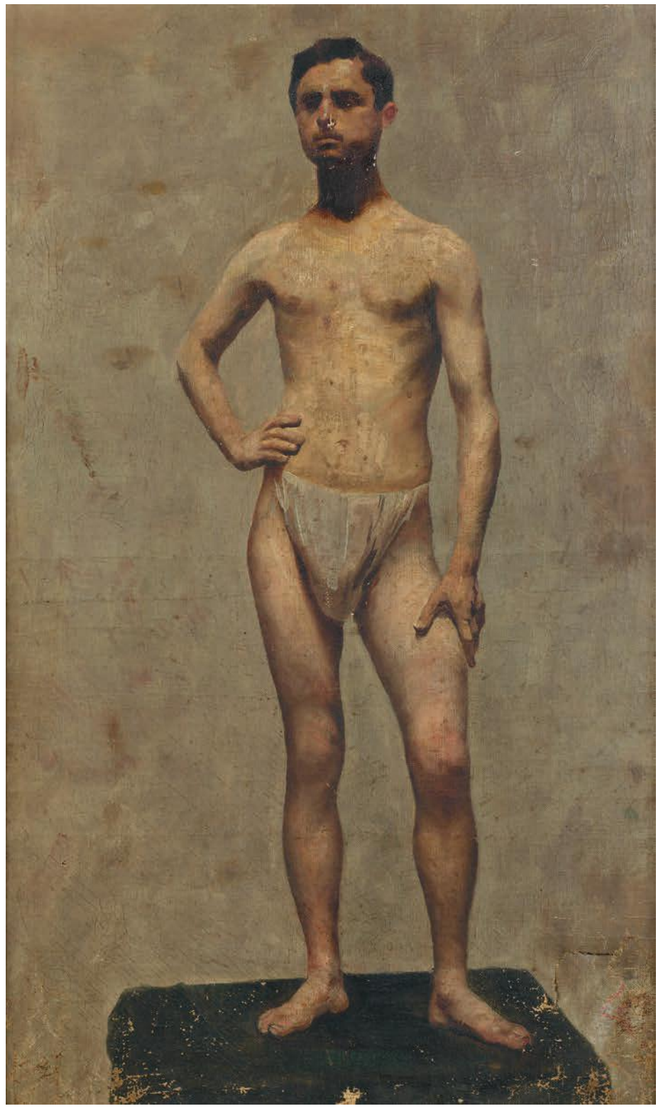
THE FIRST NUDES

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.

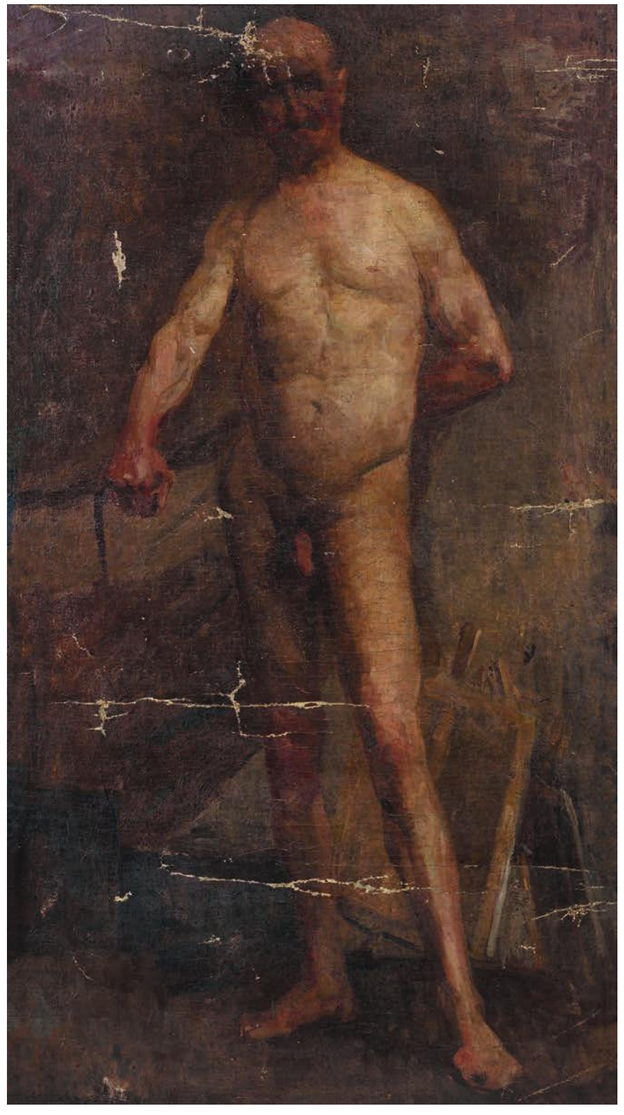
İzzet Ziya Bey'in (1883-1936) kendine has nü'leri dışında bu döneme tarihlenebilen erkek nü'ler, 1906-1910 yılları arasında Sanayi-i Nefise Mektebi'nde veya 1910-1914 yıllarında Paris'te gerçekleştirilen çalışmalardır. Sanayi-i Nefise Mektebi'nde canlı çıplak modelden çalışmak konusunda ısrarlı girişimlerde 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.
Merey Koleksiyonu Merey 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)

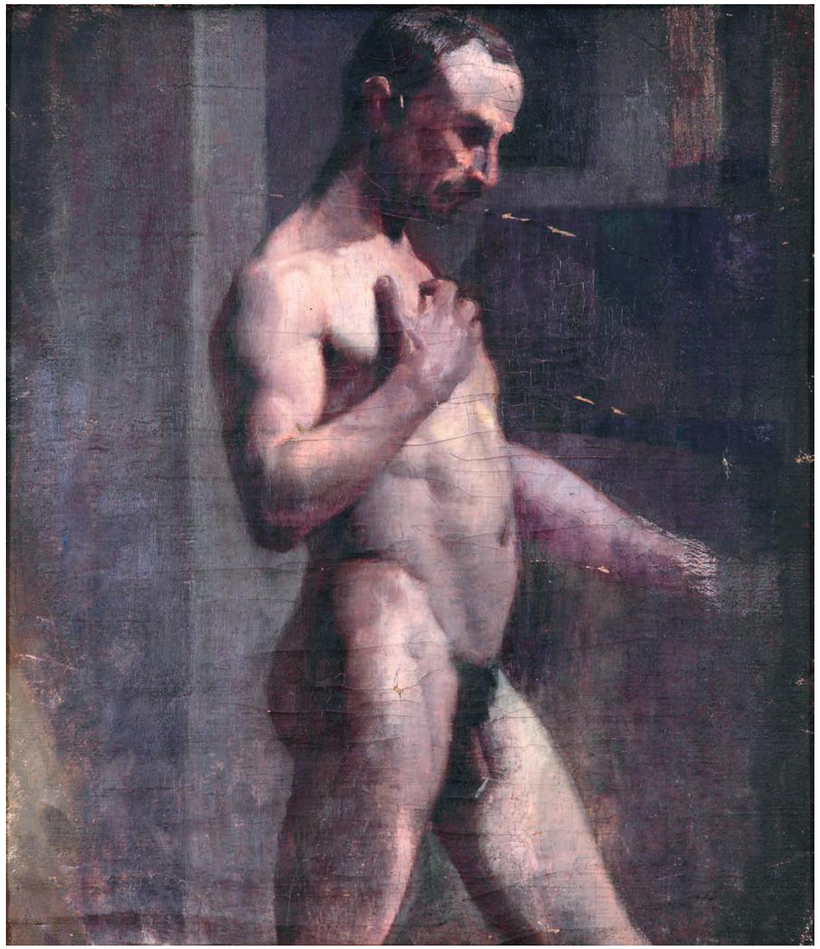
Aynalı Çocuk (Oğlu Şemsi Bey'in Çocukluğu), 1912 (Paris)

Child with Mirror (His Son Şemsi's Childhood), 1912 (Paris)

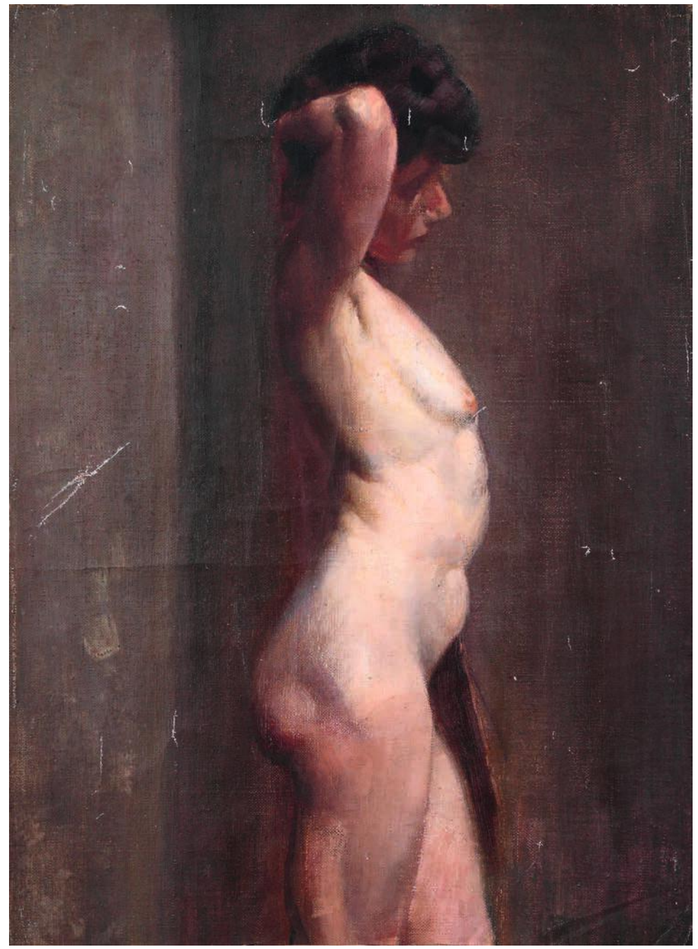
Tuval üzerine yağlıboya Oil on canvas

97 x 78 cm.

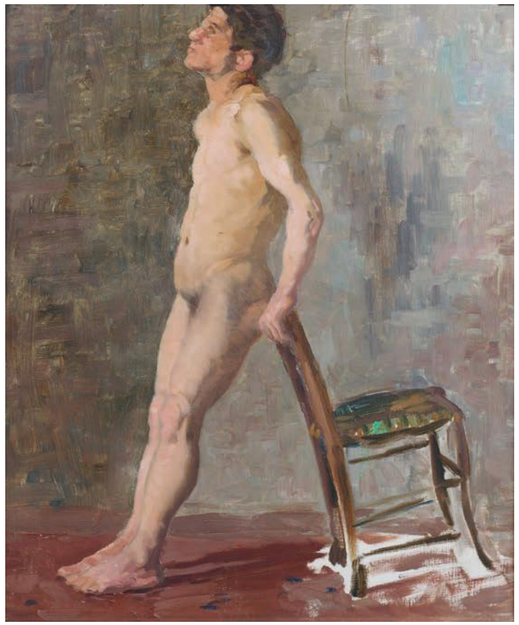
Esin Arel Tunalıgil Koleksiyonu Esin Arel Tunalıgil Collection



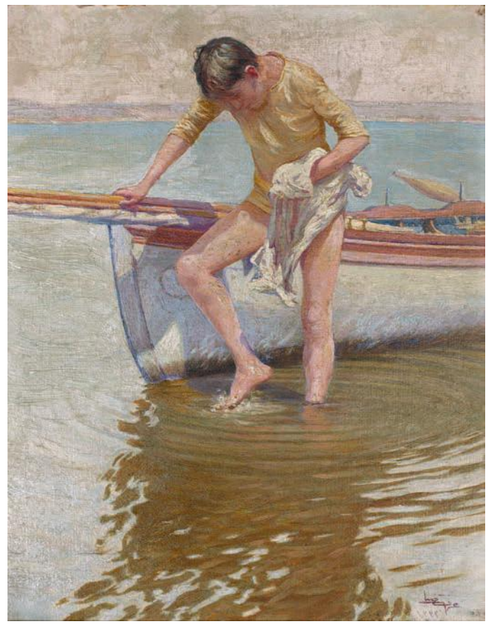
HÜSEYİN AVNİ LİFİJ
Çıplak Erkek Model, 1909-12 Nude Male Model, 1909-12
Tuval üzerine yağlıboya Oil on canvas
50 x 43 cm.
Belkıs-Erdal Aksoy Koleksiyonu Belkıs-Erdal Aksoy Collection



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

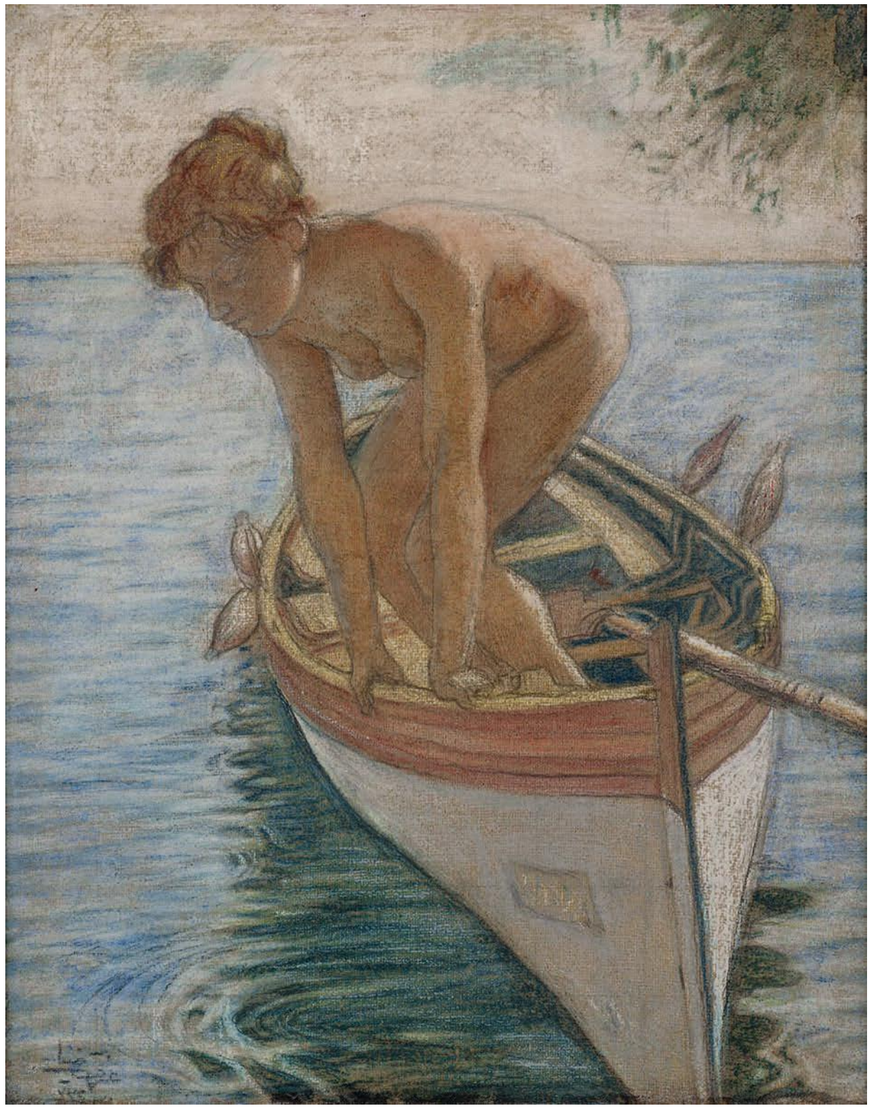


İZZET ZİYA
Atölyede Genç Adam, tarihsiz Young Man at the Studio, undated
Tuval üzerine yağlıboya Oil on canvas
45 x 37 cm.
Özel Koleksiyon Private Collection



İZZET ZİYA
İsimsiz, yak. 1913 Untitled, c. 1913
Tuval üzerine yağlıboya Oil on canvas
33,5 x 28 cm.
Suna-İnan Kıraç Koleksiyonu Suna-İnan Kıraç 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

UZANAN KADIN (HALİL PAŞA'DAN SONRA)

Halil Paşa (1857-1939) *Uzanan Kadın* (1894) resmini yaptığında, Osmanlı'da toplumsal ve kültürel düzeyde yaşanmakta olan bir dizi modernleşme atılımına karşın sanatta kadınların çıplaklığının temsili ve teşhiri tabuydu. Osmanlı ressamlarının kadın figürünü ilk kez "seyirlik" bir imge olarak gündeme getiren resimleri dahi büyük bir yenilikti. Halil Paşa'nın resmi, giyinik olmasına karşın, figürün uzanış biçimi, giysisinin rengi ve hatlarını belli eden şeffaflığıyla, Batı resminin geleneksel poz dağarcığı içinde önemli bir yeri olan "uzanan çıplak" biçiminin örtük bir yorumunu andırır. Türk resminin ilk figürlü resimlerinden figürün cinsiyete ve tenselliğe bürünerek temsil edildiği ilk çıplaklara uzanan sürecin aşamalarını düşündüren bir yapıt olarak dikkat çeker.

Video ve fotoğraf sanatçısı Özlem Şimşek (1982-), Halil Paşa'nın resminde temsil edilen kadının kimliğine bürünerek yapıta güncel bir yorum getiriyor. Giyiniklik ile çıplaklık arasındaki algısal farktan yola çıkarak, "nü" resmin her şeyden önce figürün "seyirlik" oluşuyla bağlantılı olduğunu düşündürüyor.

RECLINING WOMAN (AFTER HALİL PAŞA)

When Halil Paşa (1857-1939) painted *Uzanan Kadın* (Reclining Woman; 1894), the representation and display of the nudity of women was a taboo in art despite a series of modernization movements on the social and cultural level within the Ottoman Empire. Even the paintings of Ottoman artists that brought to fore the female figure as a 'sight' or an image to be 'viewed' was a great innovation at the time. Although she is fully clothed, the way Halil Paşa's figure reclines, the color of her dress, and the transparency that lends her shape visible suggest a covered version of the 'reclining nude' pose that holds a significant place in the traditional pose repertoire of Western painting. It particularly stands out as a work reflecting the different stages extending from the earliest figurative paintings in Turkish art to the first nudes in which the figure assumes sexuality and sensuality.

Video artist and photographer Özlem Şimşek (1982-) impersonates the woman represented in Halil Paşa's painting and offers a contemporary take on his work. Based on the difference of perception between being clothed and naked, she suggests that the 'nude' is, above all, connected to the figure as being an object of display.

ÖZLEM ŞİMŞEK
Uzanan Kadın (Halil Paşa'dan Sonra) Reclying Woman (After Halil Paşa)
2012, video, 01.27 loop, Ed. 3+2 A.P. 2012, video, 01.27 loop, Ed. 3+2 A.P.
Sanatçının izniyle Courtesy of the artist

GALATASARAY SERGİLERİ'NDE ÜRYAN, ÇIPLAK, NÜ

Bazen "üryan", bazen "çıplak", bazen "nü" olarak adlandırılan resimlerini 1920'li yıllar boyunca Galatasaray Sergileri'nde düzenli olarak sergileyen üç ressam Namık İsmail, İbrahim Çallı ve Melek Celal Sofu'dur. Tenselliğiyle dikkat çeken bu ilk dönem nü'lerin ortak bir özelliği, seçilen pozlardan yansıyan belli bir içe dönüklük ve çekingenliktir.

1912'de Galatasaray Lisesi'nden ayrılarak Paris'e giden ve bir dönem Julian Akademisi'ne devam ettikten sonra Paris Güzel Sanatlar Akademisi'nde (École Nationale Supérieure Des Beaux-arts) Fernand Cormon Atölyesi'nde öğrenim gören Namık İsmail'in (1890-1935) nü resimlerinde, figürü anatomik özellikleriyle kavrama çabası sezilir. 1918-1919 yılları arasında Berlin'de atölyelerine devam ettiği Alman İzlenimcileri Lovis Corinth ve Max Liebermann'ın izlenimcilikle dışavurumculuğu sentezleyen yaklaşımının etkisini de taşıyan Namık İsmail, zengin poz dağarcığıyla dikkat çeker.

İbrahim Çallı'nın (1882-1960) nü'lerinde, Namık İsmail'in figürün anatomik özelliklerine yönelik titizliği bulunmaz; 1906-1910 arasında Osman Hamdi Bey'in müdürlüğü sırasında Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Joseph Warnia-Zarzecki ve Salvatore Valeri'nin öğrencisi olduktan sonra kuşağının başka ressamları gibi Paris Güzel Sanatlar Akademisi'nde Fernand Cormon Atölyesi'ne devam eden sanatçının nü resimlerinin kendine has bir özelliği, konuya yönelik duyarlı tutumudur. Uzanan çıplak pozunu özellikle benimseyen sanatçının serbest fırça darbeleri ve resimsel "duygu"su, figürün tenselliğine yoğun bir ifade katar.

Tıpkı Çallı gibi mekânıyla bütünleşen nü resimleriyle dikkat çeken Melek Celal Sofu (1896-1976), 1924'ten itibaren 1930'ların sonuna kadar hemen yer yıl nü'leriyle Galatasaray Sergileri'ne katılan başlıca ressamdır. Özel resim derslerinin yanı sıra İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'ne devam eden, ayrıca Paris'te bazı özel atölyelerde çalıştığı sanılan Sofu'nun nü'leri, Türk el işlemeleri konusunda kitapları da bulunan ressamın bu konuya yönelik ilgisini yansıtan dekorlar içerir. Sofu'nun nü'lerinin pek çoğunda uzanan figür, izleyiciye arkasına dönmüş olarak temsil edilir. Bu içe dönüklük, birbiriyle uyumlu renklerle kurgulanmış kapalı, dar mekânların çağrıştırdığı atmosferle daha çok vurgulanmış olur.

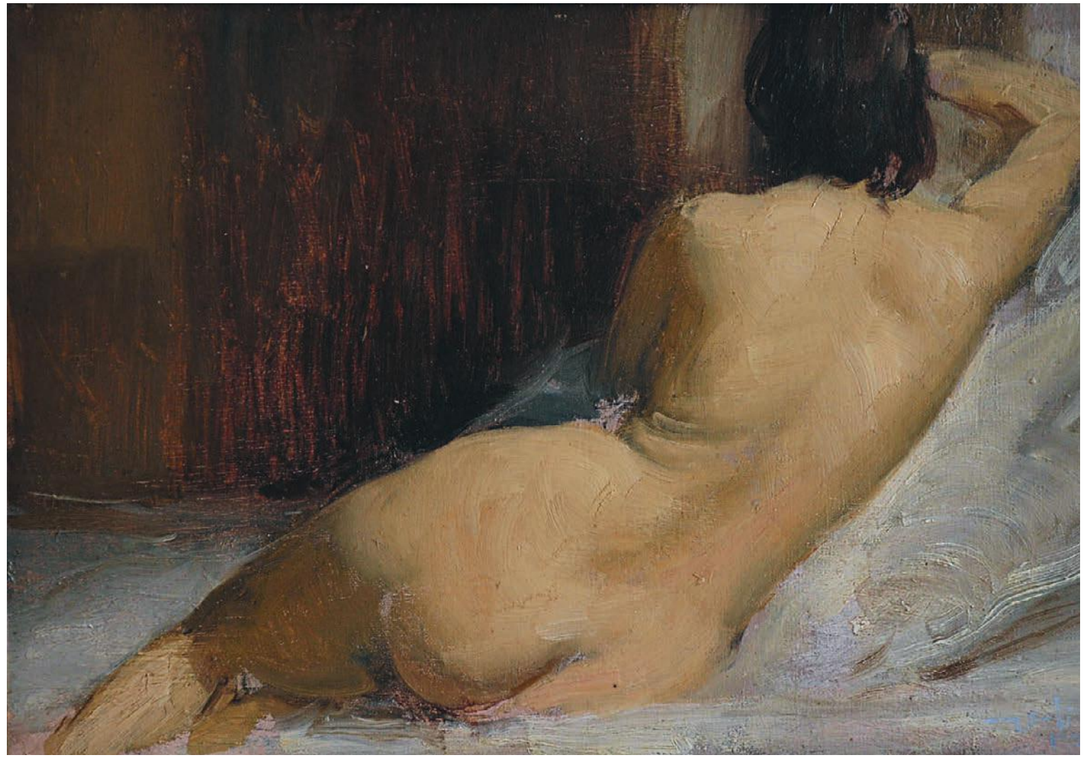
BARE, NAKED, NUDE IN GALATASARAY EXHIBITIONS

Namık İsmail, İbrahim Çallı, and Melek Celal Sofu were the three artists that regularly displayed their paintings –defined sometimes as 'bare' and, at other times, as 'naked' or 'nude'– throughout the 1920s in the Galatasaray Exhibitions. Recognized for their sensuality, another common feature of these early nudes is a certain degree of introversion and reserve reflected in the poses chosen.

