

T.C.  
ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SANAT TARİHİ  
ANABİLİM DALI

## NAMIK İSMAİL'İN YAŞAMI VE SANATI

Yüksek Lisans Tezi

Gülce ÇERMİKLİ

Ankara-2009

**T.C.  
ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SANAT TARİHİ  
ANABİLİM DALI**

## **NAMIK İSMAİL'İN YAŞAMI VE SANATI**

Yüksek Lisans Tezi

Gülce ÇERMİKLİ

Tez Danışmanı  
Prof. Dr. Kıymet GİRAY

Ankara-2009

T.C.  
ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SANAT TARİHİ  
ANABİLİM DALI

NAMIK İSMAİL'İN YAŞAMI VE SANATI

Yüksek Lisans Tezi


Tez Danışmanı : Prof. Dr. Kıymet GİRAY

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı

..... Prof. Dr. Kıymet GİRAY  
..... Doç. Dr. Mehmet TUNÇEL  
..... Prof. Dr. Nevin ÖZKAN

İmzası

  
.....  
.....  
.....

Tez Sınavı Tarihi 30.4.2009

## İÇİNDEKİLER

### ÖNSÖZ

GİRİŞ.....	1
1. NAMIK İSMAİL'İN YAŞAMI.....	3
1.1. NAMIK İSMAİL'İN AİLESİ VE ÇOCUKLUK YILLARI.....	3
1.2. NAMIK İSMAİL'İN EĞİTİMİ VE GENÇLİK YILLARI.....	4
1.3. NAMIK İSMAİL'İN ÇALIŞMA HAYATI.....	13
1.4. NAMIK İSMAİL'İN YÖNETİCİLİĞİ VE ÖLÜMÜ.....	14
2. NAMIK İSMAİL'İN SERGİ ETKİNLİKLERİ .....	20
2.1.GALATASARAY SERGİLERİ.....	20
2.2. NAMIK İSMAİL'İN GALATASARAY SERGİLERİ'NE KATILDIĞI YAPITLARI.....	29
2.3.HARBİYE NEZARETİ RESİM ATÖLYESİ ( ŞİŞLİ ATÖLYESİ ).....	30
3. NAMIK İSMAİL'İN YAŞADIĞI TARİHSEL SÜREÇ .....	36
3.1. TÜRKİYE'DEKİ SANAT ORTAMI.....	38
3.1.1 Türkiye'de Gerçekleştirilen İlk Sergiler.....	40
3.1.2. İlk Özel Resim Akademisi ve Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahane.....	43
3.1.3. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti.....	47
3.1.4. 1914 Kuşağı (Çallı Kuşağı).....	52
3.2. FRANSA'DAKİ SANAT ORTAMI.....	65
3.3. ALMANYA'DAKİ SANAT ORTAMI.....	71
4. NAMIK İSMAİL'İN RESİMLERİ VE SANAT ANLAYIŞI.....	80
5. KATALOG.....	83
5.1. KÖY EVİ 1911.....	83

5.2. OTOPORTRE 1917.....	84
5.3. OTOPORTRE.....	85
5.4. TİFÜS / SAVAŞIN YANKILARI.....	86
5.5. SEDİRDE UZANAN KADIN / DÜŞÜNCELER DE BATTI / DÜŞÜNCE / TEFEKKÜR 1917.....	88
5.6. TOPÇULAR / KURTULUŞ SAVAŞI'NDA TOPÇULAR / SON MERMİ / AL BİR DAHA 1917.....	91
5.7. VATAN EMREDERSE / GİRDAB-I ZAFER.....	93
5.8. OTOPORTRE 1918.....	95
5.9. ÇIPLAK 1918.....	96
5.10. MEDİHA HANIM 1920.....	97
5.11. MEDİHA HANIM 1920.....	98
5.12. MEDİHA HANIM.....	99
5.13. ESKİ EVLER 1920.....	100
5.14. BİR ŞARK ODASI 1920.....	101
5.15. KIRMIZI ÇİÇEKLER.....	102
5.16. BALIKLI NATÜRMORT / BALIKLAR 1921.....	103
5.17. VENEDİK'TE KÖPRÜ 1921.....	104
5.18. LİMAN / KAYIKLAR.....	105
5.19. ÇIPLAK 1922.....	106
5.20. HARMAN 1339 (1923).....	107
5.21. HARMAN 1339 (1923).....	109
5.22. PARİS KARPO ÇEŞMESİ 1924.....	111
5.23. LÜKSEMBURG BAĞÇESİ'NDEN / LÜKSEMBURG PARKI 1925.....	113
5.24. DENİZDE SABAH 1925.....	114

