



*Osman Hamdi Bey, Två musicerande flickor (1880).
Peramüset, Istanbul (foto: Google Art Project).¹*

¹ Hämtad 30 augusti 2017 från https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Osman_Hamdi_Bey_-_Two_Musician_Girls_-_Google_Art_Project.jpg

Osman Hamdi Bey och berättandet genom historiska lager

GERTRUD OLSSON

Doktor i arkitektur, adjunkt i arkitektur och historia, gästforskare vid SFII

I utställningen *Mendel-Sebah: Documenting the Imperial Museum (Mendel-Sebah: Müze-i Hümayun’u Belgelemek)* på Arkeologiska museerna i Istanbul år 2014 presenterades arkeologin och framväxten av en turkisk museikultur. Precis hundra år tidigare hade den franske arkeologen Gustave Mendel (1873–1938) publicerat sin omfattande katalog (1860 sidor) över museets 1413 föremål. Mendel var handplockad för uppdraget av dåvarande museidirektören Osman Hamdi Bey och anställd under nästan tio år. Den omfattande katalogen innehåller noggranna beskrivningar av föremål och deras bakgrund, alla avtecknade och fotograferade.

Det första arkeologiska museet, Imperialmuseet, i Istanbul öppnade år 1846 i den gamla bysantinska kyrkan Hagia Irene, där en mängd ting och föremål placerades för att visas för allmänheten. När Osman Hamdi Bey tog över styret år 1882, efter den förste direktören, engelsmannen Edward Gool, systematiserade och katalogiserade han hela samlingen samt öppnade upp Kakelpalatset (1472, Çinili Köşk) som museirum i väntan på att ett nytt arkeologiskt museum skulle byggas på samma gårdsplan. Den franske arkitekten Alexandre Vallaury fick uppdraget och ritade 1891 det nya museet i neoklassisk stil som en ”modern vetenskaplig institution”.¹

Pascal Sebah (1823–1886), som omnämns i utställningstiteln från 2014, var fotograf och fick ett femårskontrakt för att fotografera museets samlingar. Sebah var känd från sin fotostudio i Istanbul, etablerad 1853, men också för sitt sam-

¹ Eldem 2014, 19, 23.

arbete med Osman Hamdi. Bland annat hade de tillsammans med fransmannen Marie de Launay utfört ett projekt där de dokumenterat etniska och religiösa klädedräkter från olika osmanska kulturer och länder. Dessa traditionella kläder visades på Världsutställningen i Wien 1873 och i en illustrerad bok med namnet *Elbise-i Osmaniyye / Les Costumes populaires de la Turquie*.



Kakelpalatset (Çinili köşk), Istanbul. Foto författaren.

I utställningen *Mendel–Sebah: Documenting the Imperial Museum* kunde man se Sebahs fotografier från en arkeologisk utställning år 1892, alltså när samlingen var placerad i Kakelpalatset (jfr s. 61). Denna historiska fotodokumentation visar också rummen och interiören av palatset. Förutom att se föremålen, och hur de är utställda är det intressant att se hur tydligt de kaklade väggarna framträder på bilderna. Igenkännandet av kaklet och jämförandet med samma rum idag är fullt möjligt att göra, dessa kakelväggar är alltså bevarade och intakta. Det är heller ingen slump att utställningen visades i de kakelklädda rummen; just den tidig-osmanska kulturen och arkitekturen blev åter aktuell under sent 1800-tal. Kakel-

palatset byggdes av den osmanske sultanen Mehmed II som ett sommarpalats. Arkitektoniskt har palatset influenser från Centralasien, i linje med persisk tradition men också med likheter i venetiansk renässans. Interiört har palatset en kakelutsmyckning uppbyggd som i Gröna moskén i Bursa, som vi får skäl att återkomma till i det följande.



Kakelutsmyckning från Kakelpalatset i Istanbul (t. v.) och Gröna moskén i Bursa (t. h.) Foto författaren.

Denna essä önskar visa förhållningssätt mellan rum i olika tider och i skilda medier, speglade genom Osman Hamdis konstnärskap, peka på hur man kan se och uppfatta dessa olika tidslager, hur vi idag tar in och tolkar bilder och miljöer – inte minst de kakelklädda väggarna – och hur vi perceptivt omtolkar (eller inte) en målad, en fotograferad, och en ”äkt” kakelplatta.