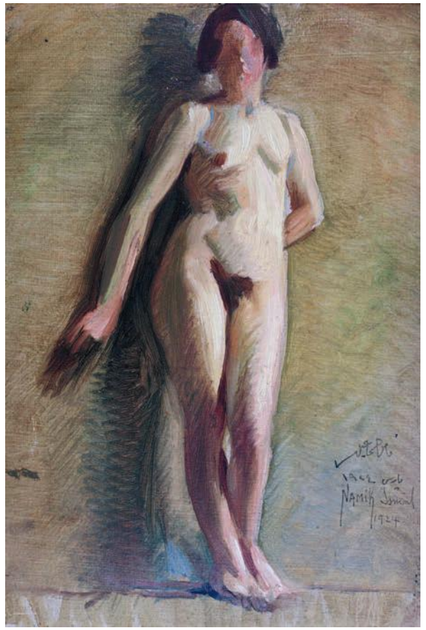
Having studied at Galatasaray Lycée, Namık İsmail (1890-1935) left for Paris in 1912, attended Académie Julian for some time and studied at the Paris Academy of Fine Arts (École Nationale Supérieure Des Beaux-arts) under Fernand Cormon. The nude paintings of the artist demonstrate his efforts to grasp the figure anatomically. Carrying influences of the synthesis of Impressionism and Expressionism he embraced at the studios of German Impressionists Lovis Corinth and Max Liebermann which he attended in Berlin between 1918 and 1919, the works of Namık İsmail stand out with their rich repertoire of poses.

The nudes of İbrahim Çallı (1882-1960) lack the meticulousness with which Namık İsmail approaches the anatomical features of his figures. Çallı studied under Joseph Warnia-Zarzecki and Salvatore Valeri at the Sanayi-i Nefise Mektebi between 1906 and 1910, during the directorship of Osman Hamdi Bey and continuing his education at the Paris Academy of Fine Arts (École Nationale Supérieure Des Beaux-arts) under Fernand Cormon, like other artists of his generation. His nude paintings; however, maintain a unique character: the artist's sensitive approach to his themes. Embracing the reclining nude pose in particular, Çallı's free brush strokes and pictorial 'feeling' lend an intense expression to the sensuality of his figures.

Known for her nude paintings that integrate with their setting, much like those of Çallı, Melek Celal Sofu (1896-1976) was among the foremost artists who showed her nudes almost every year from 1924 until the late 1930s at the Galatasaray Exhibitions. In addition to taking private lessons, Sofu is known to have studied at the İnas Sanayi-i Nefise Mektebi (Academy of Fine Arts for Women) and various studios in Paris. Her nudes include drawings of Turkish hand-embroideries that reflect the artist's particular interest in the subject, on which she published several books. In many of Sofu's nudes, the reclining figure is portrayed with her back turned to the viewer. This introversion is further emphasized by the atmosphere created by narrow, confined spaces depicted in harmonious colors.



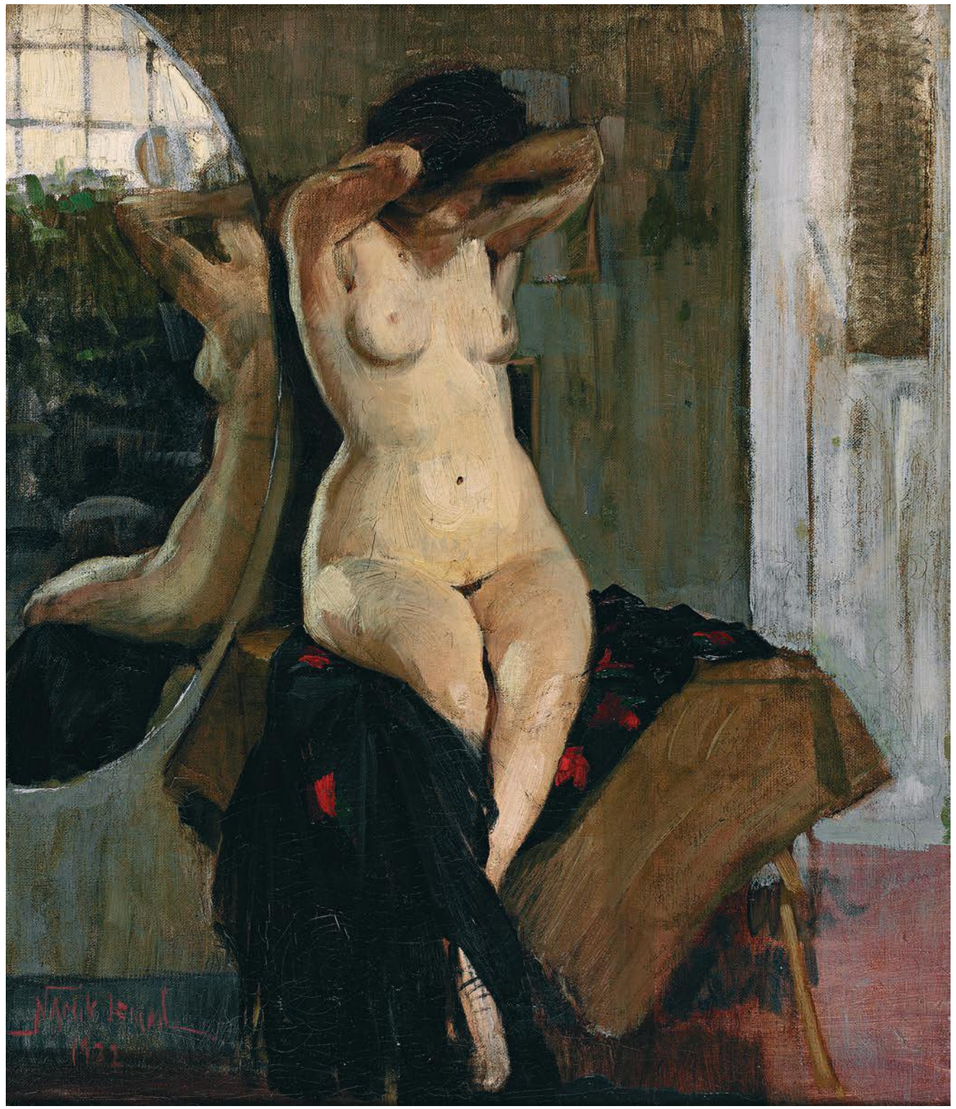
NAMIK İSMAİL
Nü, 1922 Nude, 1922
Tuval üzerine yağlıboya Oil on canvas
27 x 41 cm.
Lucien Arkas Koleksiyonu Lucien Arkas Collection



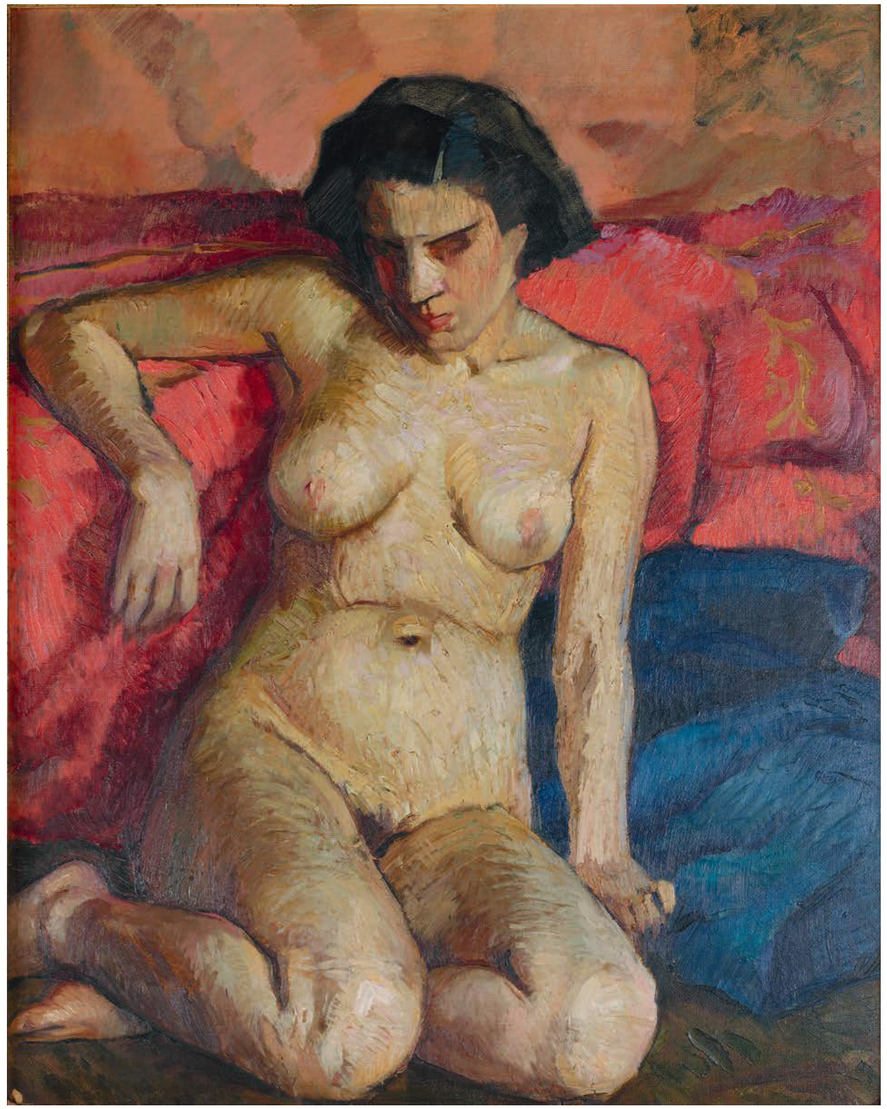
NAMIK İSMAİL
Nü, 1924 Nude, 1924
Mukavva üzerine yağlıboya Oil on cardboard
26 x 17,8 cm.
Ömer-Ayşegül Dinçkök Koleksiyonu
Ömer-Ayşegül Dinçkök Collection

NAMIK İSMAİL
Nü, tarihsiz Nude, undated
Tuval üzerine yağlıboya Oil on canvas
79 x 59 cm.
Lucien Arkas Koleksiyonu Lucien Arkas Collection

NAMIK İSMAİL
Çıplak, 1925 Nude, 1925
Mukavva üzerine yağlıboya Oil on cardboard
63 x 78 cm.
İzmir Resim Heykel Müzesi ve Galerisi Koleksiyonu
İzmir Museum and Gallery of Painting and Sculpture Collection



NAMIK İSMAİL
Nü, 1932 Nude, 1932
Tuval üzerine yağlıboya Oil on canvas
61 x 52 cm.
Lucien Arkas Koleksiyonu Lucien Arkas Collection



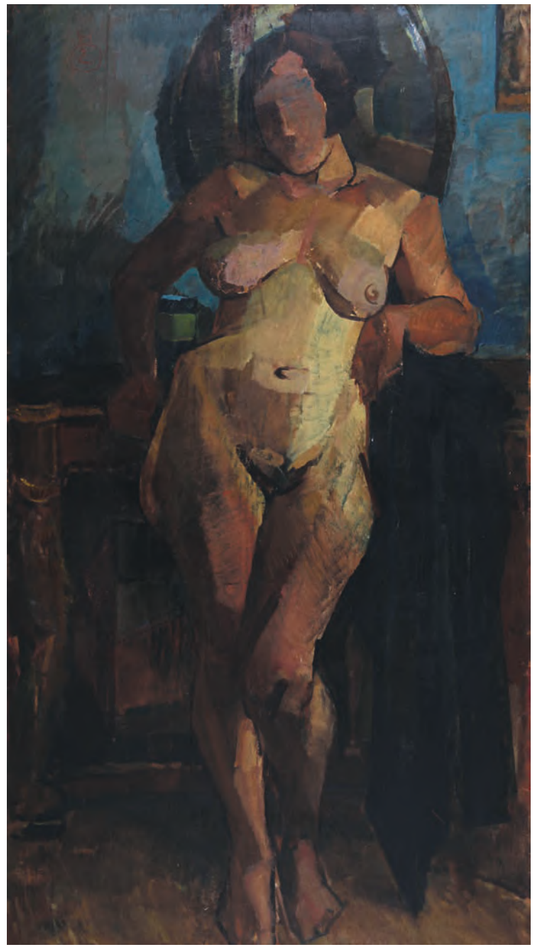
NAMIK İSMAİL
Çıplak, tarihsiz Nude, undated
Kontrplak üzerine yağlıboya Oil on plywood
81 x 65,7 cm.
Özel Koleksiyon Private Collection

İBRAHİM ÇALLI
Kadın ve Kuğu, 1922 Woman and Swan, 1922
Tuval üzerine yağlıboya Oil on canvas
48 x 60 cm.
S.Ü. Sakıp Sabancı Müzesi Resim Koleksiyonu
S.U. Sakıp Sabancı Museum Painting Collection

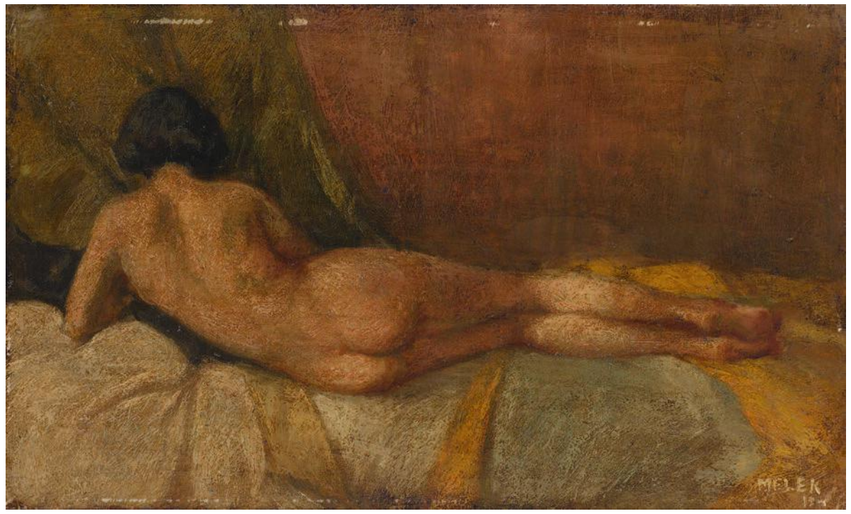
İBRAHİM ÇALLI
Çıplak, tarihsiz Nude, undated
Tuval üzerine yağlıboya Oil on canvas
35 x 45 cm.
S.Ü. Sakıp Sabancı Müzesi Resim Koleksiyonu
S.U. Sakıp Sabancı Museum Painting Collection

İBRAHİM ÇALLI
Oturan Çıplak, tarihsiz Seated Nude, undated
Duralit üzerine yağlıboya Oil on hardboard
123 x 103 cm.
Ömer-Ayşegül Dinçkök Koleksiyonu Ömer-Ayşegül Dinçkök Collection

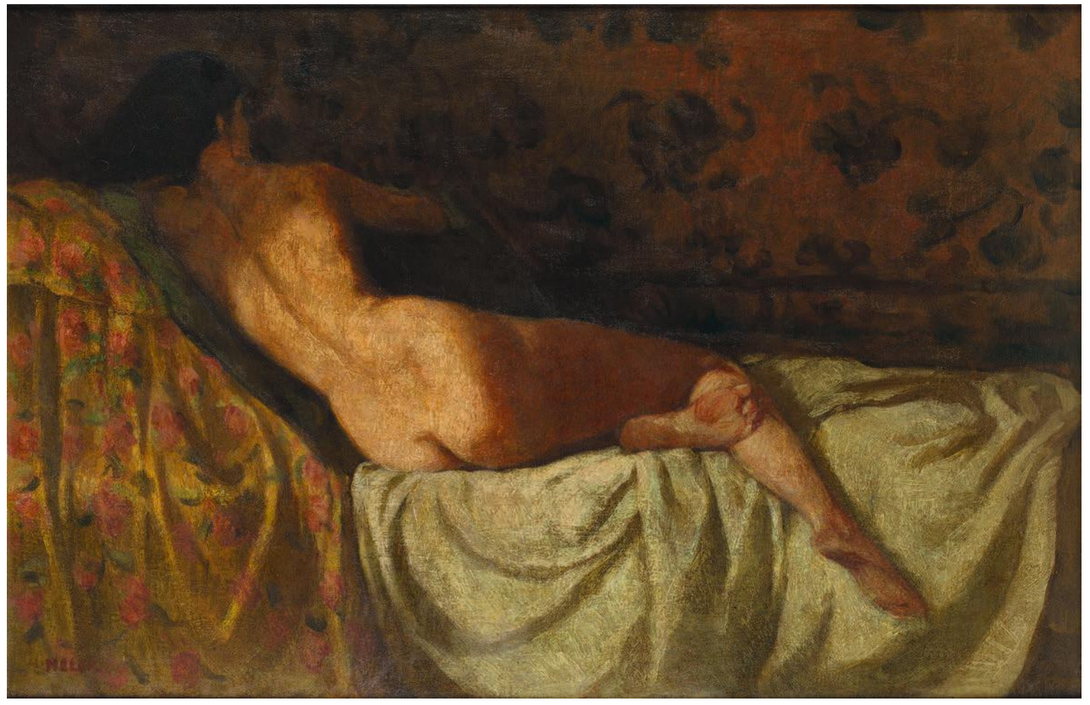
İBRAHİM ÇALLI
Çıplak, 1922 Nude 1922
Tuval üzerine yağlıboya Oil on canvas
161 x 95,5 cm.
Özel Koleksiyon Private Collection



İBRAHİM ÇALLI
Nü (ön) / Manolyalı Kadın (arka), 1939 Nude (recto) / Woman with Magnolia (verso), 1939
Tuval üzerine yağlıboya Oil on canvas
153 x 85,5 cm.
Ömer-Ayşegül Dinçkök Koleksiyonu Ömer-Ayşegül Dinçkök Collection



MELEK CELAL SOFU
Nü, tarihsiz Nude, undated
Duralit üzerine yağlıboya Oil on harboard
21 x 35 cm.
Cem Mesrur Paksoy Koleksiyonu Cem Mesrur Paksoy Collection



MELEK CELAL SOFU
Nü, tarihsiz Nude, undated
Duralit üzerine yağlıboya Oil on harboard
57 x 84 cm.
Cem Mesrur Paksoy Koleksiyonu Cem Mesrur Paksoy Collection

AYNALI ÇIPLAKLAR

Türk resminde mitolojik temalara pek fazla rastlanmamakla birlikte, *Aynalı Venüs* gibi yaygın temaların çeşitlemeleriyle karşılaşmak mümkündür. Özellikle Rönesans resminde karşımıza çıkan bir tema olarak *Aynalı Venüs*, kendini aynada seyretmekte olan bir kadının güzelliğinin simgesi olduğu kadar, izlenmekte olduğunun farkındalığına da göndermede bulunan dolaylı bir mesaj içerir. Bu farkındalık, figürün kendini teşhir edişine adeta bir meşruiyet kazandırır. John Berger'e göre, resimlerde aynaya, kadınların kendi kendilerini zaten "seyirlik" olarak gördüklerinin simgesi olarak yer verilir: "Erkekler kadınları seyrederler. Kadınlarsa seyredilişlerini seyrederler. Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye –özellikle görsel bir nesneye– seyirlik bir nesneye dönüştürmüş olur."

Aynı kuşaktan Mihri Müşfik Hanım (1886-1954) ile Feyhaman Duran'ın (1886-1970) konuya bakış açısı da alışılagelmiş görsel kodları tekrarlar. Feyhaman Duran'ın az sayıdaki nü'sü arasında yer alan resminde ayna arka planda bir simge olarak yer alırken, Mihri Müşfik Hanım aktif olarak kendini seyre dalmış bir figür resmeder. Galatasaray Lisesi'nden mezun olduktan sonra 1911'de gittiği Paris'te önce Julian Akademisi'nde Jean-Paul ve Paul-Albert Laurens'in, ardından Paris Güzel Sanatlar Akademisi'nde Fernand Cormon'un öğrencisi olan Feyhaman Duran, ilk kez Paris yıllarında çıplak canlı modelle karşılaşmasının ilginç bir deneyim olduğunu anılarında anlatır. II. Abdülhamid döneminde saray çevresine yakın olan ve Fausto Zonaro'dan resim dersleri aldıktan sonra Roma ve Paris'te çeşitli sanat atölyelerine devam ettiği sanılan Mihri Müşfik Hanım ise, kızlar için 1914'te açılan güzel sanatlar okulu İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk kadın müdürü olarak, canlı çıplak modeli atölyeye ilk kez getiren efsanevi bir figür olarak tanınır. İnas'ta kız öğrenciler, kadın modele bakarak resim yapabiliyor; erkek model sorununu ise antik heykellerin beline peştamal bağlamak suretiyle aşabiliyordu.

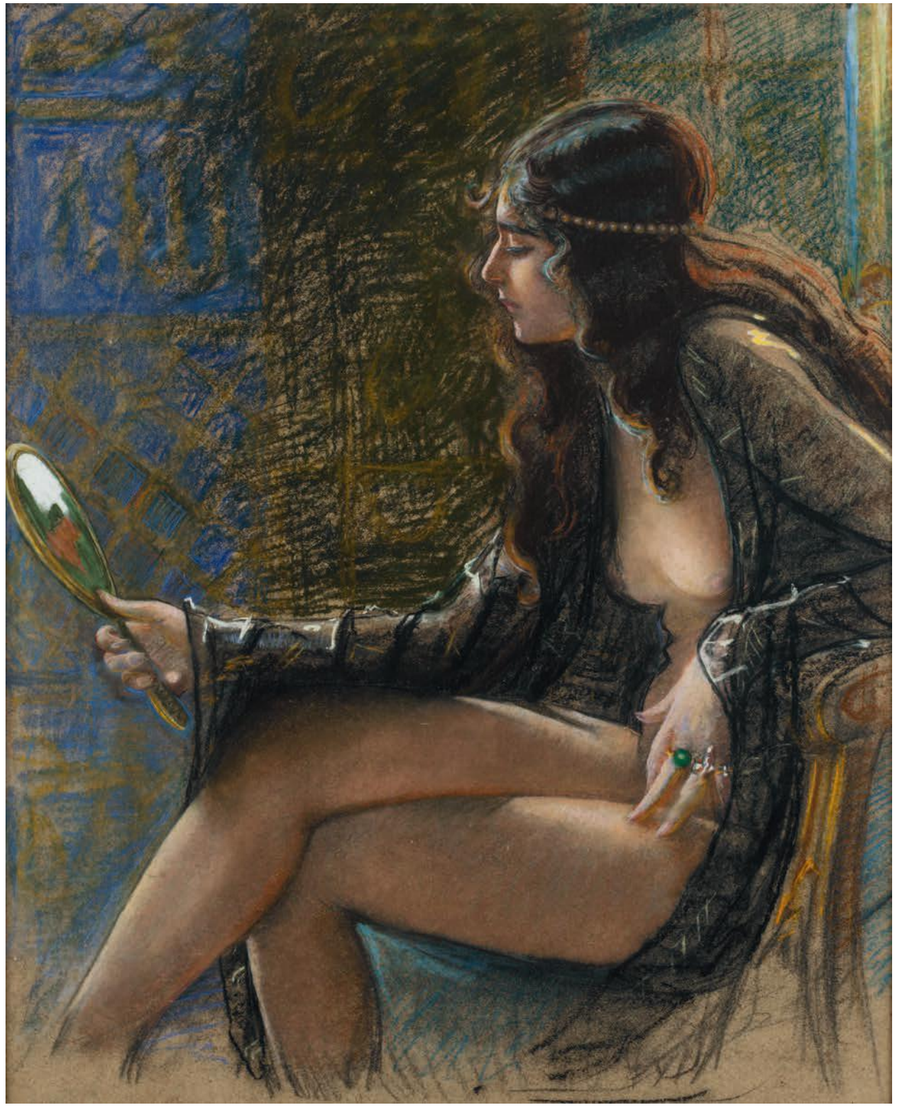
1919'da Rusya'dan Türkiye'ye gelen Naci Kalmukoğlu (1898-1951) da çok sayıda nü üretmiş bir ressam olarak, çeşitli resimlerinde Aynalı Çıplak temasını kullanmıştır.