5.25. MEHTAPTA CAMİ / MEHTAP 1925.....	115
5.26. KÖPRÜDE GEZİNENELER (PARİS’TE SOKAK).....	117
5.27. BURSA ULU CAMİ İÇİ 1926.....	118
5.28. MADEN İŞÇİLERİ / MADEN OCAĞI.....	119
5.29. KAPALI ÇARŞI YORGANCILARI / MISIR ÇARŞISI.....	120
5.30. ANKARA KALESİ (ESKİ ANKARA).....	122
5.31. BAHAR / İLKBAHAR 1927.....	123
5.31. BAHAR / İLKBAHAR 1927.....	124
5.33. ÇIPLAK 1927.....	125
5.34. GEMİ 1928.....	127
5.35. YAMAÇ 1928.....	128
5.36. ATATÜRK 1935.....	130
6. NAMIK İSMAİL’İN SANATI.....	131
6.1.NAMIK İSMAİL’İN RESİMLERİNDE RENK VE TEKNİK.....	131
6.2. NAMIK İSMAİL’İN RESİMLERİNDEKİ KONULAR.....	133
6.2.1.Manzaraları.....	133
6.2.2.Portreleri.....	135
6.2.3. Çıplak Figürleri.....	136
6.2.4. Natüremortları.....	137
6.2.5. İç Mekan Resimleri.....	137
6.2.6. Savaş ve Toplumsal İçerikli Resimleri.....	138
7. KARŞILAŞTIRMA VE DEĞERLENDİRME.....	140
8. SONUÇ.....	143
ÖZET.....	147
SUMMARY.....	149

KAYNAKÇA.....	151
RESİMLER.....	161
EK.....	252

## ÖNSÖZ

Türk Resim Sanatı'na batılı anlamda yön veren, 1914 Kuşığı ya da Çallı Kuşığı olarak bilinen kuşığın sanatçılarından biri olan değerli ressamımız Namık İsmail, hayatı, sanatçı ve yönetici kişiliği, eserleri, akademi için yaptığı çalışmaları ile Türk Resim Sanatı'nda ayrı bir yere ve öneme sahiptir. Namık İsmail, Atatürk ilkelerine azimle inanmış bir sanatçı ve bu ilkeleri uygulayan bir eğitimci ve yöneticidir.

Yüksek lisans eğitimim sırasında ve tez aşamamda benimle ilgilenen ve tecrübeleriyle yol gösteren değerli hocam Prof. Dr. Sayın Kıymet GİRAY'a,

Tezimi hazırlamam için bana maddi ve manevi destek olan, tezimi bitirmem için işlerimi bile aksatmama göz yuman sevgili işverenim Ruşen ATAÖĞLU'na,

Hayatımın her anında benimle beraber olan ve her türlü yardımı benden esirgemeyen sevgili eşime,

ve Namık İsmail'in yaşamını ve sanatını, yaşadığı dönem ile bir bütün olarak ele aldığım bu çalışmada bana yardımcı olan herkese sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.



## GİRİŞ

Hazırlamış olduğum tezimin konusu 1914 Kuşağı (Çallı Kuşağı) ressamlarından Namık İsmail'in yaşamı ve sanatıdır. Sanatçı ile ilgili yapılmış ayrıntılı çalışma çok azdır. Mevcut yayınlara bakıldığında ressamı yaşadığı dönemle, sanatıyla ve hayatıyla bir bütün olarak ele alan çalışmaların sayısı yok denecek kadar azdır. 1914'lerden sonra Türk resim sanatına yeni bir dönem açan sanatçılar grubu içinde yer almasına rağmen, kuşağın diğer üyeleriyle kıyaslandığında, Namık İsmail, nedense, kişiliği, sanatı ve eğiticiliği bakımından gereğince üstünde durulmamış bir ressamdır.