Bakgrund

Tiden och sammanhanget vi befinner oss i är Turkiet under senare hälften av 1800-talet. Mellan 1839–76 pågick den omfattande osmanska omorganisationen av landet, den s.k. *Tanzimât* med politiska, institutionella och samhällsliga reformer som avslutades med grundandet av en konstitutionell monarki. Med Europa som förebild utformades reformer om lika rättigheter oavsett social status, religiös och etnisk tillhörighet. Alla invånare skulle formas till moderna medborgare och innefattas av samma regler. Slaveriet avskaffades. Nu infördes ett nytt skattesystem, postväsende, telegraf- och järnvägsnät samt obligatorisk skolgång. Efter fransk och europeisk modell byggdes bankväsende, domstolar och civilrätt upp, dessutom infördes egen flagga och nationalsång. Genom de nya reformerna började man även experimentera inom skrivande och konstnärligt arbete.² Denna era kom till ett abrupt och våldsamt slut i det rysk-turkiska kriget 1877–78 som utlösts av de ortodoxa kristna upproren i Bosnien-Herzegovina och Bulgarien 1875–76. En internationell kongress i Berlin 1878 ”löste” den ”orientaliska frågan” genom att omfördela 40 % av det osmanska rikets territorium vilket ledde till stora flyktingströmmar och till att Istanbulns befolkning fördubblades. Turkiets nye regent sultan Abdülhamit II avskaffade samma år parlamentarismen, och styrde landet enväldigt under 33 år. Försöken att liberalisera imperiet och integrera den kristna befolkningen var över: alla muslimska krafter skulle hädanefter samlas mot den europeiska imperialismen.

I denna kontext startar berättelsen om den mångsysslande Osman Hamdi Bey (1842–1910); han var målare, jurist, arkeolog och museidirektör verksam i Istanbul. Utbildad i Frankrike återvände Hamdi Bey 1869, efter nio år, till det egna landet, i slutskedet av *Tanzimât*-perioden. Med sin uppväxt i det osmanska riket och med europeisk utbildning rörde sig Hamdi Bey mellan olika rum och i olika sammanhang genom sina skilda professioner och uppdrag.

Hamdi Bey var son till en f.d. storvisir, Ibrahim Edhem Paşa, som i sin tur var en av de första turkiska studenter som sändes till Europa för att studera. År 1860 sändes också Osman Hamdi till Paris för att där fortsätta sina studier i juridik. Eftersom han var mer intresserad av konst och måleri skrev han parallellt

² Inankur 2011.

in sig på Konstakademien för att studera för de franska orientalisterna Jean-Léon Gérôme och Gustave Boulanger. När Hamdi Bey återvände till Turkiet blev han chef för utrikesfrågor och sänd till den osmanska provinsen Bagdad. I sin tjänst som museidirektör (från 1881) på Arkeologiska museet och med sitt intresse för historia och arkeologi drog Hamdi Bey igång arkeologiska utgrävningar med expeditioner i Anatolien (Nemrut Dağı) och i Libanon (Sayda), de allra första som leddes av turkiska forskargrupper. Museet organiserades i syfte att kunna visa föremålen från utgrävningarna och Osman Hamdi blev därmed pionjär för utställningsverksamheten (kuratoryrket med modernt ord) i Turkiet. Med sina dubbla utbildningar övervakade han som jurist år 1884 kungörandet av en förordning som förbjöd historiska artefakter från att smugglas utomlands (*Asar-i Atika Nizamnamesi*), ett stort steg för att formera en rättslig ram för bevarandet av antikviteter. Ytterligare ett projekt för Osman Hamdi under samma år var att grunda Konstakademien *Sanayi-i Nefise Mektebe* (1882), idag med namnet Mimar Sinan-universitetet, den första konst- och arkitekturskolan upplagd efter fransk modell innefattande estetiska ämnen och inte enbart teknikämnen.



Några av de fotografier som Pascal Sebah tog av artefakterna från den första arkeologiska utställningen i Kakelpalatset 1892. Notera kaklet i bakgrunden (jfr s. 59).