NUDES WITH MIRRORS

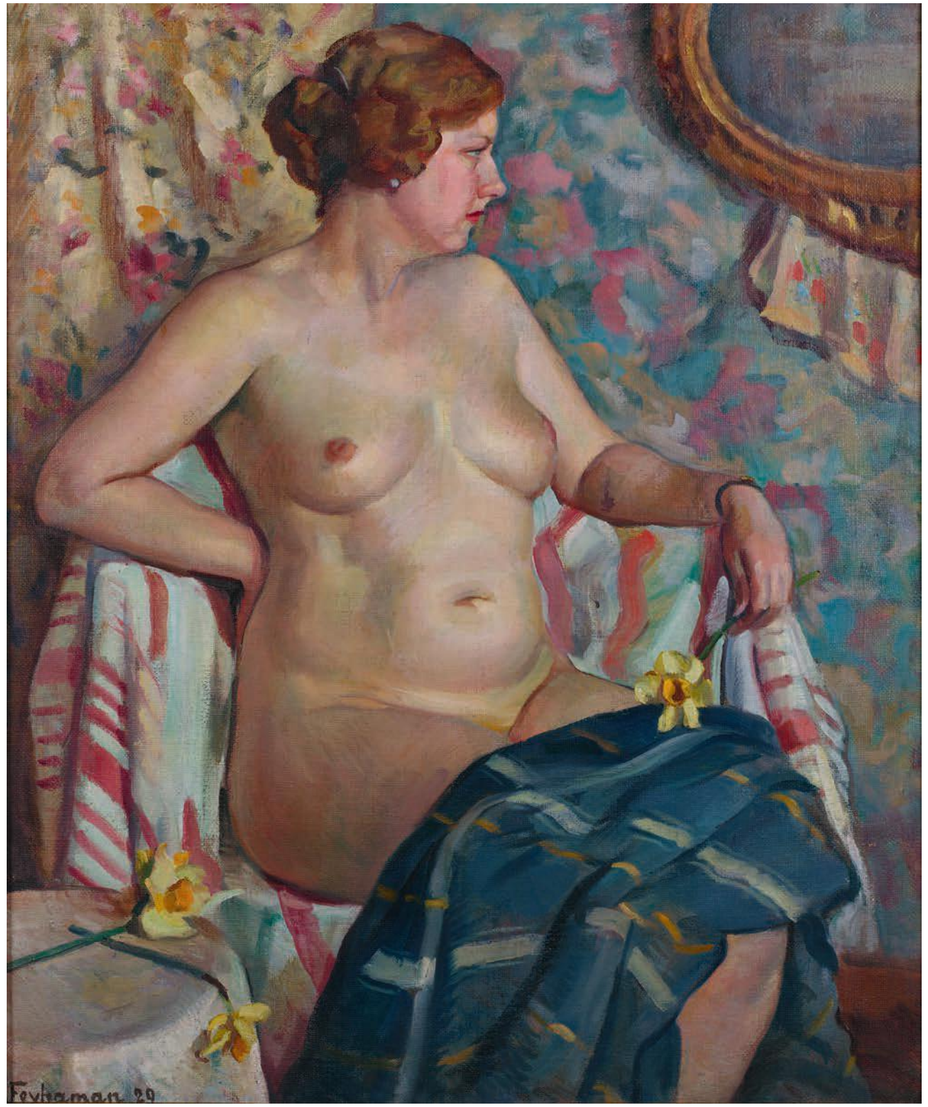
Although mythological themes are not commonly encountered in Turkish painting, it is possible to see variations of widespread themes such as the *Venus at her Toilet*. As a theme particularly emerging in Renaissance painting, *Venus at her Toilet* is not only the symbol of the beauty of a woman admiring herself in the mirror, but also contains an implicit message alluding to her awareness of being observed. This awareness almost lends legitimacy to the figure's self-display. According to John Berger, the mirror in these paintings is included as a symbol of the fact that women see themselves as object of display: "Men look at women. Women watch themselves being looked at. (...) The surveyor of woman in herself is male: the surveyed female. Thus she turns herself into an object – and most particularly an object of vision: a sight."

Of the same generation, the perspectives of Mihri Müşfik Hanım (1886-1954) and Feyhaman Duran (1886-1970) on the subject repeat the accustomed visual codes. While the mirror assumes its place as a symbol in the background in a painting among the rare nudes of Feyhaman Duran, Mihri Müşfik Hanım paints a figure actively watching herself. After having graduated from Galatasaray Lycée in 1911, Feyhaman Duran, who studied first at the Académie Julian under Jean-Paul and Paul-Albert Laurens, and later at the Paris Academy of Fine Arts under Fernand Cormon, relates in his memoirs what an interesting experience it was to encounter a nude model in the flesh for the first time during his years in Paris. Close to the palace circles during the reign of Sultan Abdülhamid II and presumably having attended various art studios in Rome and Paris after studying with Fausto Zonaro, Mihri Müşfik Hanım, on the other hand, was recognized not only as the first female headmistress, but also as the legendary figure that brought the first nude model to İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, the school of fine arts for girls inaugurated in 1914. The female students at İnas were able paint by looking at a female model; the problem of procuring male models was resolved by wrapping a loincloth around the waist of antique sculptures.

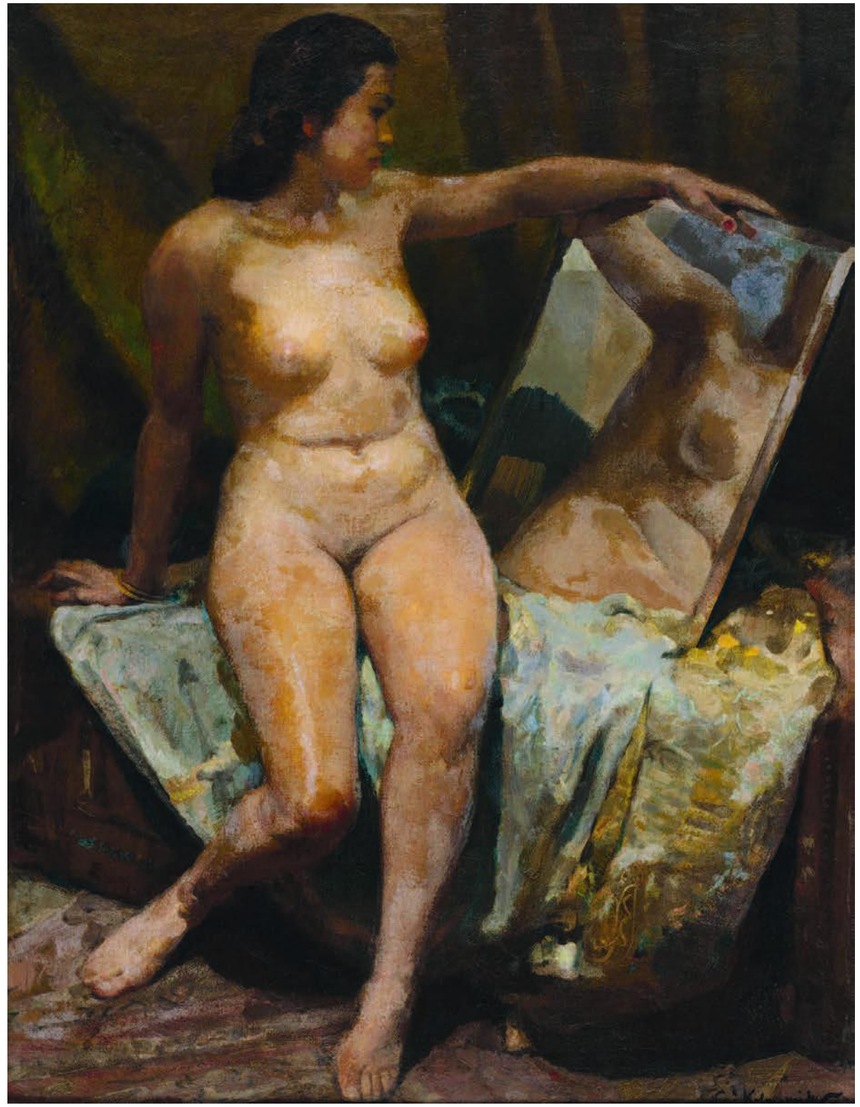
Naci Kalmukoğlu (1898-1951), an artist who came to Turkey from Russia in 1919, produced many nude paintings and touched on the theme of Nude with Mirror in various paintings.



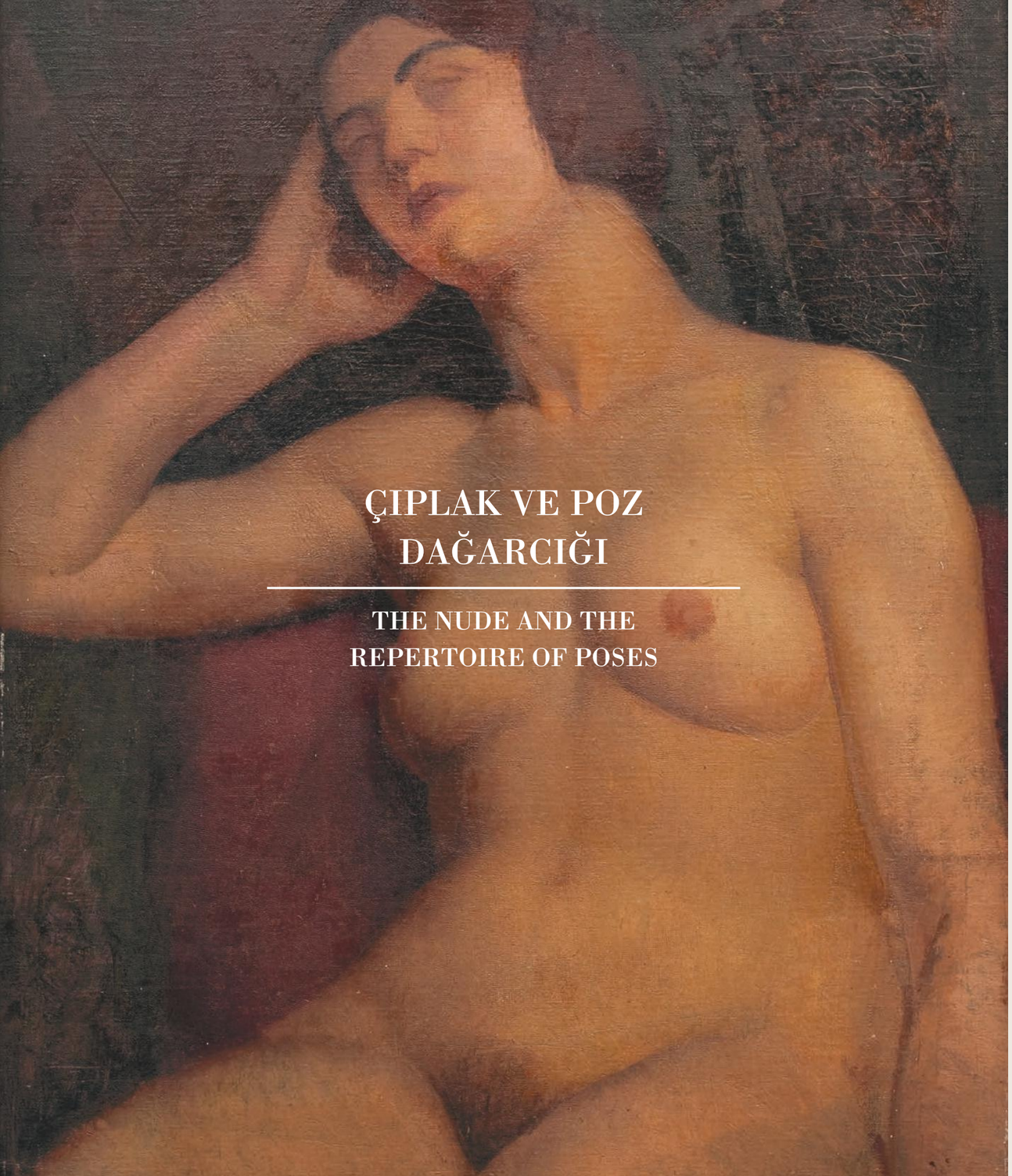
MİHRİ MÜŞFİK
Aynalı Gözde, tarihsiz The Sultan's Favourite with Mirror, undated
Karton üzerine pastel Pastel on cardboard
85 x 68 cm.
Suna-İnan Kıraç Koleksiyonu Suna-İnan Kıraç Collection



FEYHAMAN DURAN
Yazma ve Peşkirli Nü, 1929 Nude with Kerchief and Towel, 1929
Duralit üzerine yağlıboya Oil on hardboard
106 x 89 cm.
Sema-Barbaros Çağa Koleksiyonu Sema-Barbaros Çağa Collection



NACİ KALMUKOĞLU
Nü, tarihsiz Nude, undated
Tuval üzerine yağlıboya Oil on canvas
90 x 70 cm.
Suna-İnan Kıraç Koleksiyonu Suna-İnan Kıraç Koleksiyonu



ÇIPLAK VE POZ DAĞARCIĞI

THE NUDE AND THE REPERTOIRE OF POSES

Nü, çıplaklıktan önce "poz"dur. Poz ise, sanatsal gelenektir. Örneğin uzanan figür, başlı başına sanatsal bir gösterge olarak sanat tarihinin bütün *Uzanan Venüs*'lerini çağrıştırır. Ayaktaki figür betimlemeleri, kontrapost duruşla eski Yunan heykellerini akla getirir. Oturan çıplaklar, resimde ayna olmadan da *Aynalı Venüs* temsillerini düşündürür. Sanat tarihçisi Kenneth Clark, anadan doğma çıplaklık ile sanatsal çıplaklık arasında ayrım yaparak, nü'yü sanatsal geleneklerle yeniden biçimlendirilmiş çıplak beden imgesi olarak tanımlar.

İnsan bedeni karşısında aslında sonsuz bir poz dağarcığıyla karşı karşıya olan ressam, önce modeline nasıl poz verdireceğini tasarlar. Poza karar vermek için yapılan ön eskizler de bulunur. Bedenin dış yüzeyini gösterebilmek için kas ve kemik yapısını kavramak büyük önem taşır. Hangi üslupta çalışıyor olursa olsun anatomi bilgisi, bedensel kavrayışı görselleştirmek sürecinde ressam için yol gösterici bir temel oluşturur.

Ayakta, oturan ya da uzanan çıplak poz dağarcığı, gerçekçi üsluptaki resimlerden modern arayışlara uzanan bir çizgide ressamın kendi üslubunu yansıttığı bir ifade aracına dönüşür.

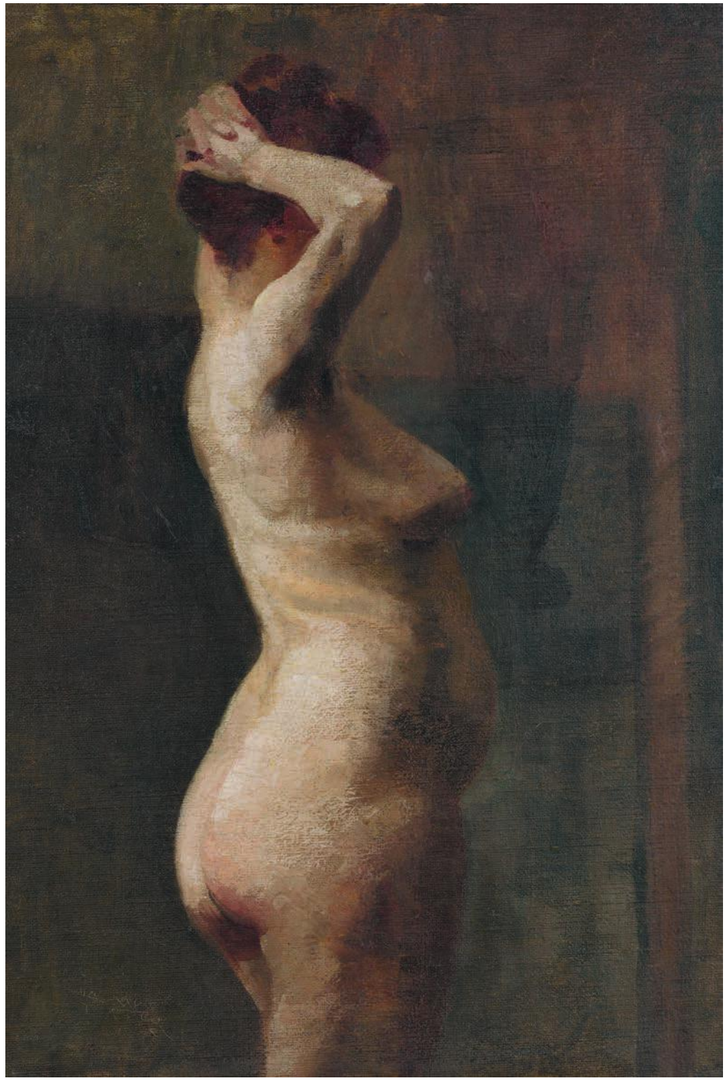
Türk resminde nü'yü akademik geleneğe referans veren bir konu olarak ele alırken akademik etütleri andıran pozlar kullanan Zeki Kocamemi (1901-1959), figüre yönelik analitik kavrayışını modernist biçimsel arayışlarının temeline haline getiren Türk ressamları arasında öncü bir role sahiptir.

The nude is a 'pose' that precludes nudity. The pose, on the other hand, is an artistic tradition. The reclining figure, for example, evokes all the *Reclining Venus*es of art history as an artistic indicator by itself. Depictions of standing figures call to mind images of ancient Greek sculptures with their *contrapposto*. Reclining nudes, on the other hand, suggest representations of the *Venus at her Toilet* even without a mirror present in the paintings. Art historian Kenneth Clark distinguishes between nakedness and artistic nudity and defines the nudes as the image of the naked body reshaped by artistic traditions.

Faced with an infinite repertoire of poses vis-à-vis the human body, the artist first determines the pose his model will assume. Some sketch preliminary studies to opt for a pose. Understanding the muscle and bone structure of the body carries great significance in showing the exterior of the body. Regardless of his/her style, the artist's grasp of anatomy constitutes a guiding principle in the process of visualizing his/her perception of the body.

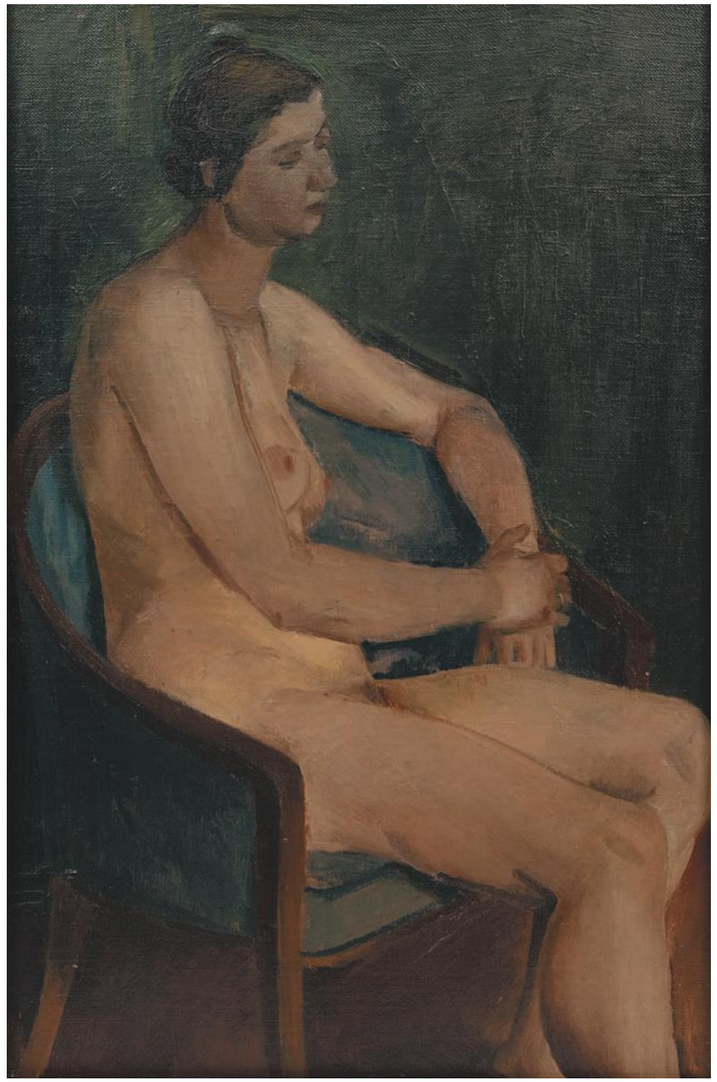
The repertoire of standing, seated, or reclining nudes evolve into a tool of expression through which the artist reflects his/her own style across the line that extends from paintings in Realistic style to the search for the modern.

Using poses that recall academic studies and this referencing academic tradition, Zeki Kocamemi (1901-1959) holds a trailblazing place among Turkish artists that transform their analytical conception of the figure into the heart of their search for modernist forms.