Tezimin amacı değerli ressamımız Namık İsmail'in hayatı, sanatçı ve yönetici kişiliği, eserleri hakkında ayrıntılı bilgi vermek, Türk resim sanatındaki yeri ve önemini vurgulamaktır.

Tezimin başlangıç aşamasında, yapılacak olan çalışmanın planı hazırlanarak, Milli Kütüphane'de, Türk Tarih Kurumu Kütüphanesi'nde ve çeşitli üniversite kütüphaneleri ile internet ortamında konu ile ilgili kaynak taraması yapılmıştır. Tez içinde yararlanılmış olduğum resim ve fotoğraflar gerek konu ile ilgili kaynaklardan gerekse çeşitli internet sitelerinden elde edilmiştir.

Ünlü ressam Namık İsmail'i konu alan tek ciltlik tezim şu ana başlıklardan oluşmaktadır: "Namık İsmail'in Yaşadığı Tarihsel Süreç", "Namık İsmail'in Yaşamı", "Namık İsmail'in Sanatı", "Namık İsmail'in Yöneticiliği", "Katalog", "Karşılaştırma ve Değerlendirme", "Sonuç".

İlk ana başlık altında "Türkiye'deki Sanat Ortamı", "Fransa'daki Sanat Ortamı" ve "Almanya'daki Sanat Ortamı" alt başlıkları yer almaktadır. Namık İsmail'in yaşamış olduğu 1890-1935 yılları arasında Türkiye'nin siyasi ve sanatsal ortamı, bu dönemde meydana gelen sosyal olaylar burada ele alınmıştır. Ayrıca sanatçının Fransa'da bulunduğu dönemde etkilenmiş olduğu Empresyonist sanat akımı ve Almanya'da bulunduğu sırada etkilenmiş

olduğu Ekspresyonist sanat akımı incelenmiştir. Ressamın hayatının anlatıldığı ikinci bölüm, kendi içinde, çocukluk yılları, sanat eğitimi aldığı gençlik yılları ve çalışma yıllarının anlatıldığı kısımlara ayrılmıştır. Namık İsmail'in Sanatı ana başlığı altında sanatçının sanat anlayışına ve resimlerindeki konulara yer verilirken; Akademinin ikinci kurucusu olarak nitelendirilen sanatçının eğitimci yanı ve sergi etkinlikleri Namık İsmail'in Yöneticiliği bölümünde anlatılır. Burada sanatçının Güzel Sanatlar Akademisi için yaptığı çalışmalar üzerinde durulmuştur. Katalog kısmında ressama ait yapıtlar ayrıntılı bir biçimde incelenmiştir. Karşılaştırma ve Değerlendirme bölümünde, sanatçıya ait yapıtlar toplu olarak değerlendirilirken; Sonuçta İkinci Meşrutiyet Dönemi sanat anlayışı ve sanatçının bu ortamdaki yerine vurgu yapılmıştır.

Namık İsmail'in yaşadığı dönemin toplumsal, siyasal ve sosyal olaylarının, önemin sanat anlayışının ve sanatçının yaşadığı dünyayı eserlerine nasıl aktardığının anlatıldığı bu tezde konu ile doğrudan ya da dolaylı ilgili tüm kaynaklardan yararlanılmıştır. Tez yazımında faydalandığım tüm kaynaklar kaynakça kısmında belirtilmiştir.

## 1. NAMIK İSMAİL'İN YAŞAMI

### 1.1. NAMIK İSMAİL'İN AİLESİ VE ÇOCUKLUK YILLARI

Namik İsmail, Kafkasya'dan Samsun'a, oradan da İstanbul'a göç etmiş Çerkez bir ailenin ortanca çocuğu olarak 1890 yılında Samsun'da doğar<sup>1</sup> (GÖREN, 1998,a:73).