Konstnären Osman Hamdi Bey

Utöver andra uppdrag utförde Osman Hamdi runt 200 målningar under sin livsgärning. Han tillhörde den första vågen av stafflimålare inom osmansk konst. Inspirerad av sin lärare Jean-Léon Gérôme följde han ett orientaliskt manér, men inte uttrycksmässigt, utan istället utifrån sin hemhörighet och intresset för seldjukisk och osmansk tradition. Med dokumentär skärpa lyfter han fram vardagsmiljöer,³ till skillnad från det mysticerande eller orientaliserande inslag, som annars var vanligt under den här tiden bland europeiska konstnärer som reste söder- och österut mot Egypten och Tunisien.

Idag klassificeras Osman Hamdi bland annat som "Öst-Orientalist" eller hans stil som "Turkisk", och många konsthistoriker har genom åren tolkat och diskuterat hans konstnärskap, uttryck och genre – huruvida han var anhängare av orientalisterna eller ej och hur han gick till väga.⁴ Denna artikel har inte utrymme att behandla orientalistdebatten, men vill ändå snudda vid problematiken. Det troliga är att Osman Hamdi hade en egen agenda för sitt måleri, en strategi för att visa en annan sida än den europeiska, som var en stereotyp version av livet i öst. Som ett måleriskt debattinlägg framvisar han sina landsmän i aktiva poser, läsande och diskuterande litteratur. En ung avbildad flicka t.ex. läser med frenesi en roman, inte ett religiöst verk, och hon är omgiven av böcker.⁵ Arkitekturhistorikern Zeynep Çelik föreslår vidare att Osman Hamdi tillägnar sig det europeiska uttryckssättet för att kunna lära väst om livet i öst, och ser hans målningar som "noggrant utförda essäer från det osmanska samhället, uttryckt genom en västerländsk vokabulär".⁶

En vald strategi från Osman Hamdi var att både män och kvinnor figurerade jämlikt på målningarna. För första gången i turkiskt måleri syns personer i full skala.⁷ De är självsäkra, reflekterande och tänkande personer.⁸ Ett exempel är de unga musikerna, två flickor som spelar mandolin respektive tamburin, avbildade

³ Demirsar Arli 2000, 191.

⁴ Çakmak 2010, 103.

⁵ Çelik 1996, 204.

⁶ Fritt översatt efter Çakmak 2010, 105.

⁷ Demirsar Arli 2000, 191.

⁸ Çelik 1996, 204.

i Bursas Gröna moské år 1880 (se s. 56). Rummet är hämtat inne i moskén, det går att identifiera den kaklade väggen, frisen på högra sidan, ”staketet” med de utsnidade stjärnorna och skåpet för sandaler i halvtrappan upp. De två flickorna, en stående spelande mandolin och en sittande ackompanjerande på tamburin, är placerade på en anatoliskt vävd matta med sandalerna avtagna på golvet bredvid. Musikerna är klädda i kaftanliknande kläder passande för det nyväckta osmanska intresset, och samtidigt samtida i det sena 1800-talet vad gäller kroppsspråk, agerande och blickar. Väggen bakom dem är nedtonad eftersom ljuset inte når in, men är ändå tydligt markerad med sitt utfallande kakel. Det är de blågröna plattorna i hexagonform och trianglar som är karaktärstypiska för den tidigosmanska arkitekturen. Även om målningen är utförd i olja läser ögat av rummet som verkligt och kakelplattorna som fysiskt påtagliga.

Osman Hamdi Bey i Bursa

I den pågående moderniseringsperioden var kopplingen till den egna traditionen och historien viktig för Osman Hamdi. Han lyfte därför fram såväl den långa anatoliska traditionen på landsbygden som den osmanska eran. Bursa var avgörande eftersom osmanerna tidigt erövrade staden från bysantinerna och 1326 gjorde den till huvudstad. Staden är byggd på en kulle vid berget Uludağ, ungefär tio mil söder om Istanbul, med blomstrande växter och träd, trädgårdar med fontäner och porlande källor. För osmanerna, som hade stridit i öknen, blev stadens grönska och de strilande fontänerna ett återskapat paradiset.