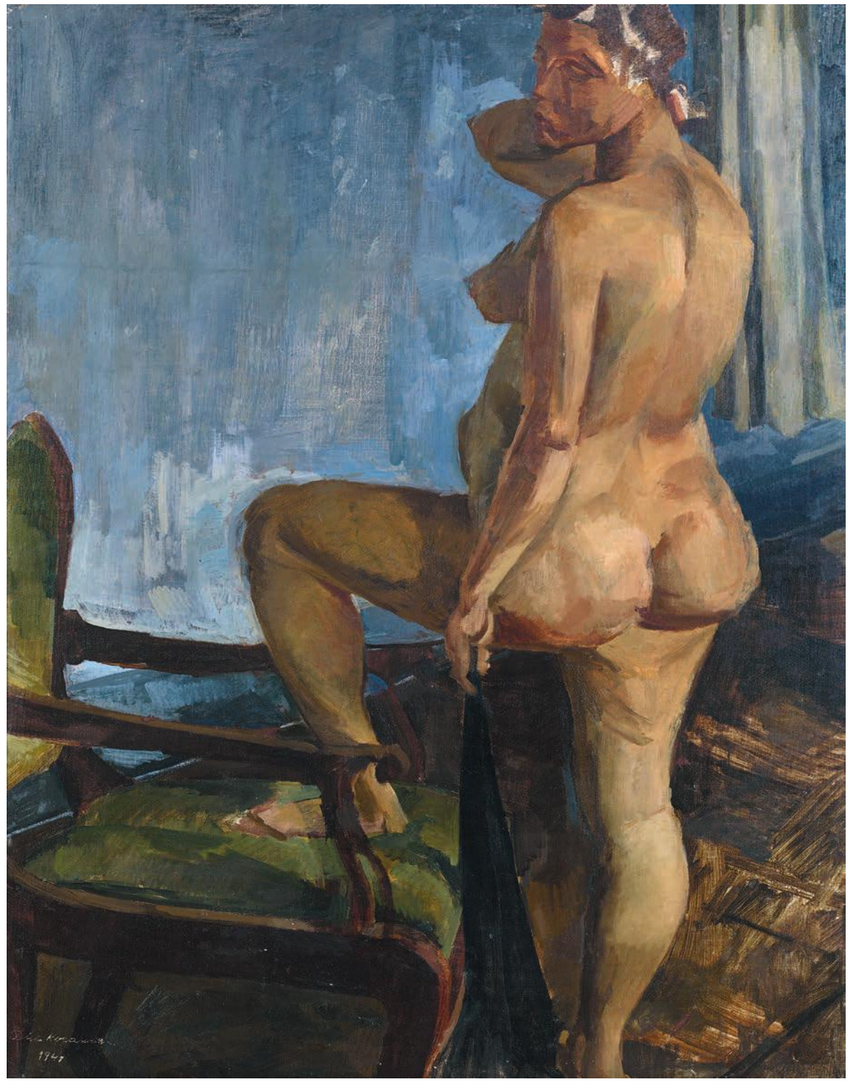


HİKMET ONAT
Nü, tarihsiz Nude, undated
Duralit üzerine yağlıboya Oil on hardboard
58 x 37 cm.
Sema-Barbaros Çağa Koleksiyonu Sema-Barbaros Çağa Collection

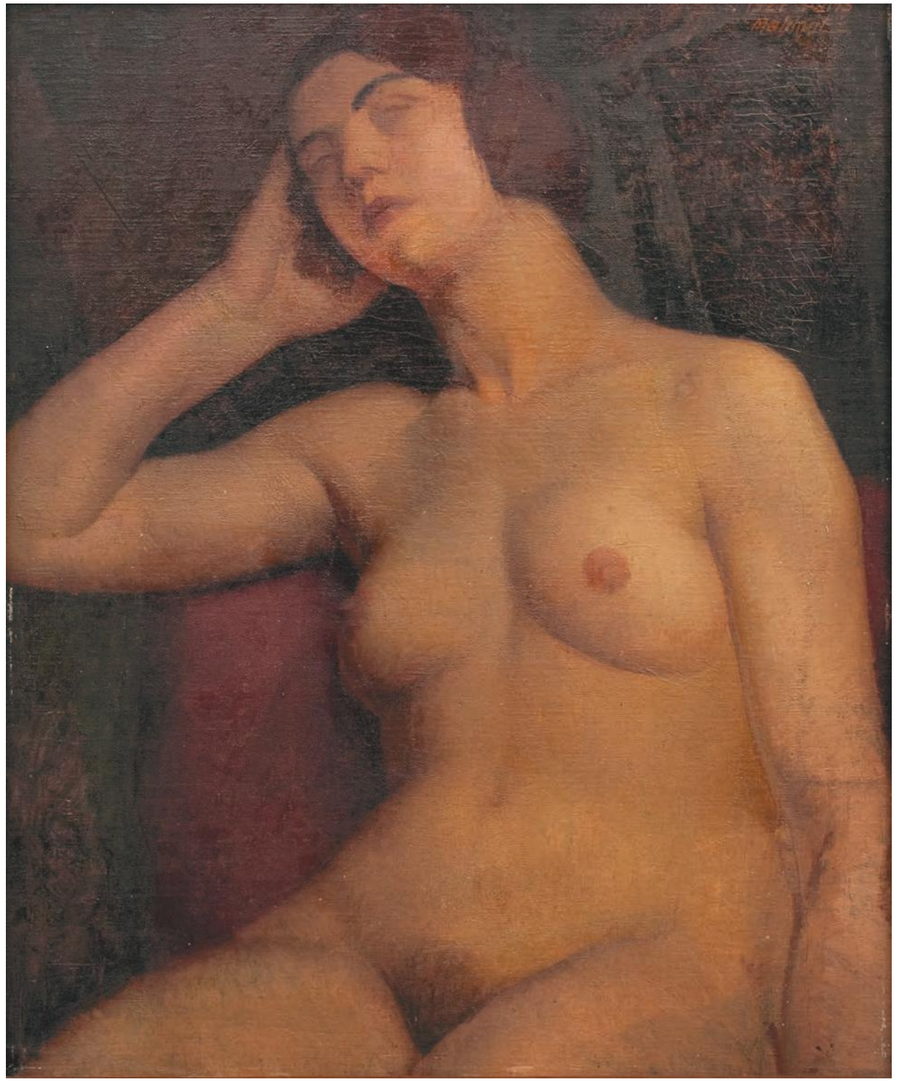
ŞEREF AKDİK
Nü, tarihsiz Nude, undated
Tuval üzerine yağlıboya Oil on canvas
92 x 64 cm.
İzmir Resim Heykel Müzesi ve Galerisi Koleksiyonu
İzmir Museum and Gallery of Painting and Sculpture Collection



ZEKİ KOCAMEMİ
Çıplak İstirahat, tarihsiz Naked Repose, undated
Kontrplak üzerine yağlıboya Oil on plywood
61 x 40 cm.
İzmir Resim Heykel Müzesi ve Galerisi Koleksiyonu
İzmir Museum and Gallery of Painting and Sculpture Collection

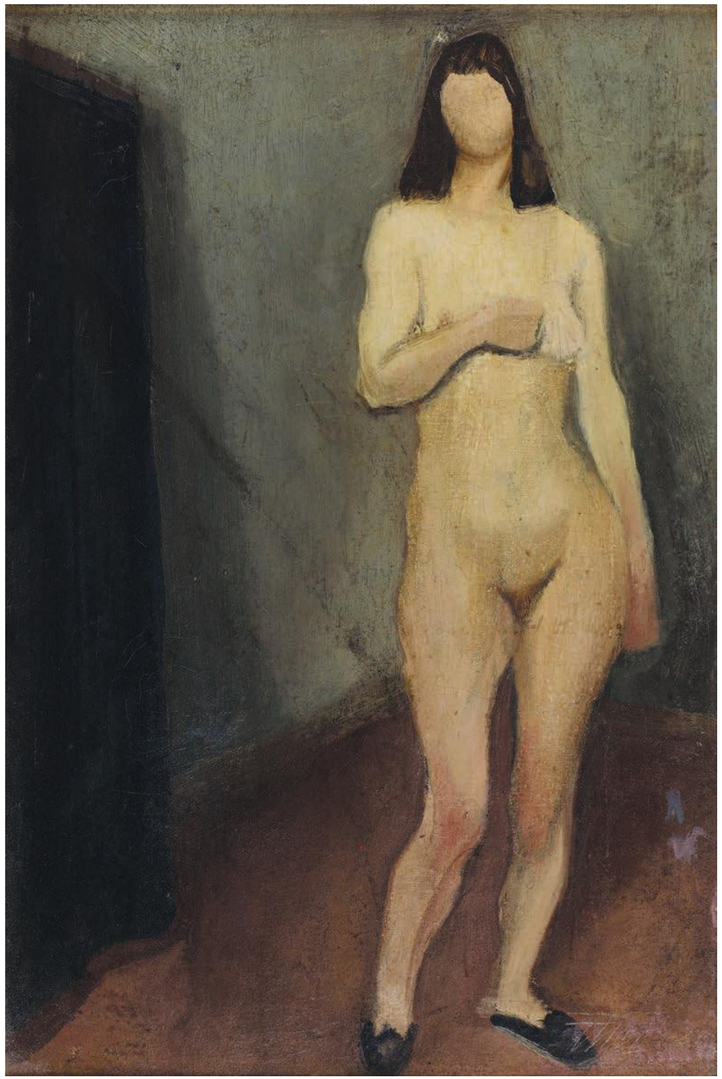


ZEKİ KOCAMEMİ
Çıplak, 1941 Nude, 1941
Tuval üzerine yağlıboya Oil on canvas
93 x 72 cm.
Sema-Barbaros Çağa Koleksiyonu Sema-Barbaros Çağa Collection



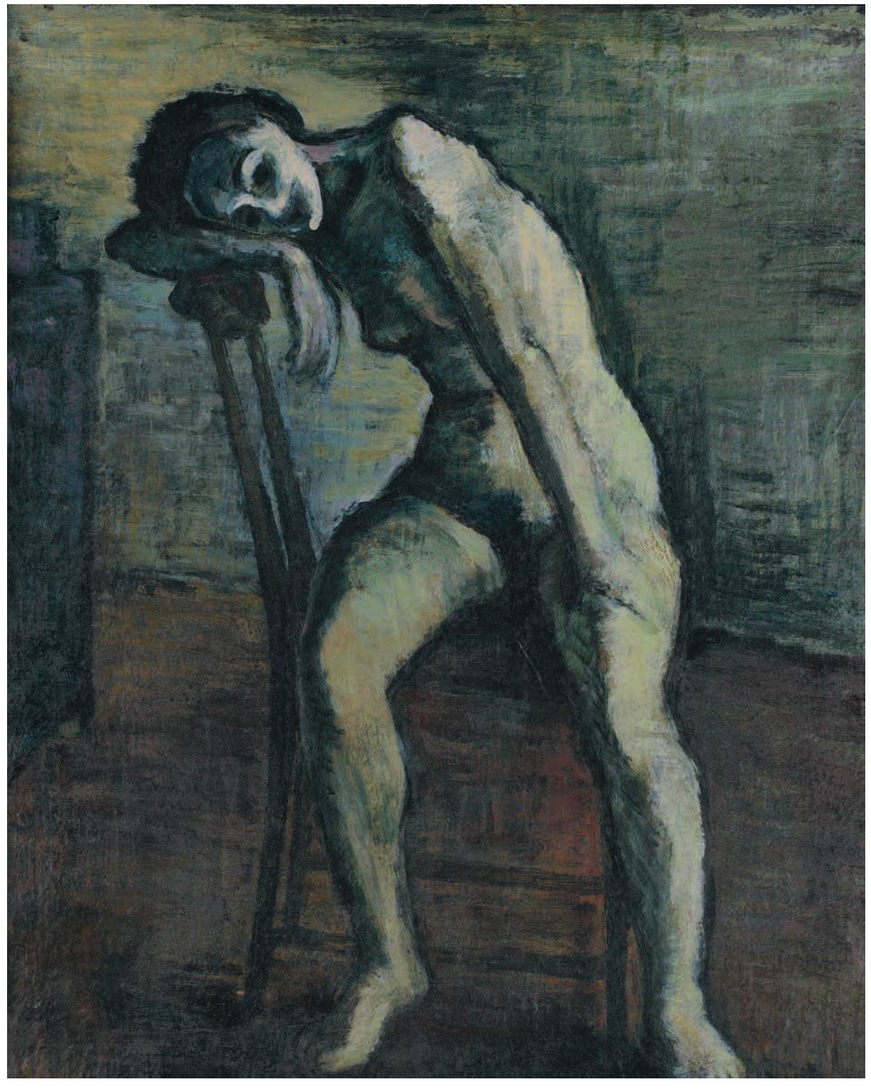
MAHMUT CUDA
Nü, 1927 Nude, 1927
Duralit üzerine yağlıboya Oil on hardboard
88 x 68 cm.
İzmir Resim Heykel Müzesi ve Galerisi Koleksiyonu
İzmir Museum and Gallery of Painting and Sculpture Collection

NEJAD DEVRİM
İsimsiz, 1946 Untitled, 1946
Tuval üzerine yağlıboya Oil on canvas
59 x 81 cm.
Öner Kocabeyoğlu Koleksiyonu Öner Kocabeyoğlu Collection



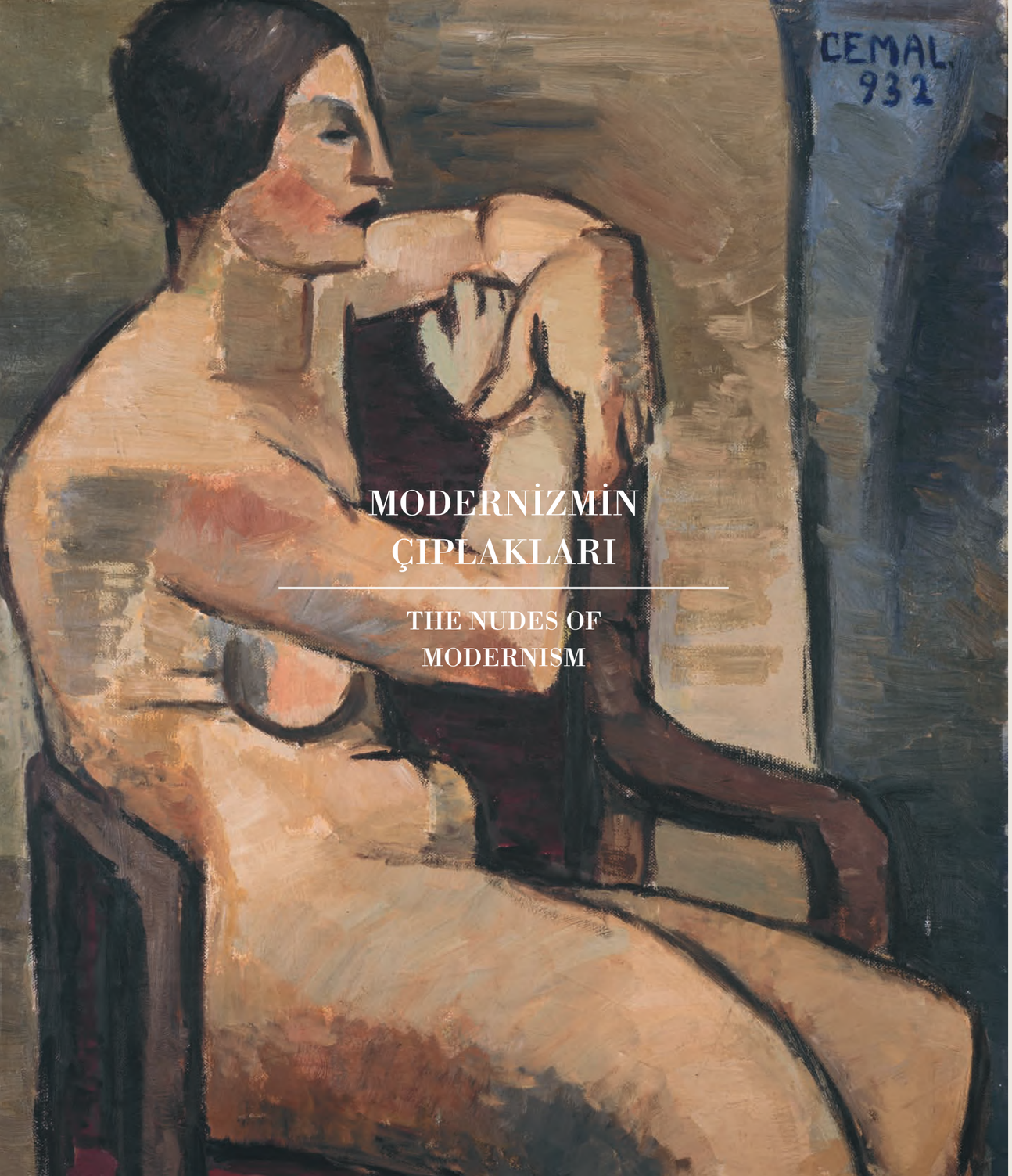
FERRUH BAŞAĞA
İsimsiz, tarihsiz Untitled, undated
Tuval üzerine yağlıboya Oil on canvas
35 x 24 cm.
Aile Koleksiyonu Family Collection

ŞÜKRİYE DİKMEN
Nü, 1947 Nude, 1947
Tuval üzerine yağlıboya Oil on canvas
23 x 32 cm.
Türkiye İş Bankası Koleksiyonu Turkey İş Bank Collection



NEŞET GÜNAL
Çıplak, 1948 Nude, 1948
Tuval üzerine yağlıboya Oil on canvas
67 x 53,5 cm.
Dr. Safder Tarim-Mehlika Tarim Koleksiyonu
Dr. Safder Tarim-Mehlika Tarim Collection

ZEKİ FAİK İZER
Çıplak, tarihsiz Nude, undated
Tuval üzerine yağlıboya Oil on canvas
18,7 x 26,2 cm.
Zeyno-Muhsin Bilge Koleksiyonu Zeyno-Muhsin Bilge Collection



MODERNİZMİN ÇIPLAKLARI

THE NUDES OF MODERNISM

Nü, 1930'lu yıllar Türk sanatında biçime odaklı modernist eğilimlerin dışavurulmasında başlı başına bir konu olarak gündeme gelir. Geleneksel bir gösterge işlevi gören çıplak figürün geometrik soyutlama ya da renkçi dışavurum gibi farklı biçimsel arayışlarla deforme edildiği görülür. 1930-1950 arası döneme tarihlenen resimlerdeki çıplakların ressamlar tarafından gerçek bir beden olarak değil, sanatsal kompozisyon kurgusuna temel oluşturan bir biçim olarak algılandığı açıktır. 1930'larda Türk resmine yeni bir heyecan getiren D Grubu'nun kurucu üyelerinden Cemal Tollu ve Zeki Faik İzer gibi sanatçılar, biçime odaklı bu yaklaşımın temellerini atarken Avrupa'da Hans Hofmann, André Lhote, Fernand Léger gibi sanatçı-eğitimcilerin atölyelerinde benimsenen eğilimleri kendilerince yorumlamışlardır.

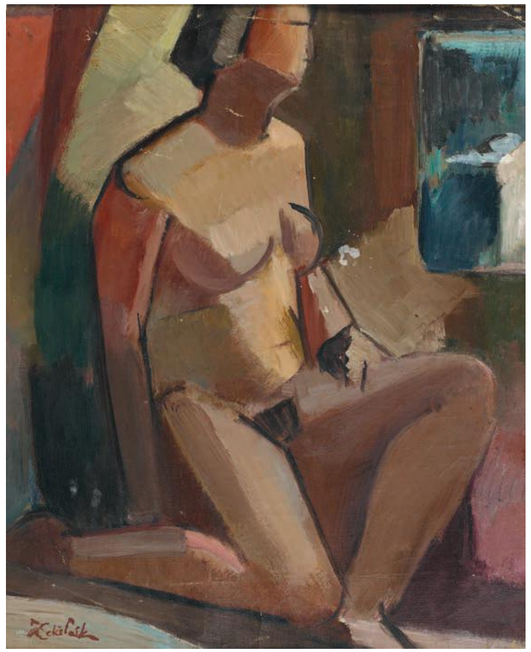
Modernist akımlara ilgi duyan Türk ressamları için Fransız ressam ve eğitimci André Lhote'un (1885-1962) Paris'teki özel atölyesi, önemli bir durak olur. Kübizm akımının temsilcilerinden olan Lhote, iç içe geçmiş geniş boyasal yüzeylerle kurgulanmış geometrik kompozisyon kurgusuna dayanan resimleriyle tanınır. 1927'de Hale Asaf (1905-1938), 1928-1932 yılları arasında Zeki Faik İzer (1905-1988), 1931-1932 yıllarında Cemal Tollu (1899-1968), 1928'de Eşref Üren (1897-1984), 1929'da Hamit Görele (1903-1980), 1932'de Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975), Eren Eyüboğlu (1907-1988), Nurullah Berk (1906-1982) Lhote atölyesine yolları düşen sanatçılar arasındadır. Lhote'un sanatsal öğretisinin etkileri, 1940-1950 arasındaki süreçte atölyesinde çalışma olanağı bulan Şemsi Arel (1906-1982), Maide Arel (1907-1997), Leyla Gamsız (1921-2010) gibi sanatçıların nü'lerinde de sezilir.

The nude came to fore as a subject in and of itself in the expression of form-oriented modernist tendencies in Turkish art in the 1930s. Functioning as a traditional indicator, the nude figure was deformed through different searches for form such as geometric abstraction or colorist expressionism. It is evident that the nudes in paintings dated between 1930 and 1950 were perceived by artists not as real bodies, but rather as a form constituting the basis of a construct of artistic composition. Having brought fresh momentum to Turkish painting in the 1930s, founding members of the D Group including Cemal Tollu and Zeki Faik İzer, for example, reinterpreted the tendencies adopted at the studios of artists such as Hans Hofmann, André Lhote, and Fernand Léger in Europe, while they laid the founding stones of this formalist approach.

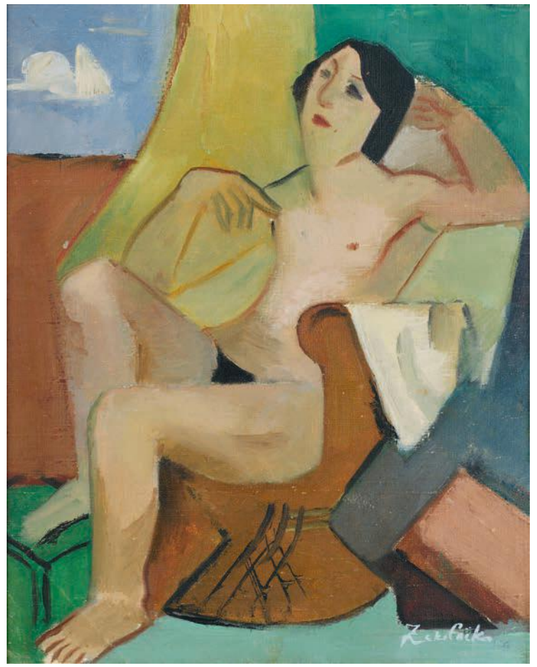
For Turkish artists gravitating towards modernist movements, the private studio of French artist and educator André Lhote (1885-1962) in Paris constituted an important stepping-stone. An advocate of Cubism, Lhote is recognized for his geometric compositions on various planes of color. Hale Asaf (1905-1938) in 1927, Zeki Faik İzer (1905-1988) between 1928 and 1932, Cemal Tollu (1899-1968) between 1931 and 1932, Eşref Üren (1897-1984) in 1928, Hamit Görele (1903-1980) in 1929, and Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975), Eren Eyüboğlu (1907-1988), and Nurullah Berk (1906-1982) in 1932 all went through the studio of Lhote. The influence of Lhote's artistic teachings can also be felt in the nudes of Şemsi Arel (1906-1982), Maide Arel (1907-1997), and Leyla Gamsız (1921-2010), who had the opportunity to work at his studio between 1940 and 1950.