Namik İsmail'in babası İsmail Zühtü Bey, Kafkasyalı Namık Bey'in oğludur (RONA, 1992:18). İsmail Zühtü Bey Tophane vezne müdürüdür (GÖVSA, Tarihsiz:274). O zamanlar Tophane'de bulunan Fevziye Mektebi'nde hat dersleri alır, kısa sürede nesih ve sülüs yazıda dönemin ustaları arasına girer. Annesi Vezirköprü kaymakamı Amasyalı Yeğenzade Hüsnü Bey'in kızı Bakiye Hanım'dır. İsmail Zühtü Bey'le Bakiye Hanım 1885'te evlenir, 1886'da Hüsnü,1890'da Namık,1897'de de Ulviye adında üç çocukları olur (RONA, 1992:18).

Bazı kaynaklarda sanatçının soyadı Yeğenoğlu, bazı kaynaklarda ise Sebük olarak geçmektedir. Bunun sebebi, Yeğenoğlu soyadı, sanatçının aile lakabı olan Yeğenzade'den kaynaklanır. Sebük ise sanatçının 1928 yılında gerçekleşen soyadı kanunu ile almış olduğu soyadıdır. Fakat sanatçı yaşamı boyunca iki soyadını da kullanmamış, resimlerini “Namik İsmail” olarak imzalamıştır.

Üç kardeş de belki babalarının hattat olmasından ötürü küçük yaştan başlayarak sanata ilgi duyarlar (RONA, 1992:18). Ağabeyi Hüsnü Yeğenoğlu (1886-1938)'da resme karşı yeteneği olan bir subaydır ve bu nedenle okuduğu Topçu Mektebi'nde ressam sınıfına ayrılır daha sonra 1907'de Almanya'da üç yıl eğitim görür. Kız kardeşi Ulviye Yeğenoğlu Keskin (1896–1964) konservatuara devam eder, piyano ve Fransızca dersleri alır. Namık İsmail ailesi

---

<sup>1</sup> Birçok kaynakta sanatçının İstanbul'da doğduğundan bahsedilmektedir. Namık İsmail'in Elif Naci ile yapmış olduğu söyleşide kendisi Samsun'da doğduğunu bir yaşındayken İstanbul'a geldiğini söyler. (Bkz: ARSAL, 2000:84; BERK -GEZER, 1973:37; GÜLTEKİN, 1992:30; İSLİMYELİ, 1977:51; KINIK, 1982:12; PARLATIR, 1977:95).

tarafından sıkı bir disiplin altında iyi terbiye ile yetiştirilir ve her zaman son derece sakin, ciddi ve gururlu bir kişidir (GÖREN, 1998,a:73).

## 1.2. NAMIK İSMAİL'İN EĞİTİMİ VE GENÇLİK YILLARI

1896'da Kabataş'taki Şemsülmekatip'te ilköğrenimine başlayan Namık İsmail daha sonra Beşiktaş'taki Hamidiye Mektebi'ne gider (RONA, 1992:18); burayı ikincilikle bitirir (NACİ, 1933:418). Namık İsmail'in Hamidiye Mektebi'nde resim hocası Viçen Arslanyan (1866-1942)'dir. O yıllarda en sevdiği şey sahile demirlemiş vapurların resmini yapmaktır (RONA, 1992:18). Ardından Edebiyata ilgi duymaya başladığı dönemde, Fransızca eğitim veren Ste.Pulchérie, St. Benoit gibi Fransız okullarında okur. St.Benoit'da resim hocası Andres olur. Bu dönemde de kömür kalem ve karakalemle kartpostallardan çalıştığı bilinir (RONA, 1992:18). Hocası Andres'den bir yıl kadar özel ders alır. Yeniköy'deki köşkleri boyanırken, kendisi de kitap çekmecesini boyar ve bundan sonra yağlıboya resim yapmaya heveslenir (GÜNAY, 1937:9). İlk yağlıboya resmi olan bir sepet çiçekle kesilmiş bir karpuzu dönemin mutasarrıflarından<sup>2</sup> Bekir Paşa için yapar ve karşılığında kendisine bir tay armağan edilir (RONA, 1992:18). Yanmış olan Galatasaray Lisesi (Mektebi Sultani) açılınca, Tevfik Fikret'in müdürlüğü sırasında ikinci sınıftan beşinci sınıfa kadar bu liseye devam eder (GÜRTUNA, 1994:4). Galatasaray Lisesi'nde ise Şevket Bey'den ders alır, okul müdürü Tevfik Fikret'in okulda açtığı atölyede çalışmalarını sürdürür (RONA, 1992:18). Namık İsmail son sınıfta Arapça dersinden kalıp, bakalorya<sup>3</sup> sınavını veremeyince buradan da ayrılıp