Gröna moskén (Yeşil camii) i Bursa från 1419 har en omfattande kakelutsmyckning som också gett moskén dess namn, med traditioner och hantverkskunnande i möten från en rad olika kulturer. Moskén är byggd i grå sandsten. Entrén inramas av en marmorkantad dörrfris utsmyckad med *muqarnas* (stalaktitornament) samt blomster- och spiralformade arabesker. Interiört är bottenvåningen uppbyggd kring två stora kupolklädda rum: det första med en fontän placerad mitt under kupolen, det andra med *mihrab* (bönenischen) i blickfånget. Runt dessa två huvudrum är sex mindre rum placerade. Till vänster om det första kupolrummet finns ett litet rum där golvet är upphöjt tre trappsteg, flankerat med nischer för sandaler, i enlighet med tidigosmansk byggstil. Rummet är troligen skapat för härskare och regenter på besök i staden. Väggarna

i moskén är klädda, från golv och ett par meter upp, av hexagonformade och triangulära kakelplattor, som vi kan se både i målningen med de musicerande flickorna (s. 56) och i Osman Hamdis omdiskuterade och mest kända målning *Sköldpaddstränaren* (1904).



T. v. Gröna moskén i Bursa, interiör (foto författaren); t. h. Osman Hamdi Bey, *Sköldpaddstränaren* (1904), Peramuseet, Istanbul (foto Google Art Project).⁹

Miljön är ett rum i moskéns övervåning. Kakelplattorna är mellanblå och mörkt azurblå. Ugnsränningen har gjort att de har liv i ytan och skiftar i ton, istället för att vara helt enfärgade. En ytterst smal fog mellan plattorna ger på avstånd intrycket av en enhetlig vägg. Beroende på ljusinfall och betraktarens placering i rummet pendlar kakelmönstret vid närmare avstånd mellan att uppfattas som

⁹ Hämtad 30 augusti 2017 från https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Osman_Hamdi_Bey_-_The_Tortoise_Trainer_-_Google_Art_Project.jpg

hexagoner och trianglar eller till och med stjärnor. Väggar och dörrhåll inramas av bårder i kakel med mönster som fortsätter från platta till platta. Till höger på målningen med de musicerande flickorna syns en stående fris med blå ornament mot vit botten. Den är utförd i tekniken *cuerda seca* som innebär att mönstrets konturlinjer målas i en blandning av mangan, koppar och ister – som en tråd – för att förhindra att glasyrfärgerna flyter ihop vid bränningen.

Två flickor som besöker en grav (1890) är målad i Gröna mausoleet som tillhör komplexet i Bursa. Mausoleet har formen av en oktagon (i seldjukisk stil) och är placerat på en kulle invid moskén. Målningen visar de två flickorna bedjande vid graven inne i mausoleet, andaktsfullt sittande respektive stående på en vävd röd ullmatta. En stor del av det kakelklädda rummet visas i målningen, vilket överensstämmer med det verkliga gravrummet, och som också ger rummets karaktär, som i sin tur följer samma princip som Gröna moskén med kakel i hexagonala former. Ett tillägg här är utsmyckningarna av kakelmosaik med utsirade växtmönster inom en oval ornamentform. Dessa upprepas runt om på väggarna, och återkommer utfallande över graven i mitten. Med handen känns de uthuggna bitarna, små och välformade kakelbitar tätt sammanfogade med murbruk. Om vi är bekanta med tekniken, ”känner” vi detta även i versionen där ögat läser av de målade utsmyckningarna. Tekniken innebär att kakelbitarna huggs ut i de former och färger som kakelmästaren bestämt. Bitarna fogas sedan samman till hela ytor, hela bildmönster. Tekniken, en följd av persisk kakeltradition, går att spåra till seldjukerna på 1100-talet och utvecklades i den turkiska staden Konya seklet därefter. Den är framtagna dels för att smycka rundade ytor – så att kaklet



Gröna mausoléet, Bursa. Foto förf.

kan följa pelare, *muqarnas*, *mihraber* och rundade gravar – samt dels för att varje kakelbit ska vara möjlig att bränna i rätt temperatur och tidslängd. Värt att nämna är att Osman Hamdi stödde nyöppnandet av Kütahyas kakelfabrik – som tog över efter den mera berömda föregångaren i Iznik – för att återuppta producerandet av kakelplattor.¹⁰

¹⁰ Demirsar Arli 2000.