ZEKİ FAİK İZER
Çıplak, 1950 Nude, 1950
Duralit üzerine yağlıboya Oil on hardboard
40 x 45 cm.
Besi Cecan Koleksiyonu Besi Cecan Collection

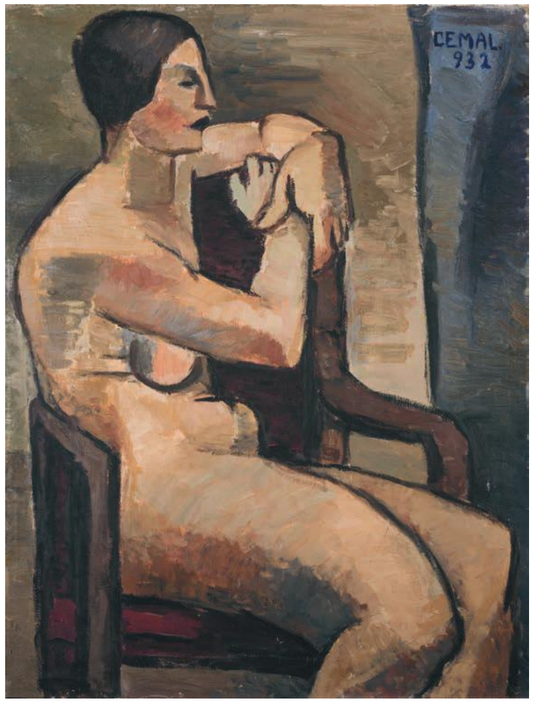
ZEKİ FAİK İZER
İsimsiz, tarihsiz Untitled, undated
Tuval üzerine yağlıboya Oil on canvas
38 x 47 cm.
Merey Koleksiyonu Merey Collection



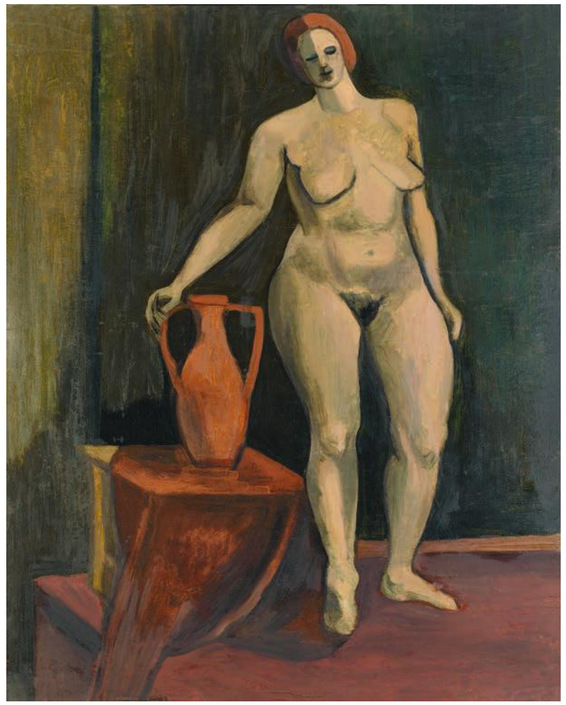
ZEKİ FAİK İZER
İsimsiz, tarihsiz Untitled, undated
Tuval üzerine yağlıboya Oil on canvas
45,5 x 37,5 cm.
Merey Koleksiyonu Merey Collection



ZEKİ FAİK İZER
İsimsiz, tarihsiz Untitled, undated
Tuval üzerine yağlıboya Oil on canvas
41 x 33 cm.
Merey Koleksiyonu Merey Collection



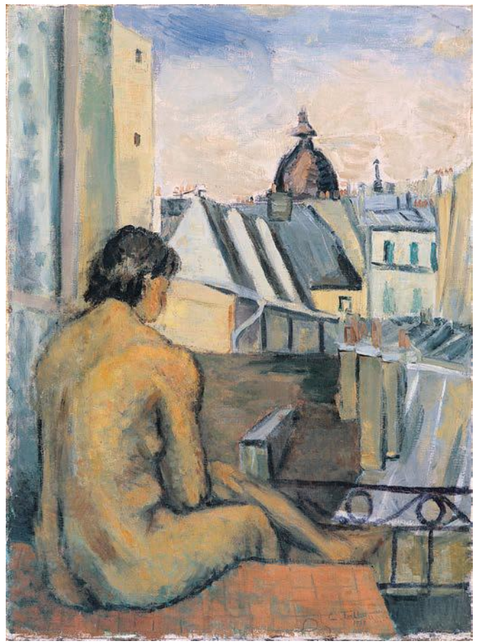
CEMAL TOLLU
Koltukta Oturan Çıplak, 1932 Nude Sitting on a Chair, 1932
Mukavva üzerine yağlıboya Oil on cardboard
65 x 45 cm.
Özel Koleksiyon Private Collection



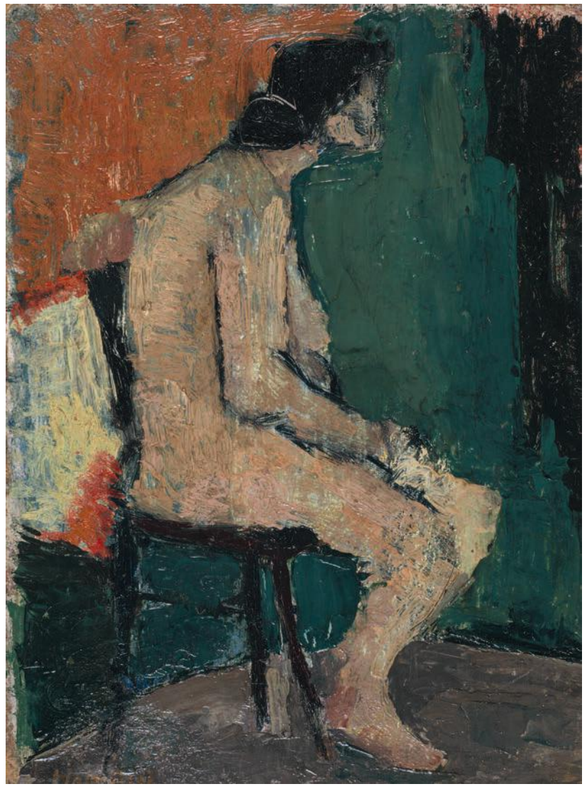
CEMAL TOLLU
Nü, tarihsiz Nude, undated
Kontrplak üzerine yağlıboya Oil on plywood
81 x 64 cm.
Özel Koleksiyon Private Collection

CEMAL TOLLU
Kanepede Çıplak, tarihsiz Nude on the Divan, undated
Duralit üzerine yağlıboya Oil on hardboard
28 x 37 cm.
Özel Koleksiyon Private Collection

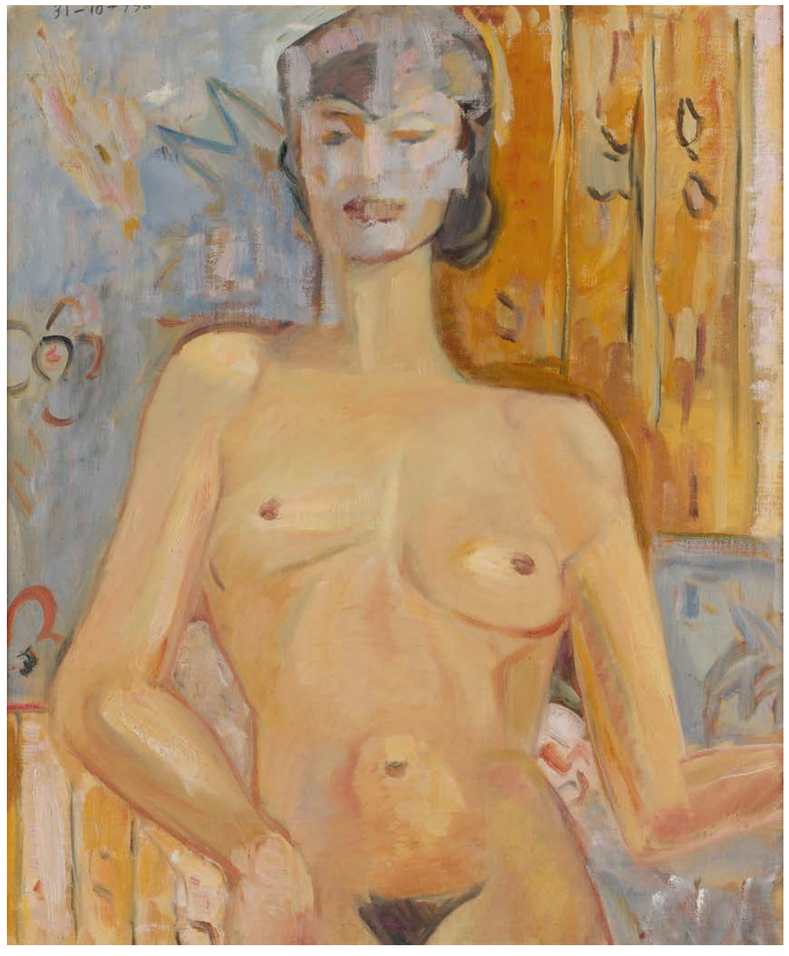
CEMAL TOLLU
Nü, tarihsiz Nude, undated
Kontrplak üzerine yağlıboya Oil on plywood
64 x 80 cm.
Özel Koleksiyon Private Collection



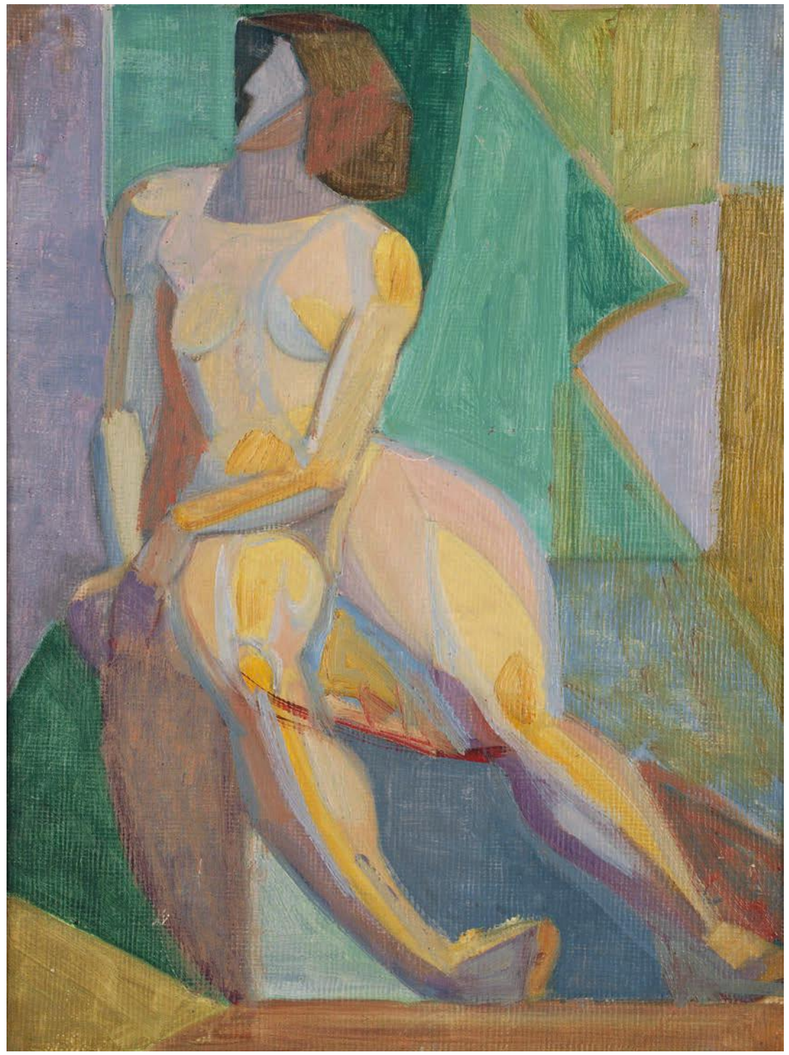
CEMAL TOLLU
Pencere Önünde Model, 1939 (Paris)
Model in Front of the Window, 1939 (Paris)
Tuval üzerine yağlıboya Oil on canvas
64,5 x 50 cm.
Lucien Arkas Koleksiyonu Lucien Arkas Collection



HALE ASAF
Nü, tarihsiz Nude, undated
Mukavva üzerine yağlıboya Oil on cardboard
39 x 30 cm.
Özel Koleksiyon Private Collection

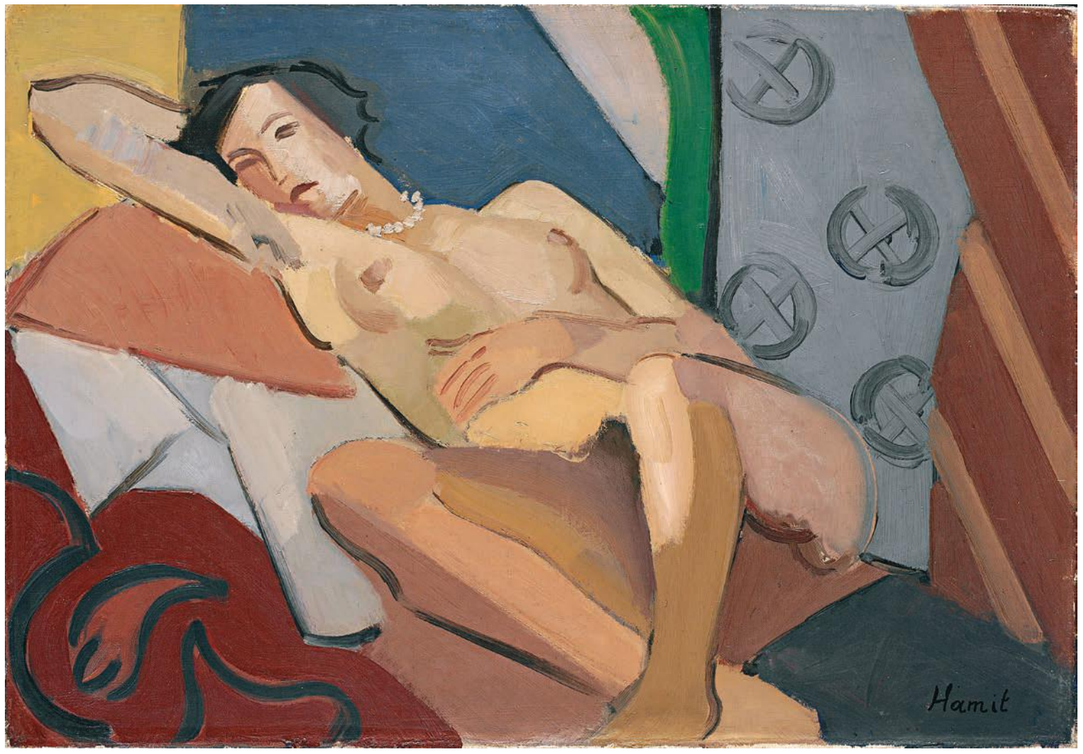


EŞREF ÜREN
Nü, 1938-39 Nude, 1938-39
Tuval üzerine yağlıboya Oil on canvas
59 x 49 cm.
Türkiye İş Bankası Koleksiyonu Turkey İş Bank Collection

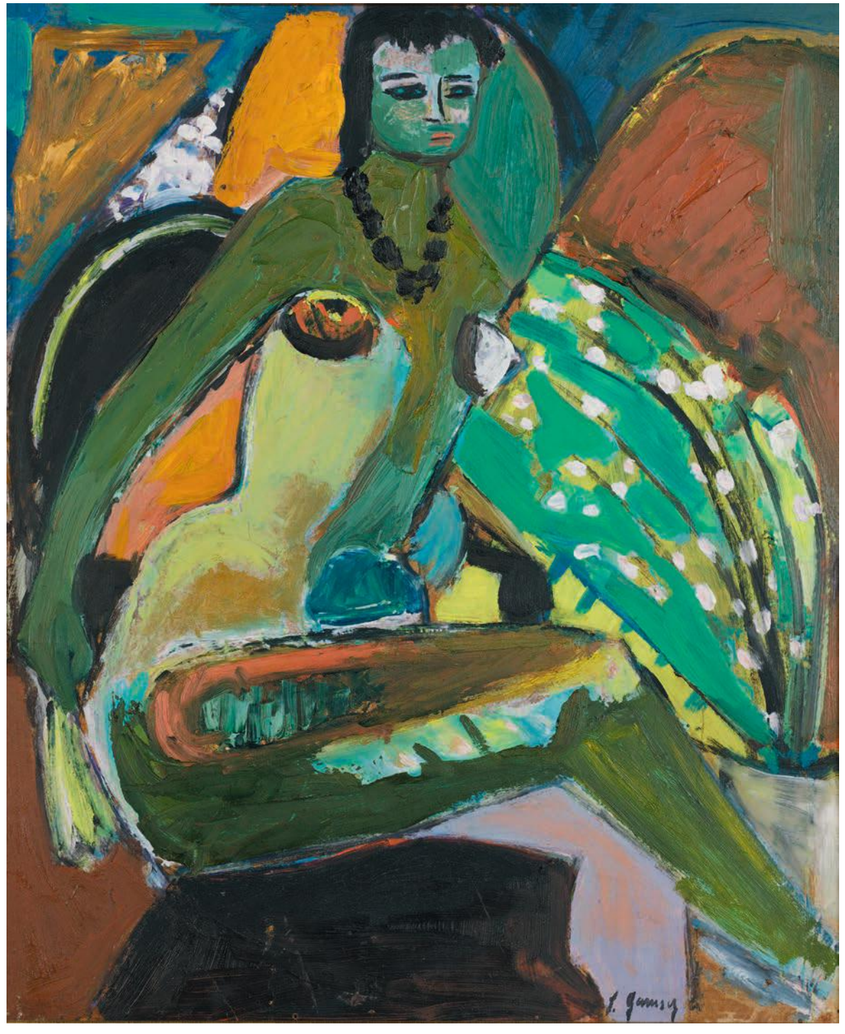


ŞEMSİ AREL
Etüt No.2, 1949-1950 Study No.2, 1949-1950
Tuval üzerine yağlıboya Oil on canvas
43 x 33 cm.
Zeyno-Muhsin Bilge Koleksiyonu Zeyno-Muhsin Bilge Collection

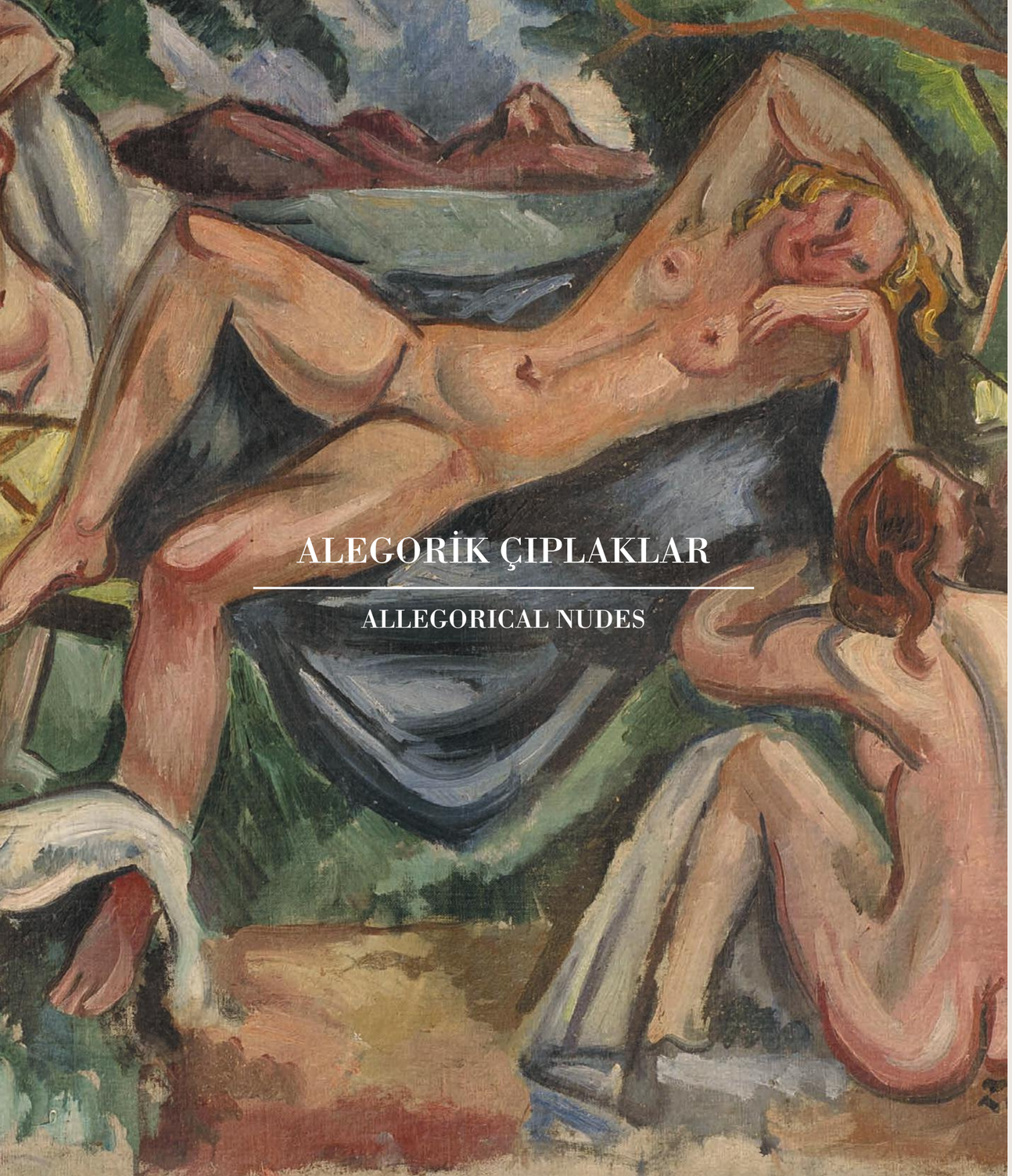
MAİDE AREL
Uzanan Nü, 1950 Reclining Nude, 1950
Prestuval üzerine yağlıboya Oil on pressed canvas
38 x 53 cm.
Esin Arel Tunalıgil Koleksiyonu Esin Arel Tunalıgil Collection



HAMİT GÖRELE
Nü, tarihsiz Nude, undated
Tuval üzerine yağlıboya Oil on canvas
38 x 55 cm.
Lucien Arkas Koleksiyonu Lucien Arkas Collection



LEYLA GAMSIZ
Nü, 1970 Nude, 1970
Duralit üzerine yağlıboya Oil on hardboard
55 x 46 cm.
Erol Evgin Koleksiyonu Erol Evgin Collection



ALEGORİK ÇIPLAKLAR

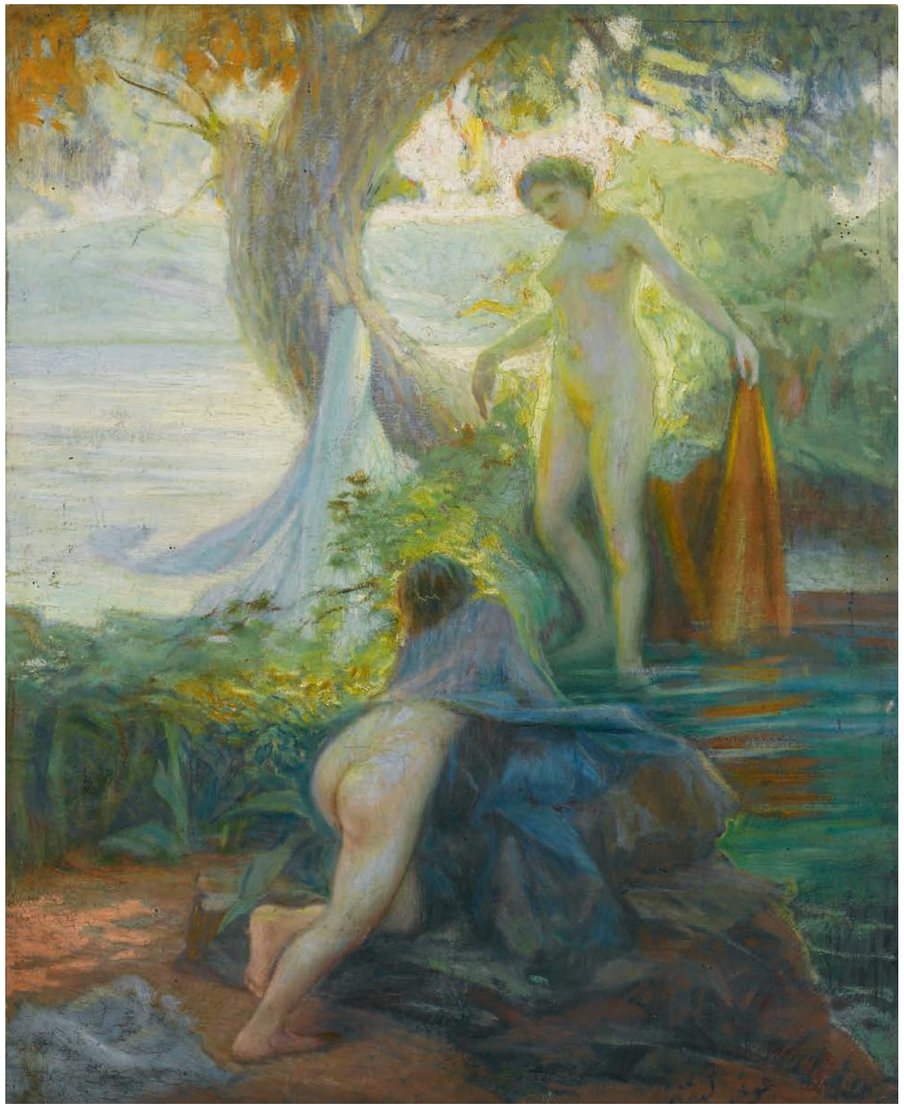
ALLEGORICAL NUDES

Soyut bir düşüncenin simgelerle anlatıldığı alegorik resimlerin, Türk resminde görülen az sayıdaki örneğini çok figürlü nü resimleri oluşturur. İnsan ve doğa ilişkisini çağrıştıran bu resimlerde satirler, nemfler gibi bazı mitolojik simgelere rastlansa da belirgin bir anlamdan çok, çıplak figürü belli bir konu dahilinde resmetme arayışı sezilir. Nazmi Ziya (1881-1937), Zeki Faik İzer (1905-1988), Neşet Günal (1923-2002) gibi farklı kuşaklardan ressamların biçimsel farklılıklara rağmen konuya yaklaşımlarındaki yakınlık dikkat çekicidir.