<sup>2</sup> Tanzimat'tan sonra, Osmanlı yönetim teşkilatında sancakların yöneticisine verilen addır (<http://wiktionary.org/wiki/mutasarr%C4%B1F>).

<sup>3</sup> Bakalorya, orta öğrenimi bitirme imtihanı ya da üniversitelerin verdiği en aşağı akademik paye. Türkiye'de ilk defa 1867 yılında kurulan Galatasaray Lisesi'nde uygulanmıştır. İkinci Meşrutiyet devrinde, liselerle denk olan o zamanki idadileri bitirenlerin yüksek okullara ve üniversitelere girmeleri, bakalorya denilen imtihanı vermeleri ile mümkün olmuştur (<http://tr.wikipedia.org/wiki/Bakalorya>).

resim öğrenimi için babasının arkadaşı İstanbul Merkez Kumandanı Ahmet Feyzi Paşa tarafından 1911 yılında Paris'e gönderilir (NACI, 1979:26;NACI,1982:26).

Birçok kaynakta Namık İsmail'in Galatasaray Lisesi'nden sonra Sanayi-i Nefise Mektebi'ne gittiğinden söz edilir (Bkz. BERK-GEZER, 1973:37; DEMİRSAR ARLI, 2000:259; GÜLTEKİN, 1992:30; İSLİMYELİ, 1977:51; ÖZEL, 1992:230; ÖZSEZGİN, 1999:348; PARLATIR, 1977:95; TURANI, 1989:110). Namık İsmail Yeni Türk Mecmuası'ndaki söyleşisinde böyle bir eğitimden söz etmez.

Kaynaklar 1890 yılında Paris'e büyük bir yabancı sanatçı akımının yaşandığını ve bunların çoğunun da özellikle Fransız sanatının devrimi sayılan empresyonist sanatı ve sanatçıları yakından incelemeyi amaçladıklarını belirtmektedir. Dünyanın her yerinden Paris'e sanat öğrenmeye gelen ressamlar gibi, genç Osmanlılar da empresyonistlerin resimlerinden etkiler alırlar. Bu yıllarda dünya sanatının kalbinin attığı yer olan Paris'te sayısız atölye resim dersleri düzenlemektedir. Bunlar arasında yapılacak olan bir araştırma açıkça gösterecektir ki bu kente resim öğrenimi için gelen gençler, ülkelerinden buraya daha önce gelen sanatçıların önerileri ile atölyeler seçmektedirler (GİRAY, 1997,a:39).

Osmanlı gençleri de diğer yabancı öğrenciler gibi, Paris'in baş döndüren sanat ortamında kendilerini güvende hissedebilecekleri atölyelere başvurmaktadırlar (GİRAY, 1997,a:39).

1911'de Paris'e giden Namık İsmail, St. Benoit'daki resim öğretmeni Andres'nin önerisiyle önce Julian Akademisi'ne girer (GÜNAY, 1937:9). Sonra o sıralarda Paris'te bulunan İbrahim Çallı (1882-1960)'nın yönlendirmesiyle 1912'de l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts'da (Ulusal Güzel Sanatlar Yüksekokulu) Fernand Cormon (1845-1924)'un atölyesine geçer ve çalışmalarını 1914'e değin burada sürdürür (RONA, 1992:18; GÖREN, 1999:344).