Fotografiets framväxt

Det som sker inom konsten vid slutet av 1800-talet är att fotografiet slår igenom, vilket intresserade Osman Hamdi. Han började själv fotografera och tog bilder av platser, byggnader, rum och detaljer som han senare hade som utgångspunkt för sitt måleri. Han fotograferade personer i poser skapade att passa i måleriet. Han lät sig också själv fotograferas ute på arkeologiska orter eller i olika dräkter och poser för att passa till sina målningar, ofta alltså i samarbetade med Pascal Sebah, som var den ledande fotografen i Istanbul. Konsthistorikern Belgien Demirsar Arli pekar på hur underlaget/duken på Osman Hamdis målningar är skissad i rutsystem och bilden överförd med en blyertspenna från ett fotografi uppdelat i sektioner.¹¹

I Paris introducerades kameran och en rad optiska leksaker, vilket innebar en fokusering på ögat – till skillnad från handen i hantverket – och det enskilda ögonblicket. Det nya mediet fotografi innebar inte bara en ny teknik utan också ett nytt förhållande till perception. Genom att ögat är med och bestämmer den valda ögonblicksbilden tas även ett aktivt estetiskt beslut. Att posera framför kameran som Osman Hamdi gjorde i osmanska dräkter och vid utgrävningsfälten, innebar ett nytt förhållningssätt i synen på sig själv. (Inom parantes kan man ställa frågan hur dagens *selfie*-kultur kommer att analyseras om femtio år?)

En interiör från Kakelpalatset återfinns i målningen *Livets brunn* (1904), där alltså de arkeologiska samlingarna hystes medan det nya museet färdigställdes. Här är Osman Hamdi själv avbildad läsandes i Koranen. En rad föremål hjälper till att illustrera innehåll och symbolik i Osman Hamdis bilder och återkommer från målning till målning. Det är föremål från samlingar och arkeologiska exkursioner som Osman Hamdi hade tillgång till tack vare sin post som museidirektör. Det var bland annat oljelampor, ljusstakar, mattor, bokställ och konvolut till Koranen; dessa återfinns nu i museernas samlingar.¹² Osman Hamdi blir en förmedlare som uppvisar den osmanska kulturen med sina attribut – både för väst och för sitt eget land där den måhända var bortglömd i den moderniserande sekulariseringsperioden.

¹¹ Ibid., 196.

¹² Ibid., 197f.



T. v. Osman Hamdi Bey, Livets brunn (1904), Alte Nationalgalerie, Berlin (foto Andres Kilger);¹³ t. h. samma interiör från Kakelpalatset idag (foto författaren).

I *Livets brunn* kan vi återigen jämföra miljön med det nuvarande rummet. Frisen runt fontänen har starkare guldifyllning på målningen; i det verkliga rummet är endast en del av marmorbården fylld med guld som en följd av rådande renoveringsfilosofi. De hexagonala och triangulära kakelplattorna är sig lika, men på målningen saknas de pålagda guldstencileringarna. En del plattor i rummet har nämligen screen-tryckta eller stencilerade guldornament. Guldets slitet och åldrat på vissa av plattorna i Kakelpalatset, och nyrenoverat på andra väggar. På målningen syns guldstencileringen alltså inte. Denna förgyllningsteknik, som antingen var alltför sliten vid 1900-talets början eller som Osman Hamdi helt enkelt valde bort, kan härledas till en persisk teknik från Kashan, *minai* (en sorts emalj), som också brukades av seldjukerna. Tekniken innebar att vissa färger och guldets applicerades på toppen av en redan glaserad och dekorerad kakelbit innan den utsattes för en andra bränning. Dessa stencilerade ornament i form av

¹³ Återgiven med vänligt tillstånd av Staatliche Museen zu Berlin.

guldskulptur och med en bård runt plattans form i Kakelpalatset, återfinns också som teknik i Gröna moskén i Bursa (jfr bild på s. 59). Guldornamenten uppfattas stundtals som svävande framför den blanka kakelväggen. Väggarna växlar från två- till tredimensionalitet då de runda kloten så att säga svävar ut i rummet.