Türk resminde çıplak figürü simgesel anlamda kullanan ilk ressam olarak nitelendirebileceğimiz Hüseyin Avni Lifij'in (1886-1927) bu dizi resmi, çıplak figürü sıradışı bir ortam içinde betimleyerek, örtük bir mesaj vermek ister gibidir. Mekân ve takkeli figürle geleneksel bir atmosferi yansıtan bu resimlerde nü, kültürel dönüşümlerin güçlüklerini akla getiren oldukça yabancı bir unsur olarak algılanır.

In Turkish art, the limited number of allegorical paintings, which generally express an abstract idea through symbols, is comprised of multi-figure nudes. Evoking the relationship between man and nature, these paintings include certain mythological symbols such as satyrs and nymphs, and reflect the desire to paint a nude figure as part of a certain theme, rather than to convey a specific meaning. It is noteworthy that artists of different generations such as Nazmi Ziya (1881-1937), Zeki Faik İzer (1905-1988), Neşet Günal (1923-2002) approach the subject in similar terms despite their differences in style.

Two small and almost identical paintings by Hüseyin Avni Lifij (1886-1927), recognized as the first artist to use the nude figure in a symbolic context in Turkish painting, appear to convey a covert message by depicting the nude figure in an unconventional setting. In some paintings reflecting a traditional atmosphere with their setting and figures wearing caps, the nude is perceived as a foreign element that brings to mind the challenges of cultural transformation.



HÜSEYİN AVNİ LİFİJ

Alegori, tarihsiz Allegory, undated

Mukavva üzerine yağlıboya Oil on cardboard

45 x 36 cm.

S.Ü. Sakıp Sabancı Müzesi Resim Koleksiyonu

S.U. Sakıp Sabancı Museum Painting Collection

HÜSEYİN AVNİ LİFİJ

Nü'lü Komposizyon, tarihsiz

Composition with Nude, undated

Mukavva üzerine yağlıboya Oil on cardboard

Her biri 24 x 32 cm. Each 24 x 32 cm.

Merey Koleksiyonu Merey Collection

HÜSEYİN AVNİ LİFİJ

Yasak Alem, tarihsiz Forbidden Affair, undated

Tuval üzerine yağlıboya Oil on canvas

16 x 22 cm.

Belkıs-Erdal Aksoy Koleksiyonu Belkıs-Erdal Aksoy Collection

HÜSEYİN AVNİ LİFİJ

Nef'i Devrinden Bir Sahife için Etüt, 1921-22

Survey for a Page from Age of Nef'i, 1921-22

Tuval üzerine yağlıboya Oil on canvas

16 x 22 cm.

Belkıs-Erdal Aksoy Koleksiyonu Belkıs-Erdal Aksoy Collection

NAZMİ ZİYA

Alegori, tarihsiz Allegory , undated

Duralite marufle tuval üzerine yağlıboya

Oil on canvas, marouflage on hardboard

33 x 40 cm.

Özel Koleksiyon Private Collection

ZEKİ FAİK İZER

Alegori, tarihsiz Allegory, undated

Tuval üzerine yağlıboya Oil on canvas

55 x 65 cm.

Zeyno-Muhsin Bilge Koleksiyonu

Zeyno-Muhsin Bilge Collection

NEŞET GÜNAL

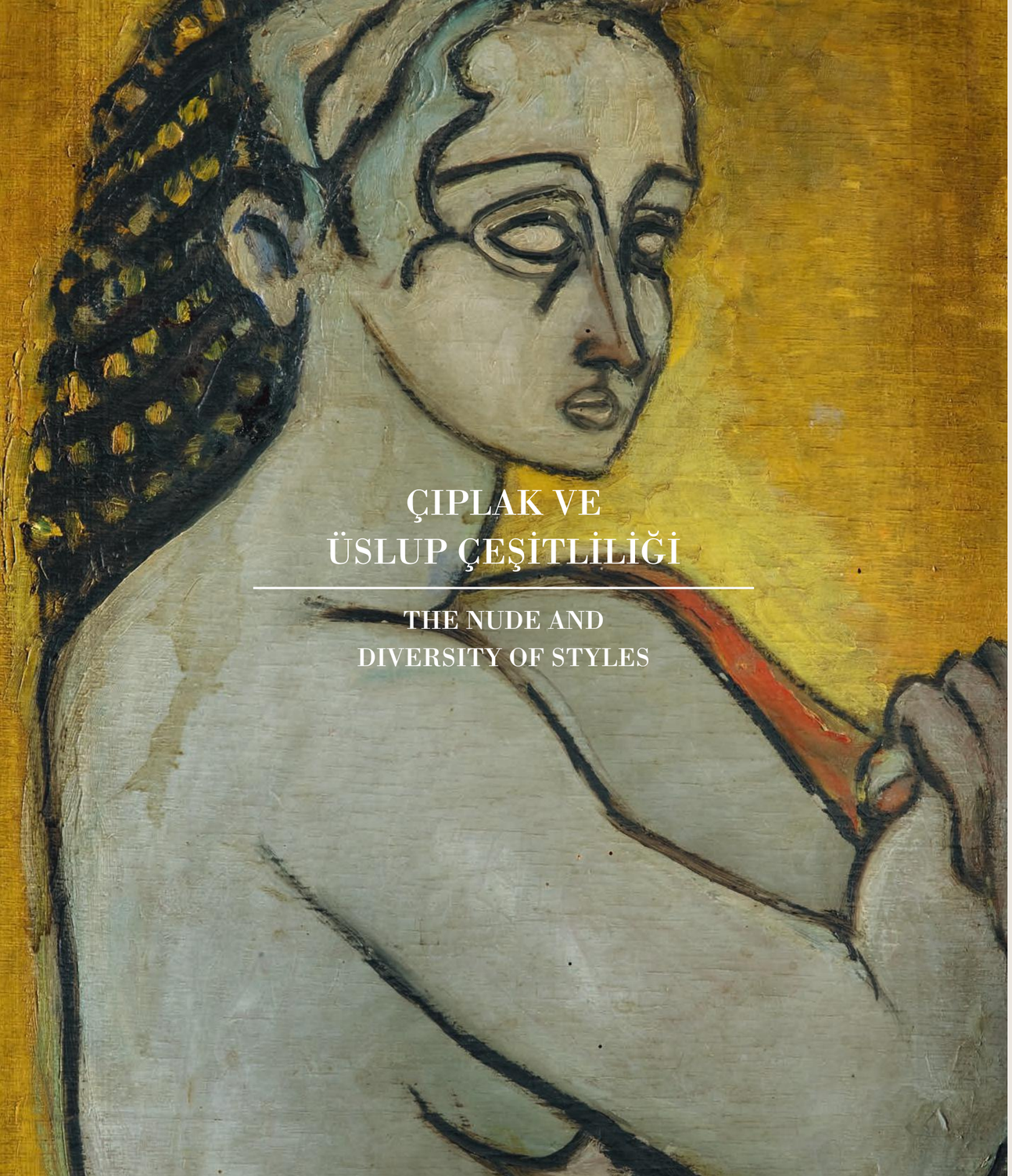
Dörtlü Güzellik, 1951 Four Beauties, 1951

Tuval üzerine yağlıboya Oil on canvas

136 x 126 cm.

Gregory M. Kiez & Mehmet Kutman Vakfı Koleksiyonu

Gregory M. Kiez & Mehmet Kutman Foundation Collection



ÇIPLAK VE ÜSLUP ÇEŞİTLİLİĞİ

THE NUDE AND DIVERSITY OF STYLES

Cumhuriyet'in ilk yıllarında izlediğimiz nü resimlerle 1930'lardan itibaren üretilen nü'ler arasında belirgin bir fark, tenselliğinden soyunmuş, adeta cinsiyetinden arınmış çıplak figürün biçimsel arayışların temeli haline gelmesidir. Türk resminin hem kültürel hem biçimsel anlamda gelenekselin kabuğunu kırmasında son derece önemli bir işlev yüklenen nü resim, bu açıdan bakıldığında Türkiye'de sanatsal modernizmin algılanma ve ifade bulma süreçlerine dair önemli bir gözlem fırsatı sunar. Nü resmin, pek çok ressamın en dinamik, en araştırıcı olduğu erken döneminin ürünleri olduğu da gözden kaçmaz.

Poz dağarcığı açısından ayakta, oturan ya da uzanan çıplak gibi belli başlı biçimleri benimseyen ressamların ortaya koyduğu üslupsal çeşitlilik ise çarpıcıdır. Hasan Vecih Bereketoğlu (1895-1971) gibi daha gözlemci ve izlenimci eğilimler, Hamit Görele (1903-1980) gibi daha inşacı bir teknikle Cezanne'vari bir yoldan gidenler, Halil Dikmen (1906-1964) gibi doğrudan kübist denemelere girişenler vardır. Dışavurumcu ve renkçi bir biçimsel deformasyonu duyuran Sabri Berkel (1909-1993) ve Leyla Gamsız (1921-2010) gibi ressamlar, yaratıcı ve dinamik bir modernist çizginin gözler önüne serilmesinde nü'yü başlı başına bir konu olarak ele alırlar. Fahrünissa Zeid (1901-1991) gibi, nü'yü antik bir modernite bağlamında üsluplaştıranlar, Fikret Muallâ 1903-1967) gibi ifadeci, Cihat Burak (1915-1994) gibi anlatımcı ama kendine has bir görsel espriye tabi tutanlar ya da İhsan Cemal Karaburçak (1897-1970) gibi bir tür motif olarak yorumlayanlar da vardır. Yüksel Arslan'ın (1933-) 1960'ların başında yağlıboya resim geleneğinin (pentür) karşısına dikilen ve taş, toprak, bitki, hatta kan, idrar gibi doğal malzemeler içeren "artür"lerindeki hem gerçek hem fantastik çıplak figürler ise, Türk resminde çıplaklığın temsili açısından çıplak bedeni değil, tüm çıplaklığıyla insan doğasını görünür kılmaya yönelik metaforik yaklaşımıyla bir kırılma noktası sayılabilir.

The most distinctive difference between the nude paintings we see in the early years of the Republic and the ones produced as of the 1930s is that the de-sensualized and almost desexualized naked figure becomes the basis of the search for form. Playing an instrumental role in helping Turkish painting break out of its shell of tradition both in the cultural and formal sense, the nude thus offers an important opportunity to observe the processes of the perception and expression of artistic modernism in Turkey. In that respect, nude painting also appears to be the product of the earlier, most dynamic, and most inquisitive period of most painters.

The stylistic diversity displayed by artists adopting central forms such as standing, sitting, or reclining nudes in terms of pose repertoire is quite striking. Among these are more observant and impressionist tendencies such as those of Hasan Vecih Bereketoğlu (1895-1971), those pursing a more Cézannesque path through a constructivist technique such as Hamit Görele (1903-1980), and others directly taking on Cubist experimentations like Halil Dikmen (1906-1964). Heralding an Expressionist and colorist formal deformation, other artists such as Sabri Berkel (1909-1993) and Leyla Gamsız (1921-2010) approach the nude as a subject by itself in displaying a creative and dynamic modernist line. Some, such as Fahrünissa Zeid (1901-1991), stylize the nude within the context of an ancient modernity, whereas others have an expressionist take on the nude such as Fikret Muallâ (1903-1967), produce a narrative while adding their visual humor to it such as Cihat Burak (1915-1994) or interpret it as a kind of motif such as İhsan Cemal Karaburçak (1897-1970). The real and fantastical naked figures in the '*arture*'s of Yüksel Arslan (1933-), which contain natural materials such as stone, soil, plant, and even blood and urine as an alternative to traditional oil paintings (*peinture*), constitute a breaking point with respect to the representation of nudity in Turkish painting in making visible not only the naked body, but a metaphor of human nature.

HASAN VECİH BEREKETOĞLU

Çıplak (Etüt), tarihsiz Nude (Study), undated

Duralit üzerine yağlıboya Oil on hardboard

38 x 45,5 cm.

Sema-Barbaros Çağa Koleksiyonu Sema-Barbaros Çağa Collection

HAMİT GÖRELE

Uzanan Çıplak, tarihsiz Reclining Nude, undated

Tuval üzerine yağlıboya Oil on canvas

38 x 54,5 cm.

Sema-Barbaros Çağa Koleksiyonu Sema-Barbaros Çağa Collection

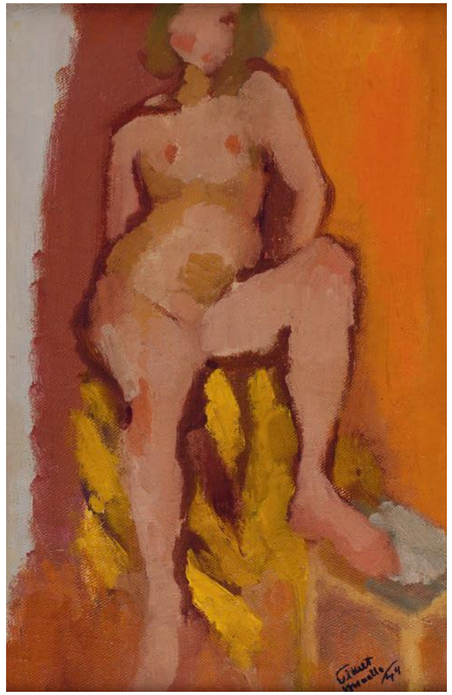
HALİL DİKMEN

Yatan Nü, tarihsiz Recumbent Nude, undated

Duralit üzerine yağlıboya Oil on hardboard

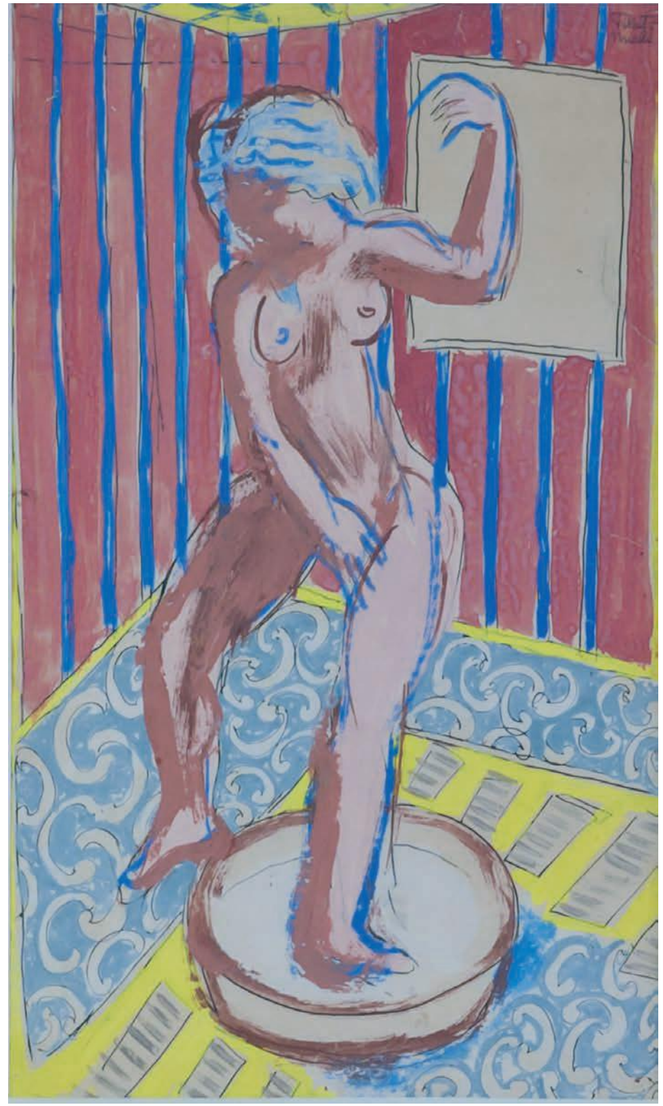
45 x 59 cm.

Hakan Ezer Koleksiyonu Hakan Ezer Collection

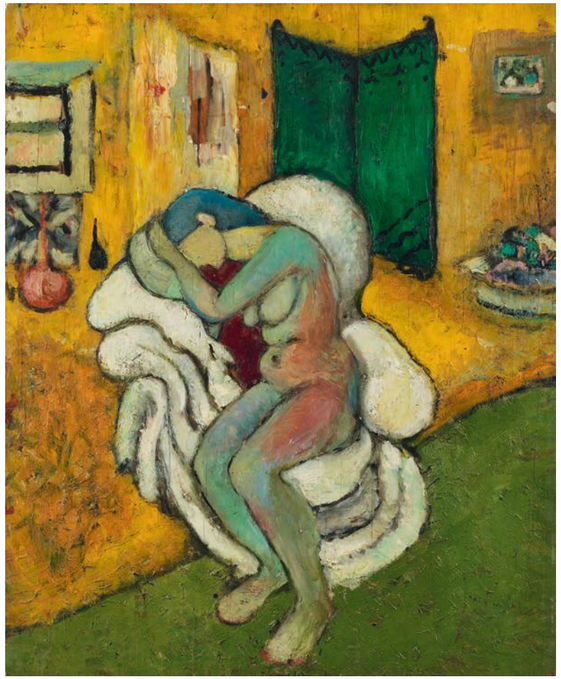


FİKRET MUALLA
Nü, 1944 Nude, 1944
Prestuval üzerine yağlıboya Oil on pressed canvas
30 x 20 cm.
Ömer-Ayşegül Dinçkök Koleksiyonu Ömer-Ayşegül Dinçkök Collection

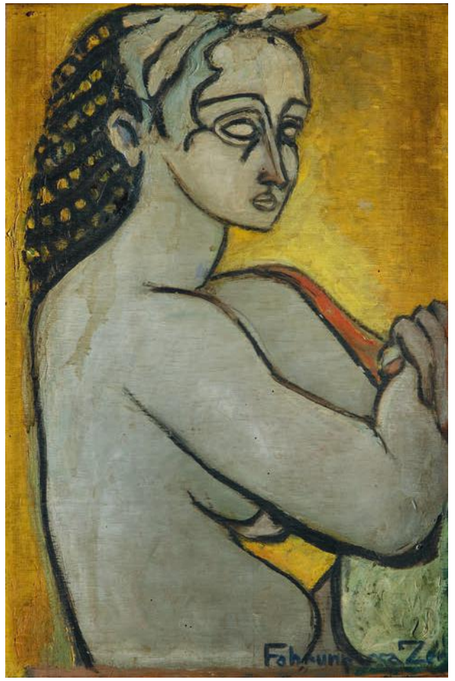
FİKRET MUALLA
Sarışın Yosma, 1955 Blond Coquette, 1955
Kâğıt üzerine guvaş Gouache on paper
19 x 25 cm.
Özel Koleksiyon Private Collection



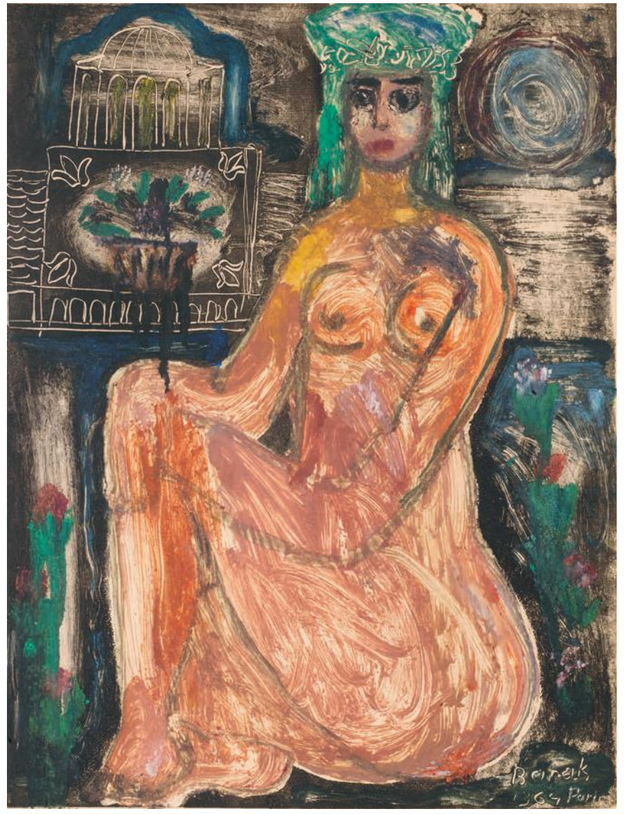
FİKRET MUALLA
Çıplak, tarihsiz Nude, undated
Kâğıt üzerine guvaş Gouache on paper
42,5 x 26,5 cm.
Lüset-Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu Lüset-Mustafa Taviloğlu Collection



FAHRÜNİSSA ZEİD
Oturan Çıplak, 1944 Seated Nude, 1944
Panel üzerine yağlıboya Oil on panel
73 x 60 cm.
Öner Kocabeyoğlu Koleksiyonu Öner Kocabeyoğlu Collection