19. yüzyıl Paris'i dünya sanatının en önemli merkeziydi ve sanat eğitimi açısından da ayrı bir konumu vardı. Döneminin en saygın okullarından l'Ecole des Beaux-Arts bu kentte yer alıyordu. Bu okul, dünyanın dört bir yanından resim ve heykel eğitimi almak isteyen genç yeteneklerin yanında, Türk resim sanatında Batılı anlamda öncü olarak bilinen sanatçıları yetiştiren bir kurumdu. L'Ecole des Beaux-Arts ve Academie Julian başta olmak üzere, resim ve heykel eğitimi veren birçok atölyede, Osman Hamdi (1842-1910) döneminden başlayarak, 1914 Kuşluğu temsilcilerine ve daha sonraki süreçte Türk sanatçılara hocalık yapan ünlü hocalar bulunmaktaydı. Bunlar arasında: Jean-Léon Gérôme (1824-1904), Alexandre Cabanel (1823-1889), Gustave Boulanger (1824-1888), Fernand Cormon, Jean-Paul Laurens (1838-1921) ilk sıraları almaktadırlar. Daha sonra ise, Jean-Pierre Laurens (1878-1934) ve Paul Albert Laurens (1870-1934), Lecomte Du Nouy (1842-1923), Marcel André Baschet (1862-1941) ve Henri Paul Royer (1869-1938), François Schommer (1850-1935) gibi ustaların adı sayılabilir (GÖREN, 1996,c:102).

Académie Julian 19.yüzyılın son çeyreğinde ve 20.yüzyılın başlarında tüm dünya sanatsal çevrelerinde önemli bir şöhret kazanmıştı. 1868'de Rodolphe Julian tarafından kurulan akademi kadın ve erkek, Fransız ve dünyanın her köşesinden gelen yabancı binlerce öğrencinin tercih ettiği Paris'in sayısız atölyelerinden biriydi. Académie Julian Paris'teki en büyük ve özel akademiydi ve de eğitim kalitesi, özgürlüğü, öğrencilerin bireysel yeteneklerini geliştirdiğinden öğrenciler tarafından yeğ tutuluyordu. Akademiden yerli yabancı sayısız yetenekli sanatçı gelip geçmişti. Académie Julian uzun zamandır, 19.yüzyılın ilk çeyreğinden başlayarak 20.yüzyılın başında dünya sanat merkezini oluşturan Fransa'nın sanatsal havasını arttırmıştı. Académie Julian, bir yandan gelenekselliğın önemini vurgularken, diğer taraftan 20.yüzyılın başında sanatı biçimlendiren değişik sanatsal hareketlere de destek veriyordu (GÖREN, 1996,a:96).

Julian, akademisini 1868'de kurduğu zaman, l'Ecole des Beaux-Arts'ın ve daha çok akademik sanattın yüceliği, önemi gibi konular çok ciddi bir biçimde sorgulanıyordu. Édouard Manet (1832-1883) ve Whistler gibi bağımsız sanatçılar yapıtlarını 1863'teki Salon des refusé / Reddedilenler Salonu'nda sergilemişlerdi ki, Julian de bu sergiye katılan sanatçılar arasında yer almıştı (GÖREN, 1996,a: 97).

Julian, öğrencilerinin yeni eğilimler ve l'Ecole des Beaux-Arts'ın daha ılımlı bir seçeneğini aradıklarını çok iyi değerlendirmişti. Ancak buna karşın belirlenen geleneksel sanatsal değerlere karşı akademisinde bir düzenleme içine girmemişti. Üstelik o akademisini Jules Lefévre (1836-1911), Gustave Boulanger (1824-1888), daha önce akademi üyeliği yapmış sanatçı Joseph-Nicolas Robert-Fleury (1797-1890)'ın kendi gibi ressam oğlu Tony Robet-Fleury (1837-1911), William Bouguereau (1825-1905) ve Jean-Paul Laurens (1838-1921) gibi tutucu eğitimleriyle tanınan ve birçoğu kişisel arkadaşı olan profesörlerle adeta bir ağ gibi örmüştü (GÖREN, 1996,a: 97).