I målningen *Framför Rüstem Paşa-moskén* (1905) är Osman Hamdi porträtterad som en imam som välkomnar till bön i moskén. Rüstem Paşa-moskén är berömd för sin kaklade interiör, utförd av den store arkitekten Sinan, och innefattar kakeluttryck från en rad tidsepoker. Arkitektur och material är avbildat på målningen efter verkligheten. Det går att följa formerna och färgerna i den bågformade nischen, de blå och turkosa ornamenten mot vit bakgrund och med små inslag av rött. Ornamenten utgörs av så kallade *hatai*- och *rumi*-former från tidigotomansk tid tillsammans med en större oval i mitten. *Hatai*-mönstret kommer från växtriket och har runda blomformer sedda uppifrån, medan *rumi* är hämtat från djurriket med formen av långa taggade blad, framkomna under anatolisk seldjukisk tid. Dessa båda mönsterelement, med en roterande form tillsammans med en statisk, ger ytan liv och spänning. Omigen får alltså kakelplattorna en framträdande roll i Hamdi Beys måleri.



Ingången till Rüstem Paşa-moskén. Foto förf.

Det pågående berättandet

Man kan se Osman Hamdi som ett osmanskt sändebud: en konsul eller dragoman. Han överbryggar eller neutraliserar avståndet mellan occidenten och orienten. Hans plats och rum där förmedlingarna sker är främst Istanbul och Turkiet, men också upprätthållande en relation till Paris och fransk kultur. Han förflyttar sig mellan Istanbul och Anatolien, leder och följer utgrävningar, följer med och leder in föremål i museerna. Vidare förmedlar han avbildade rum genom måleriet, filtrerat genom oljans uttryck, som i sin tur återkopplar till det fysiska (origi-

nal)rummet. I samtidens fotografiers vyer skildras såväl 1800-talets motiv och självporträtt som undersökandet av en ny teknik och förhållningssätt till estetik.

Osman Hamdi arbetade i ett nätverk tillsammans med arkeologer, fotografer, franska och turkiska konstnärer, och den osmanska byråkratin. Han lärde sig inte enbart att måla i Paris, han lärde sig också ett särskilt sätt att se och betrakta, samt att bygga upp sina bilder utifrån visuella koder. Dessa utvalda koder riktade han till sina samtida betraktare.¹⁴ Det är dessa vi försöker tolka än idag. I målningarna kan vi alltjämt läsa av rummens arkitektur och användning, osmansk tradition, kakelmaterial, textilier och ornament – ett narrativt berättande genom måleriets realism och symbolism. Föremålen berättar sina historier utanför målningarna, de är dokumenterade, systematiserade och placerade på museer för att där i nya kontexter fortsätta tala. De kaklade väggarna brukas fortfarande efter 600 år i sina dagliga användningar. Kakelplattorna åldras, slits och renoveras men har kvar sitt ursprungliga material och uttryck – det hållbara kaklet som genom färg, yta och ornament berättar sin historia om och om igen.

Litteratur

- Çelik, Zeynep: "Colonialism, Orientalism, and the Canon", *Art Bulletin: Rethinking Canon*, June 1996, Volume LXXVIII, Number 2
- Çakmak, Gürü: "Resistance or Compliance?: The Problem of Orientalism in Osman Hamdi's Paintings", *Thamyris/Intersecting: Place, Sex & Race*, No. 20 (2010), 103–112.
- Demirsar, V Belgin: *Osman Hamdi Tablolarında Gerçekle İlişkiler*, Sanat Eserleri Dizisi: 12, Kültür Bakanlığı, Ankara 1989
- Demirsar Arli, Belgin: "Osman Hamdi and pictorial art", *From Orientalism to contemporary Turkish painting*, Istanbul 2000.
- Eldem, Edhem: *Mendel-Sebah: Documenting the Imperial Museum/Mendel-Sebah: Müze-i Hümayun'u Belgelemek*, utställningskatalog, Istanbul Archaeological Museums/ Istanbul Arkeoloji Müzeleri Yayını, Istanbul 2014
- Ersoy, Ahmet: "A Sartorial Tribute to late Tanzimat Ottomanism: The Elbise-i 'Osmaniyye Album", *Muqarnas* 20 (2003): 187–207.
- Inankur, Zeynep, Reina Lewis & Mary Roberts (Eds.): *The Poetics and Politics of Place: Ottoman Istanbul and British Orientalism*, Pera Museum Publication, Istanbul 2011.

¹⁴ Çakmak 2010, 106.