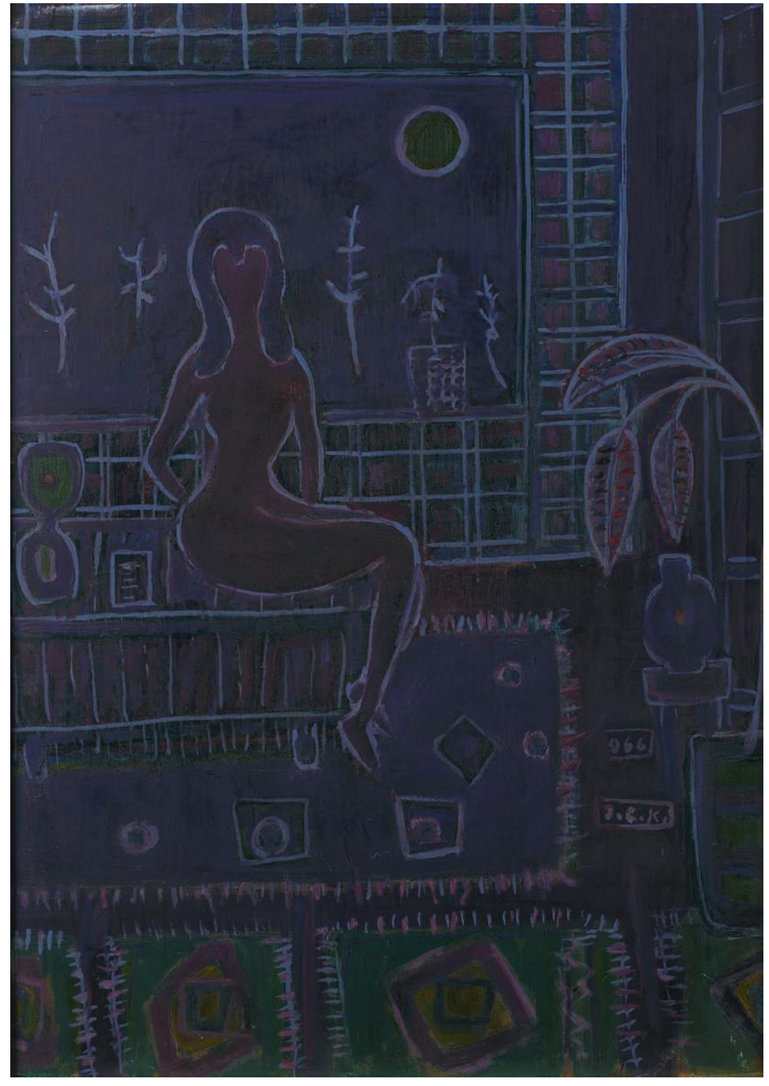


FAHRÜNİSSA ZEİD
Antik Portre, 1940'lar Antique Portrait, 1940s
Tuval üzerine yağlıboya Oil on canvas
60 x 40 cm.
Huma Kabakçı Koleksiyonu Huma Kabakçı Collection



CİHAT BURAK
Nü, 1964 Nude, 1964
Gravür Engraving
32 x 24 cm.
Ara Güler Koleksiyonu Ara Güler Collection

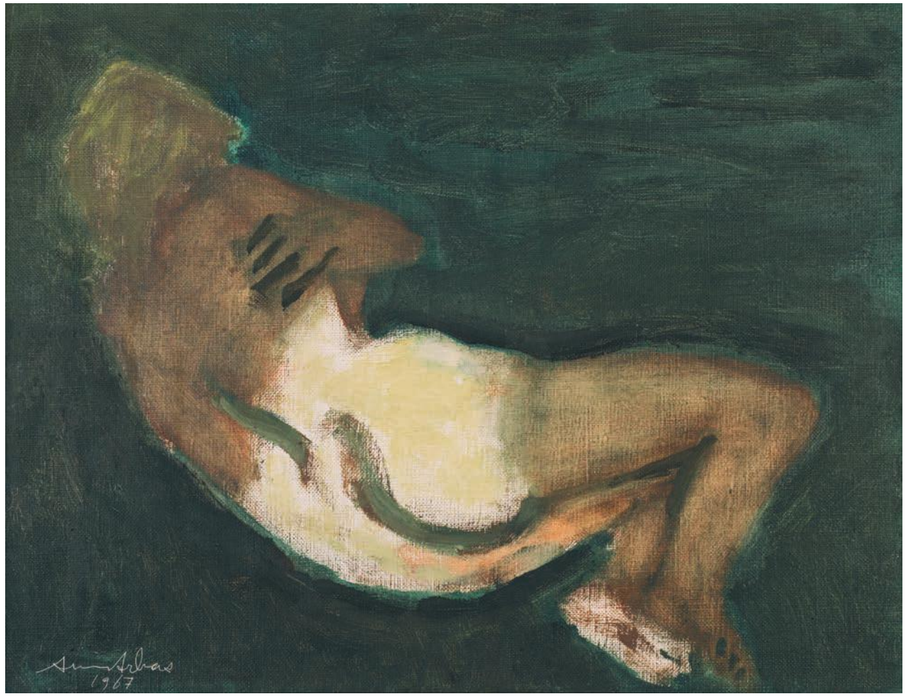
LEYLA GAMSIZ
Oturan Kadın, tarihsiz Seated Woman, undated
Duralit üzerine yağlıboya Oil on hardboard
73 x 61,5 cm.
Lucien Arkas Koleksiyonu Lucien Arkas Collection



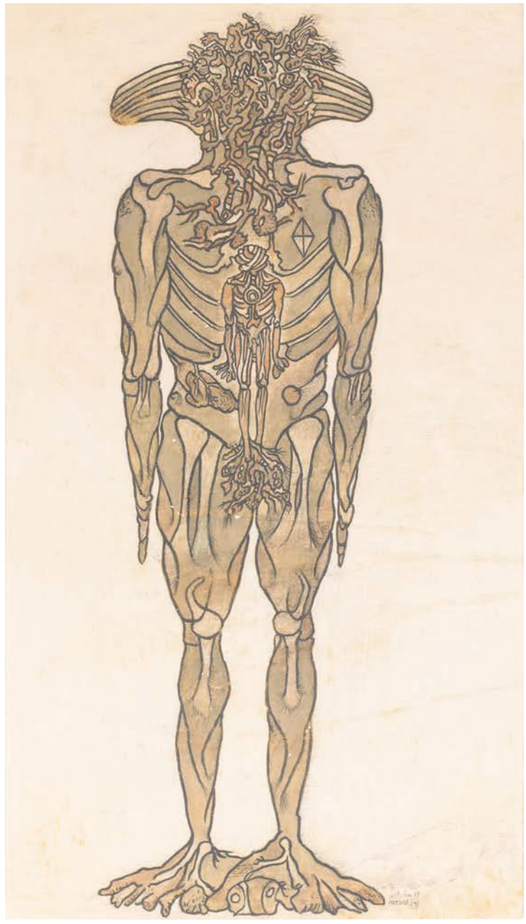
İHSAN CEMAL KARABURÇAK
İsimsiz, 1966 Untitled, 1966
Duralit üzerine yağlıboya Oil on hardboard
64 x 45 cm.
Suna-Yüksel Karaburçak Koleksiyonu Suna-Yüksel Karaburçak Collection

ZEKİ FAİK İZER
İsimsiz, 1971 Untitled, 1971
Duralit üzerine yağlıboya Oil on hardboard
44 x 54 cm.
Fatma Saka Koleksiyonu Fatma Saka Collection

SABRİ BERKEL
Odalık, 1951 Odalisque, 1951
Mukavva üzerine yağlıboya Oil o cardboard
60 x 47 cm.
Fatma Saka Koleksiyonu Fatma Saka Collection



AVNİ ARBAŞ
Nü, 1967 Nude, 1967
Tuval üzerine yağlıboya Oil on canvas
26 x 33 cm.
Özel Koleksiyon Private Collection



YÜKSEL ARSLAN
Artür 29, 1963 Arture 29, 1963
Kâğıt üzerine karışık teknik Mixed media on paper
61,5 x 34,5 cm.
Hakan Ezer Koleksiyonu Hakan Ezer Collection

BİÇİMSEL ARAYIŞLAR: BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU (1911-1975)

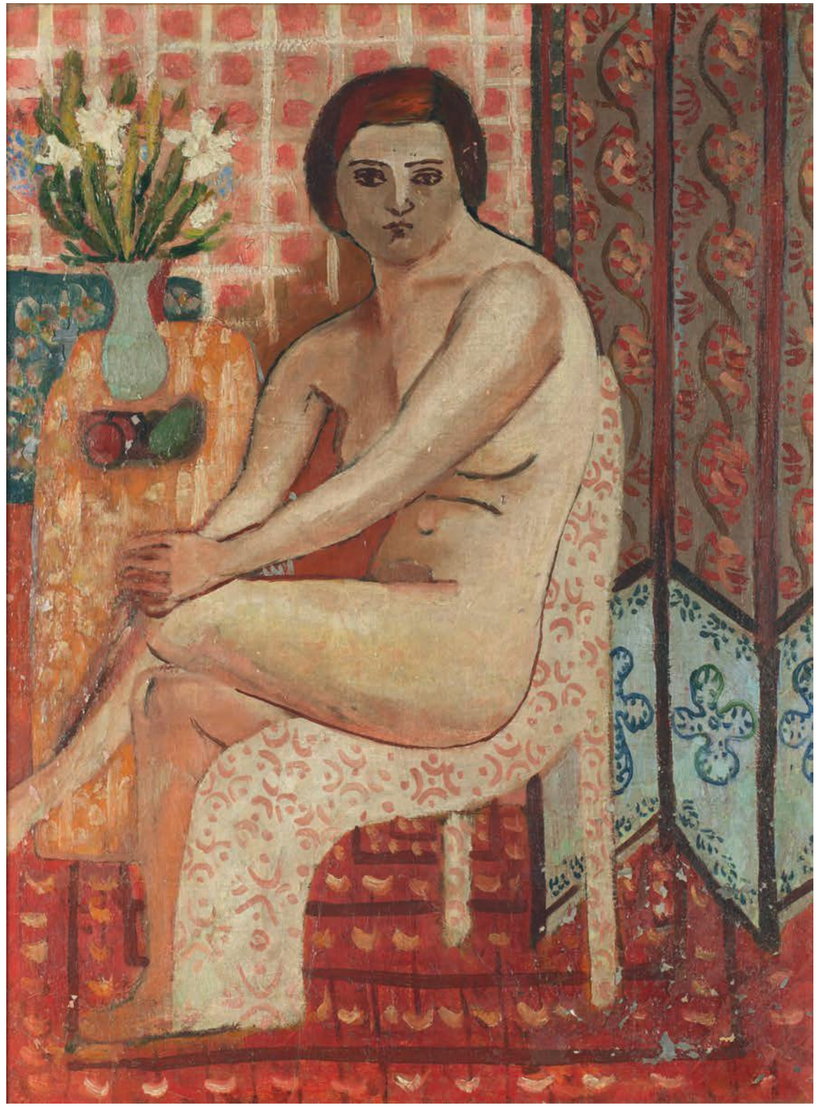
Güzel Sanatlar Akademisi'nde İbrahim Çallı'nın atölyesinden mezun olduktan sonra 1930'larda Paris'e giden, André Lhote atölyesinde çalışma olanağı bulan, hatta hayat arkadaşı Ernestine ile (Eren Eyüboğlu) ile o atölyede tanışan Bedri Rahmi Eyüboğlu için nü, özellikle erken döneminde farklı modernist üslupları araştırmasına olanak tanıyan bir mecra durumundadır. Anadolu'nun halk sanatlarından yansıyan görsel birikime yönelik yoğun ilgisiyle tanıdığımız Eyüboğlu'nun bu erken dönem nü'lerinde görülen renkli dekoratif unsurlar, ünlü Fransız ressam Henri Matisse'e duyduğu ilgiyle de beslenen bir Batı-Doğu sentezi arayışını hissettirir.

1930'ların başında Bedri Rahmi Eyüboğlu ile Eren Eyüboğlu'nun birbirine çok benzeyen bir dizi küçük boyutlu nü resmi, resimsel arayışları konu alan karşılıklı bir "görsel sohbet" gibidir. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun 1950'lerin başında biçimsel soyutlamayı esas alan arayışlarında ulaştığı sentezde, erken dönem arayışlarının görsel yansımalarını bulmak mümkündür.

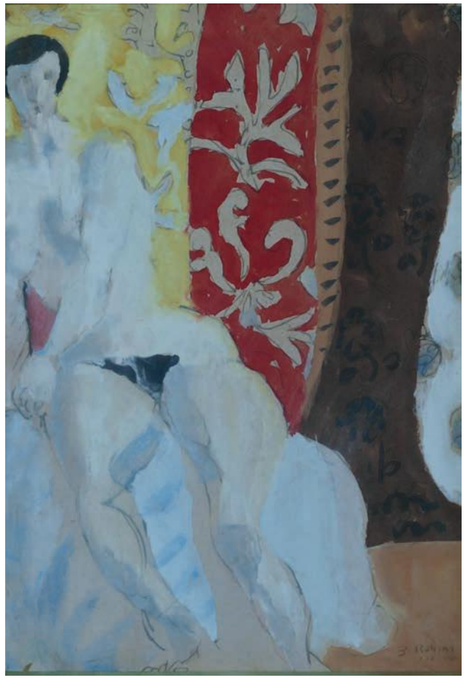
THE SEARCH FOR FORM: BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU (1911-1975)

After he graduated from the Academy of Fine Arts studying with İbrahim Çallı, Bedri Rahmi Eyüboğlu went to Paris in the 1930s and worked in the studio of André Lhote, where he met his wife Ernestine (Eren Eyüboğlu). For Eyüboğlu, the nude, particularly in his early period, was a means through which he could explore different modernist styles. The colorful, decorative elements seen in the early nudes of Eyüboğlu, recognized for his passion for the visual materials accumulated from folk art of Anatolia, also hint at his search for a synthesis of East and West, nurtured particularly in the interest he had in renowned French artist Henri Matisse.

A series of small and rather similar nudes Bedri Rahmi Eyüboğlu and Eren Eyüboğlu produced in the early 1930s almost resemble a 'visual conversation' that focus on a pictorial search. It is also possible to find the visual reflections of this earlier search in the synthesis Bedri Rahmi Eyüboğlu reached with his stylistic abstractions in the 1950s.



BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU
Çıplak, yak. 1930 Nude, c. 1930
Tuval üzerine yağlıboya Oil on canvas
80 x 60 cm.
Lüset-Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu Lüset-Mustafa Taviloğlu Collection



BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU

Çıplak, 1932 Nude, 1932

Kâğıt üzerine suluboya Watercolour on paper

30 x 22 cm.

Lüset-Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu

Lüset-Mustafa Taviloğlu Collection

BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU

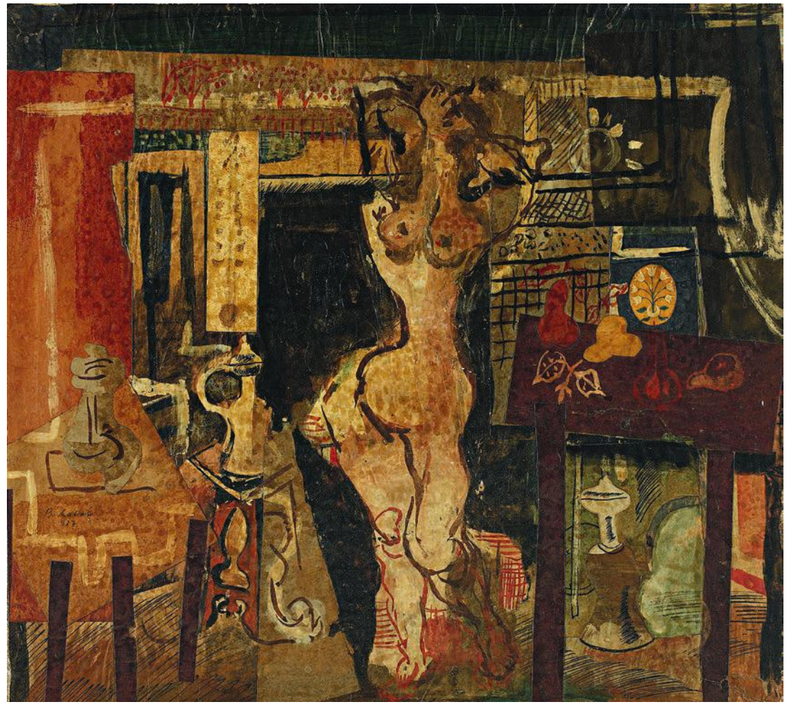
Çıplak, 1932 Nude, 1932

Kâğıt üzerine suluboya Watercolour on paper

15 x 20 cm.

Lüset-Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu

Lüset-Mustafa Taviloğlu Collection



BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU

Odaiçi, 1937 Interior, 1937

Duralit üzerine karışık teknik Mixed media on hardboard

35 x 31 cm.

Eyüboğlu Ailesi Koleksiyonu Eyüboğlu Family Collection

BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU

İlham Perisi, 1932 The Muse, 1932

Duralit üzerine yağlıboya Oil on hardboard

26 x 18 cm.

Eyüboğlu Ailesi Koleksiyonu Eyüboğlu Family Collection

BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU

Hamam, 1952 Hamam, 1952

Kâğıt üzerine guvaş Gouache on paper

57 x 47 cm.

Zeyno-Muhsin Bilge Koleksiyonu Zeyno-Muhsin Bilge Collection

BİÇİMSEL ARAYIŞLAR: EREN EYÜBOĞLU (1907-1988)

1936'da Bedri Rahmi Eyüboğlu ile evlendikten sonra Eren Eyüboğlu olarak tanınan Rumen kökenli ressam Ernestine Leobovici'nin henüz ilkgençliğinde gerçekleştirdiği bir nü, modern resme yönelik merakının ipuçlarını barındırır. Yaş Güzel Sanatlar Akademisi'nde okuduktan sonra 1929'da Paris'e giderek bir süre Julian Akademisi'nde, ardından dört yıl gibi uzunca bir süre André Lhote atölyesinde çalışan Eren Eyüboğlu'nun resimlerinde nü, zengin bir poz dağarcığı içerirken, dışavurumcu eğilimi koruyan üslupsal arayışları duyurur.

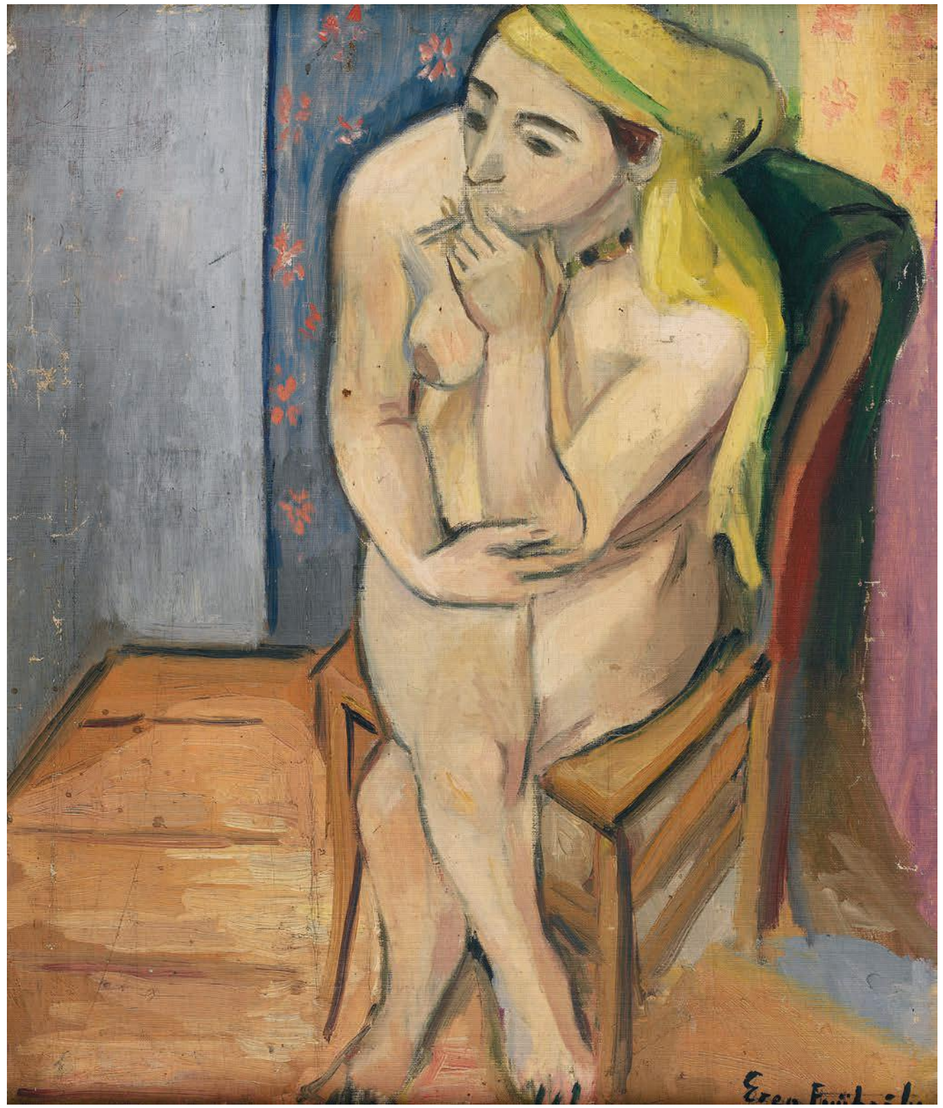
Çoğunlukla mekânıyla birlikte betimlenen nü'lerinde deformasyona uğrattığı figürün anatomik özelliklerini göz önünde bulundurduğunu hissettiren Eren Eyüboğlu'nun resimleri, gerek resim yüzeyinin Cezanne'vari "inşacı" fırça darbeleriyle bütünlenişi gerekse renk duyarlılığı açısından biçimsel değerlere verdiği önemi yansıtır.

THE SEARCH FOR FORM: EREN EYÜBOĞLU (1907-1988)

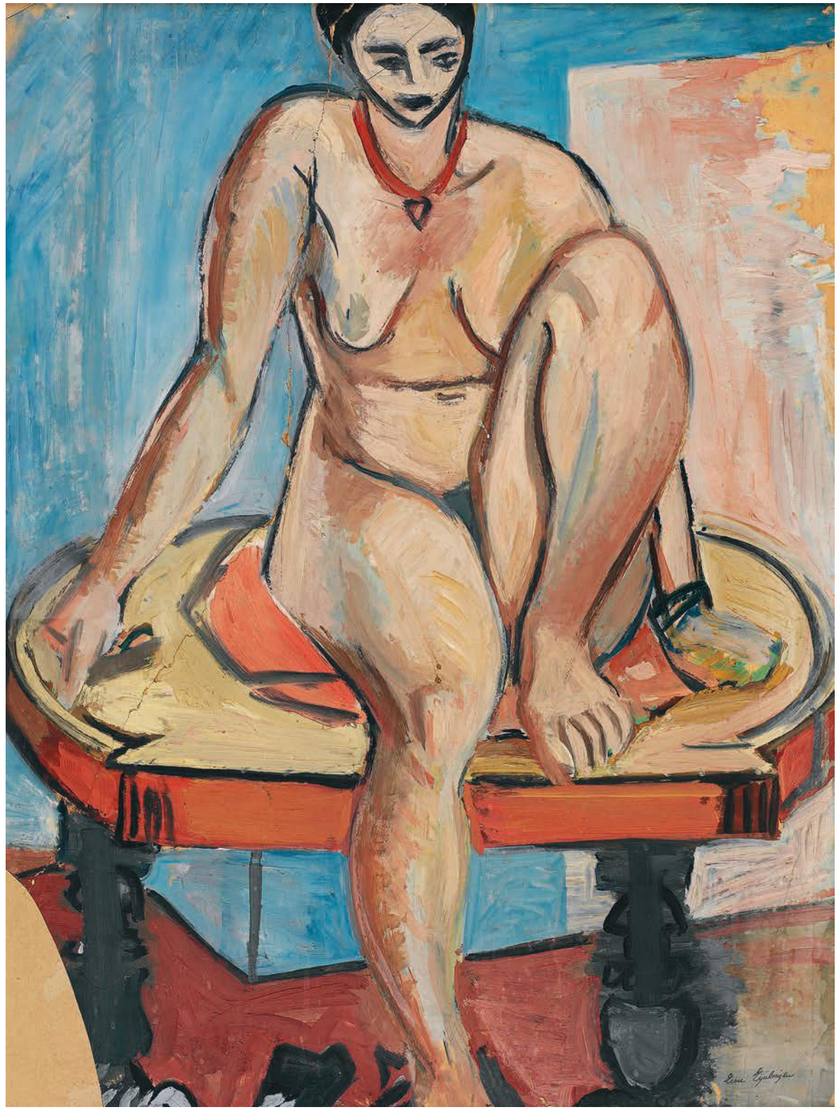
Recognized as Eren Eyüboğlu after marrying Bedri Rahmi Eyüboğlu in 1936, Ernestine Leobovici was an artist of Romanian origin. A nude she executed in her adolescent years contains clues about her subsequent interest in modern painting. In the paintings of Eren Eyüboğlu, who studied at the Iasi Academy of Fine Arts, moved to Paris in 1929 to study fist at Académie Julian, and later at the studio of André Lhote for four years, the nude not only contains a rich repertoire of poses, but also heralds a stylistic search that nonetheless preserves her Expressionist tendencies.

Often depicting her nudes as part of a setting, Eren Eyüboğlu allows the viewer to feel that she maintains the anatomical characteristics of the figures she deforms. Both in terms of the Cézannesque 'constructivist' brush strokes that integrate her surfaces and in terms of her sensitivity towards color, Eren Eyüboğlu's paintings reflect the weight she places on form.

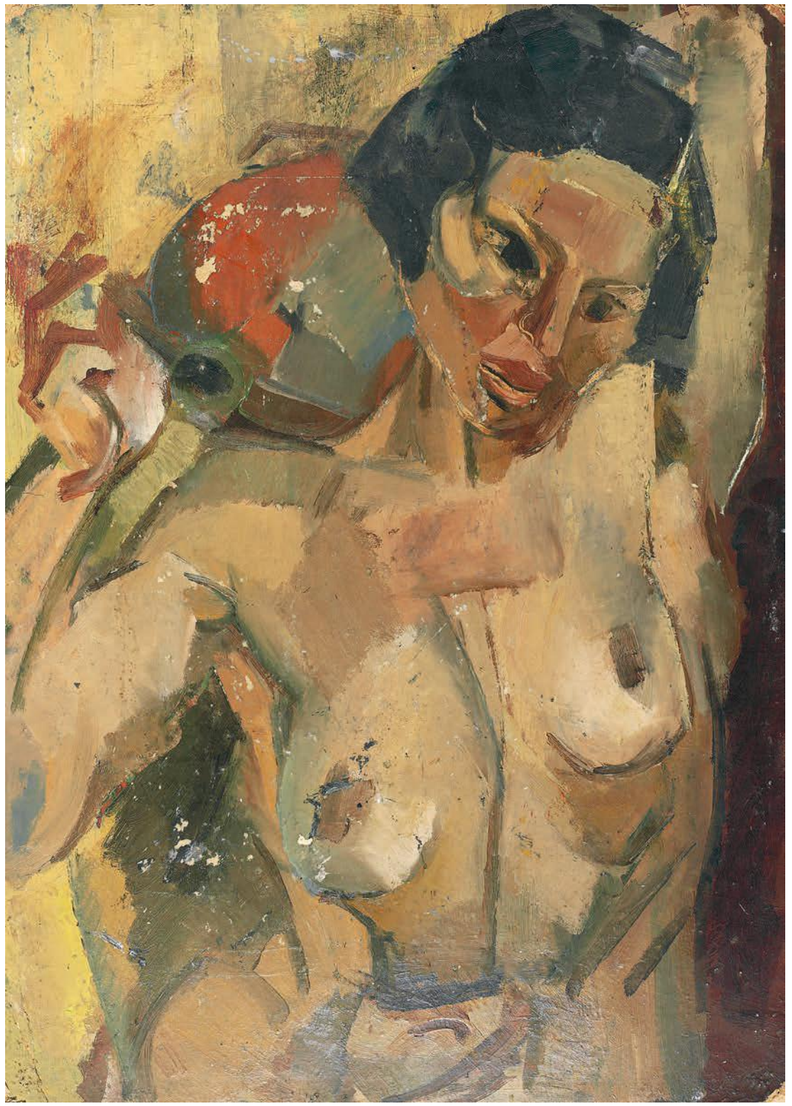
EREN EYÜBOĞLU
Çıplak, 1920'ler sonu Nude, late 1920s
Tuval üzerine yağlıboya Oil on canvas
64 x 53 cm.
Özel Koleksiyon Private Collection



EREN EYÜBOĞLU
Nü, 1934 Nude, 1934
Tuval üzerine yağlıboya Oil on canvas
60 x 49 cm.
Eyüboğlu Ailesi Koleksiyonu Eyüboğlu Family Collection



EREN EYÜBOĞLU
Nü (Oturan), 1931 Nude (Seated), 1931
Duralit üzerine yağlıboya Oil on hardboard
84 x 61 cm.
Eyüboğlu Ailesi Koleksiyonu Eyüboğlu Family Collection

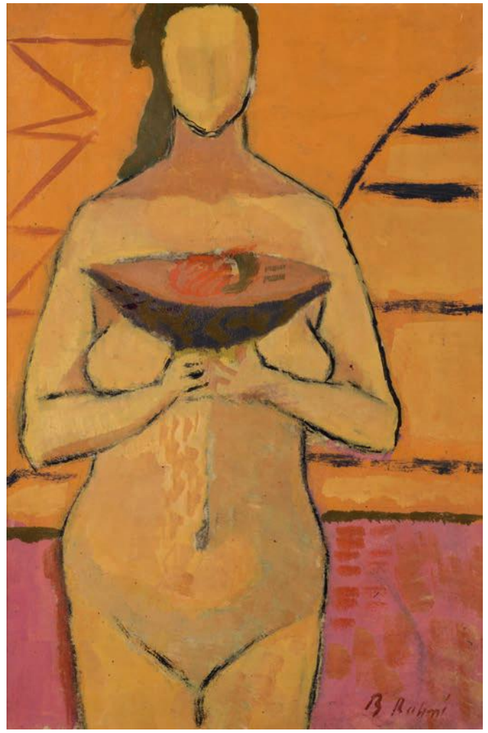


EREN EYÜBOĞLU
Nü (Portre), 1946 Nude (Portrait), 1946
Duralit üzerine yağlıboya Oil on hardboard
70 x 50 cm.
Eyüboğlu Ailesi Koleksiyonu Eyüboğlu Family Collection

EREN EYÜBOĞLU
Nü (Erkek), 1942 Nude (Male), 1942
Duralit üzerine yağlıboya Oil on hardboard
80 x 63 cm.
Eyüboğlu Ailesi Koleksiyonu Eyüboğlu Family Collection

BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU
Yeşilli Nü, tarihsiz Nude in Green, undated
Kâğıt üzerine karışık teknik Mixed media on paper
25 x 16,5 cm.
Zeyno-Muhsin Bilge Koleksiyonu Zeyno-Muhsin Bilge Collection

EREN EYÜBOĞLU
Mor Nü, tarihsiz Purple Nude, undated
Kâğıt üzerine guvaş Gouache on paper
18,5 x 13,5 cm.
Zeyno-Muhsin Bilge Koleksiyonu Zeyno-Muhsin Bilge Collection



EREN EYÜBOĞLU
Tabak Tutan Nü, tarihsiz Nude Holding a Plate, undated
Kâğıt üzerine guvaş Gouache on paper
24 x 19 cm.
Zeyno-Muhsin Bilge Koleksiyonu Zeyno-Muhsin Bilge Collection

BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU
Tabak Tutan Nü, tarihsiz Nude Holding a Plate, undated
Kâğıt üzerine guvaş Gouache on paper
28 x 19,5 cm.
Zeyno-Muhsin Bilge Koleksiyonu Zeyno-Muhsin Bilge Collection

BİÇİMSEL ARAYIŞLAR: NURİ İYEM (1915-2005)

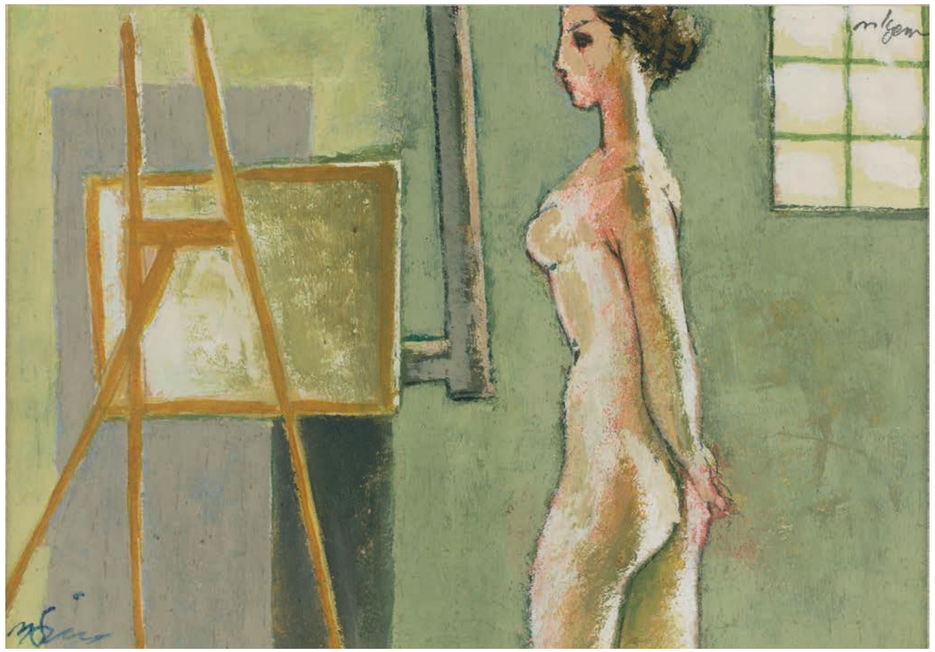
1937'de İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ni birincilikle bitiren Nuri İyem, özellikle erken döneminde ürettiği çok sayıda nü resimde, yoğun bir biçimsel arayışı duyurur. Günümüzde Anadolu kadınını simgeleyen portreleriyle tanınan İyem'in özellikle 1960'lar öncesinde geometrik soyutlamadan soyuta ve yeniden figürasyona uzanan resimsel süreci içinde nü, biçimsel kaygıların ağır bastığı modernist bir sanatsal kimliği duyurur.

Nü resmi konu ile biçim arasındaki ilişkiyi irdelediği bir olgu olarak ele alan Nuri İyem, seyirciyi "konu"dan kurtarıp "resme" bakmasının çok zor olduğunu ifade etmiş, bu anlamda nü resmin, hem ressama, hem izleyiciye meydan okuyan bir sanat türü olduğunu ima etmiştir: *"Kolay değildir, seyirciyi konudan kurtarıp resme sokmak. Chardin'in resmini yemek odasına, iştah açsın diye koyanlar bulunabilir."*

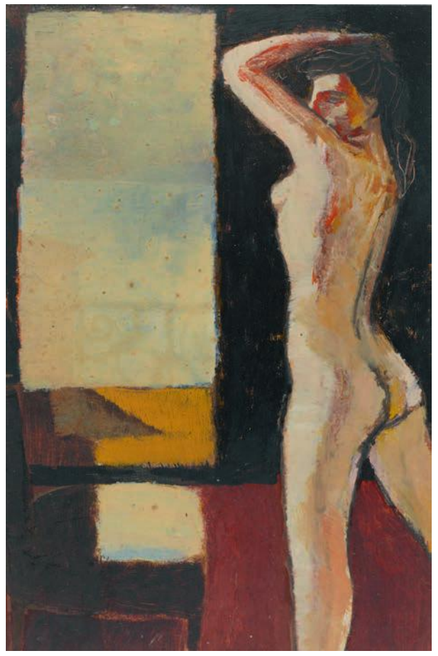
THE SEARCH FOR FORM: NURİ İYEM (1915-2005)

Having graduated valedictorian from the İstanbul Academy of Fine Arts in 1937, Nuri İyem demonstrated an intense search for form in the copious nudes he produced particularly in his early periods. Although İyem is recognized today for his portraits symbolizing the Anatolian woman, the nude in his artistic career, which extends from geometric abstraction to abstract, and back to figuration in the pre-1960s, heralds a modernist artistic identity dominated by stylistic concerns.

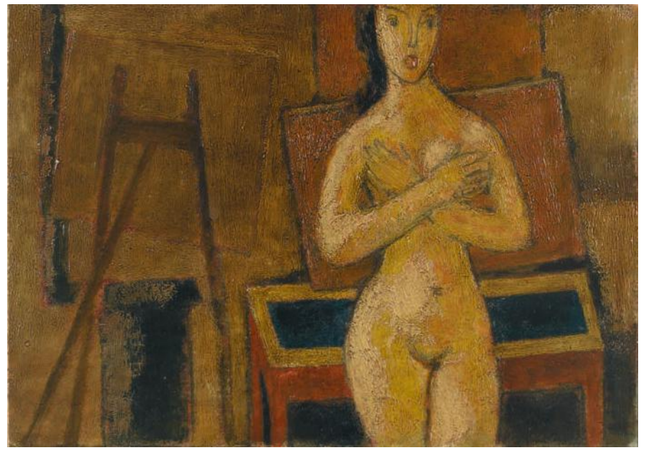
Treating the nude as concept through which he explored the connection between subject and form, Nuri İyem once stated that it was quite difficult to distract the viewer from the 'subject' and guide him towards looking at the 'painting,' arguing that nude painting was, in that respect, a genre of art that challenges both the artist and the viewer. *"After all, it is no easy feat detaching the viewer from the subject and allowing him to enter the world of the painting. Some might even put works of Chardin in the dining room, to increase one's appetite."*



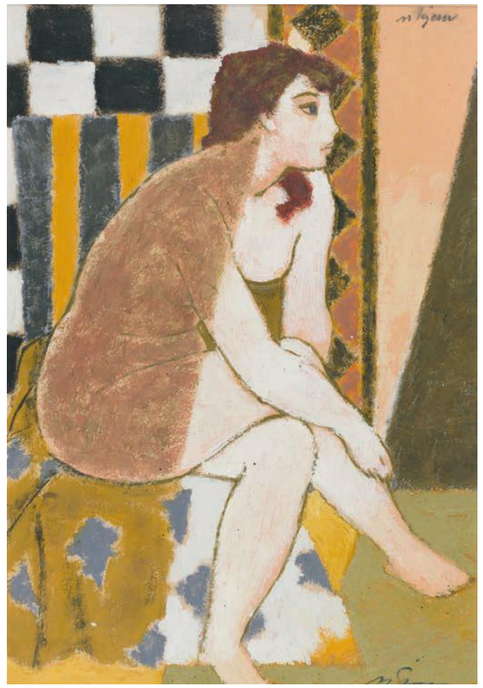
NURİ İYEM
Nü, 1936 Nude, 1936
Karton üzerine yağlıboya Oil on cardboard
11,5 x 16,5 cm.
Evin-Ümit İyem Koleksiyonu Evin-Ümit İyem Collection



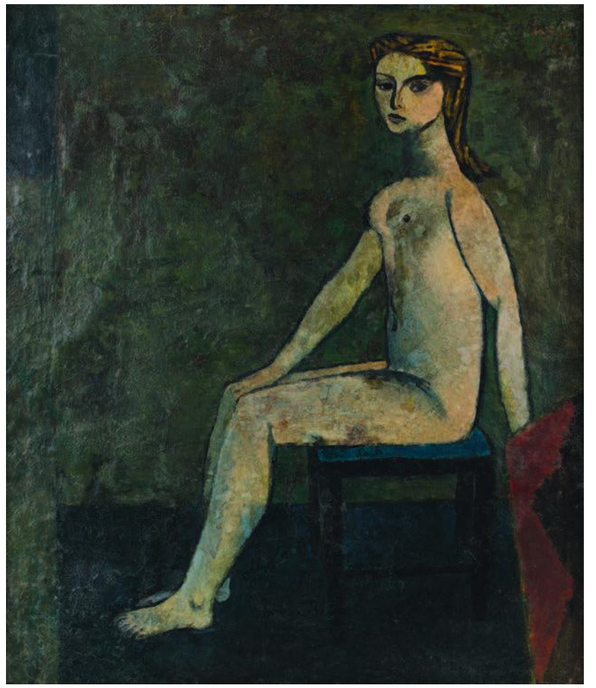
NURİ İYEM
Nü, yak. 1940 Nude, c. 1940
Karton üzerine yağlıboya Oil on cardboard
20,5 x 13,5 cm.
Evin-Ümit İyem Koleksiyonu Evin-Ümit İyem Collection



NURİ İYEM
Nü, 1937 Nude, 1937
Kâğıt üzerine yağlıboya Oil on paper
12 x 17 cm.
Evin-Ümit İyem Koleksiyonu Evin-Ümit İyem Collection



NURİ İYEM
Nü, 1950ler Nude, 1950s
Karton üzerine yağlıboya Oil on cardboard
27 x 18 cm.
Evin-Ümit İyem Koleksiyonu Evin-Ümit İyem Collection



NURİ İYEM
Nü, 1951 Nude, 1951
Tuval üzerine yağlıboya Oil on canvas
59,5 x 51,5 cm
Nur-Aytaç Manço Koleksiyonu Nur-Aytaç Manço Collection

NURİ İYEM
Nü, 1954 Nude, 1954
Tuval üzerine yağlıboya Oil on canvas
47 x 57 cm.
Mehmet Halit Kılıç Koleksiyonu Mehmet Halit Kılıç Collection

NURİ İYEM
Üçlü Nü, 1958 Three Nudes, 1958
Duralit üzerine yağlıboya Oil on hardboard
24 x 34 cm.
Evin-Ümit İyem Koleksiyonu Evin-Ümit İyem Collection

BİÇİMSEL ARAYIŞLAR: HAKKI ANLI (1906-1991)

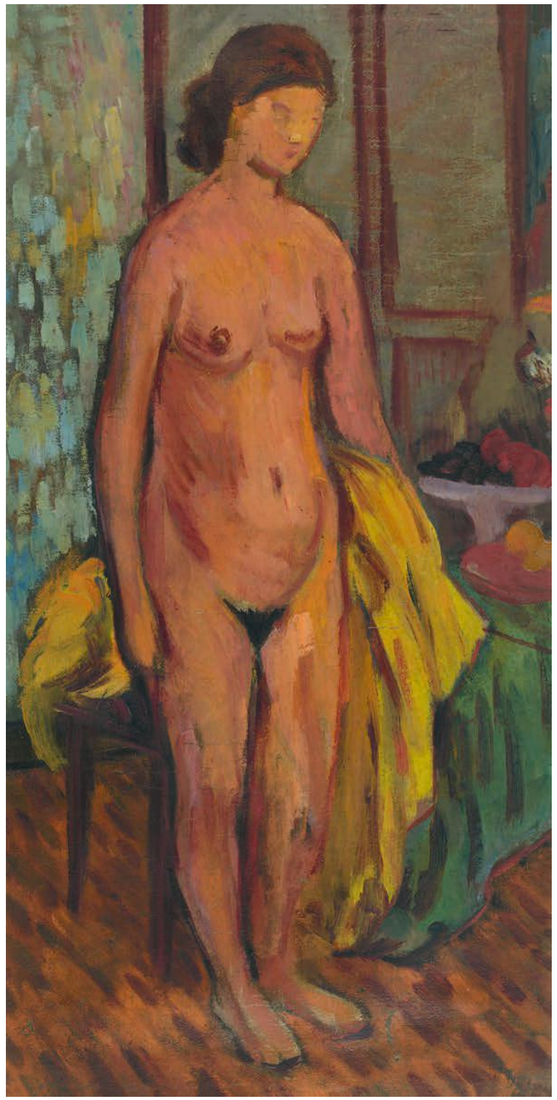
İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nden 1932'de mezun olan Hakkı Anlı'nın erken döneminde gerçekleştirdiği nü resimlerde kendi meraklı bakışının izleri, orta yaşında gerçekleştirdiği kübist üsluplu resimlerde kendilik arayışının yalpalanmaları, geç döneminde ulaştığı çıplak figür yorumlarında kendi özgün duyarlılığının yansımalarını bulmak mümkündür. Geç denebilecek bir yaşta, 50'lerine yaklaşırken Paris'e yerleşen, orada Avrupa'dan göçmüş başka Türk ressamlarla birlikte II. Dünya Savaşı sonrası atmosferinin duygusunu barındıran soyut resimleriyle dikkat çeken Anlı, 1970'lerde yeniden figüre döndüğünde ne figüratif ne soyut olan, yoğun arayışlarla geçen uzun bir yaşamın ardından, kararlı bir kararsızlığı duyuran çıplaklarla defteri kapatır.

Hakkı Anlı'nın sanat yaşamında gözlemlenen üslupsal çeşitlilik ve arayış, 20. yüzyılın ilk yarısında Türk resminin modernleşme sürecinde genel olarak gözlenen heveslerin ve kaygıların, kaçınılmaz artzamanlılıklara rağmen özgün ifade çabalarının mikrokozmik bir yansıması gibidir.

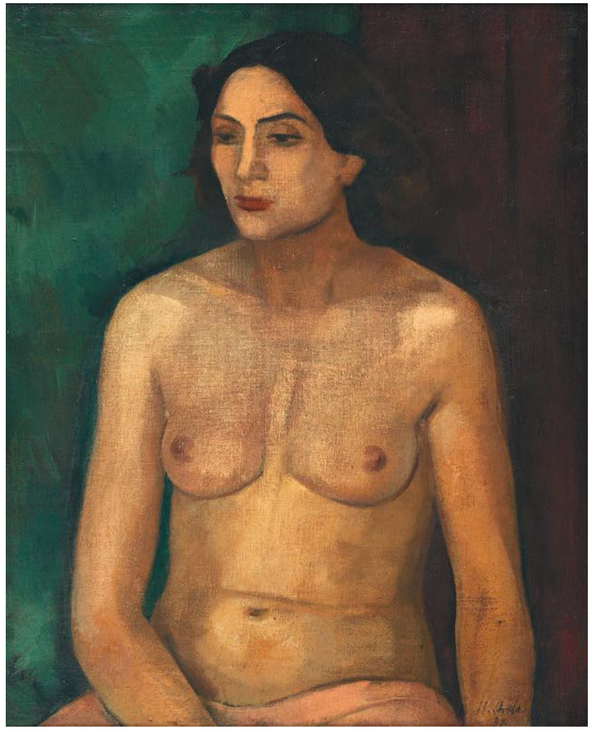
THE SEARCH FOR FORM: HAKKI ANLI (1906-1991)

The early nudes of Hakkı Anlı, who graduated from the İstanbul Academy of Fine Arts in 1932, resonate with the traces of his own curious gaze; the Cubist paintings he produced in his middle ages reflect his oscillating search for identity; whereas the nude figures he attained in later years reflect his unique sensitivities. Having relocated to Paris relatively late, as he neared his 50s, Anlı, along with other Turkish artists that immigrated to Europe around the same time, drew attention with his abstract paintings that resonated with the post-World War II atmosphere. Following a life-long and intense search for what was neither figurative nor abstract, Anlı returned to figure once again in the 1970s and ended his career with nudes heralding a determined indecision.

The stylistic diversity and search recognized in the artistic career of Hakkı Anlı is almost a microcosmic reflection of the aspirations and concerns generally observed in the modernization period of Turkish painting in the first half of the 20th century, as well as the artists' attempts to find a unique expression despite inevitable stylistic anachronisms.



HAKKI ANLI
Nü, 1930'lar Nude, 1930s
Tuval üzerine yağlıboya Oil on canvas
55 x 28 cm.
Besi Cecan Koleksiyonu Besi Cecan Collection



HAKKI ANLI
Nü, 1933 Nude, 1933
Tuval üzerine yağlıboya Oil on canvas
57,5 x 46,5 cm.
Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Koleksiyonu
Central Bank of the Republic of Turkey Collection

HAKKI ANLI
Uzanan Kadın, 1950 başları Reclining Woman, early 1950
Karton üzerine yağlıboya Oil on cardboard
48 x 63 cm.
Besi Cecan Koleksiyonu Besi Cecan Collection

HAKKI ANLI
Karanlıkta, 1976 In the Dark, 1976
Duralit üzerine yağlıboya Oil on hardboard
37,5 x 26,5 cm.
Besi Cecan Koleksiyonu Besi Cecan Collection