Aslında, Jules Lefebvre, Tony Robert-Fleury ve Jean-Paul Laurens l'Ecole des Arts'da da Leon Cogniet (1794-1880)'nin öğrencisi olarak birlikte çalışmışlardı. Académie Julian'nin diğer iki profesörü Benjamin Constant (1845-1902) ve Fransız sanatının ünlü gravür ustalarından Léopold Flameng (1834-1911)'in oğlu olan François Flameng (1856-1923) ve Rodolphe Julian ise l'Ecole des Beaux-Arts'da Alexandre Canabel (1823-1889)'in öğrencisi olmuşlardı (GÖREN, 1996,a: 97).

Bu adı geçen profesörlerin uzun süren şöhretleri Académie Julian öğrencilerini cezbediyordu ki onların kişisel konumu ve etkisi jüri ve komiteler üzerinde etkin bir rol oynuyordu. Akademi hocaları, öğrencilerini l'Ecole des Beaux-Arts'a sokabilmek, Salon Sergilerinde yer alabilmesini ve Roma Ödülü yarışmasına katılabilmesini sağlamak amacıyla geleneksel akademik bir eğitim vererek hazırlıyorlardı. Hocalar, koşut olarak öğrencilerinin bireysel yeteneklerini de gözetip ayrıca ilgileniyorlardı. Bu tutum yeni sanatçılar tarafından

iyi karşılanıyor ve yeğ tutuluyordu. Aslında genç sanatçıların önlerinde seçecekleri, başlarında profesörler olan sayısız atölye vardı. Ancak Académie Julian'deki öğrenciler birçok profesörle çalışacak ve sonunda bir hocanın biçimine öykünme durumunda kalmayacaklardı (GÖREN, 1996,a: 97).

Académie Julian'deki öğrencilerin dışarıda bir hoca veya yeni biçimlenen herhangi bir grupla çalışmaları serbestti (GÖREN, 1996,a: 97).

Yabancı öğrenciler l'Ecole des Beaux-Arts'da sıkı bir giriş sınavıyla karşı karşıydılar. Académie Julian'de ise herhangi bir engelle karşılaşmadan eğitimlerine başlayabiliyorlardı (GÖREN, 1996,a: 97).

Julian modelleri kir alıyor ve ünlü sanatçıların da her hafta atölyelerine gelerek öğrencilerin çalışmalarını eleştirmesini sağlıyordu (GÖREN, 1996,a: 98).

Académie Julian'ın ilk broşürlerinde belirtildiğine göre, akademide, öğrencilerin veya profesörlük görevine aday olan sanatçıların desen, resim ve heykel dersleriyle l'Ecole des Beaux-Arts'a girişlerini amaçlıyordu (GÖREN, 1996,a: 98).

Akademinin eğitimi Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867)'ten esinleniyordu. Program desen üzerine yoğunlaşıyor ve özellikle de insan figürü ile doğadaki gerçeğin araştırılması önem kazanıyordu (GÖREN, 1996,a: 98).

Fransız sanatının olduğu kadar, aralarında Türkiye'nin de bulunduğu birçok ülkenin sanatı üzerinde önemli etkileri olan, Osman Hamdi Bey, Süleyman Seyyid (1842-1913), Şeker Ahmet Paşa (Ahmet Ali Bey) (1841-1907), Halil Paşa (1857-1939), İbrahim Çallı, Hüseyin Avni Lifij (1889-1927), Feyhaman Duran (1886-1970), Hikmet Onat (1885-1977), Ali Sami (Boyar) (1880-1967), Nazmi Ziya (Güran) (1881-1937), Mehmet Ruhi (Arel) (1880-1931), Namık İsmail gibi ünlü ressamların resim eğitimi gördüğü, uzun süre Fransız Sanatı'nın gündemi belirlemiş kurumlardan l'Ecole des Beaux-Arts ile Académie des Beaux-



Arts'ın tarihlerine ilişkin yayınlarda, kuruluşlarından itibaren adları birlikte anılmıştır (GÖREN, 1996,d:92).

Académie des Beaux-Arts 1648 yılında kurulur. Akademi'nin kökeninde geçmişle olan sıkı bağlar bulunmaktadır ve bunlar önemini korumaktadır. Akademi'de sıkı bir hiyerarşi düzeni hâkimdir. Örneğin chef-d'œuvre (şedövr) denilen eskiden zanaatçıların usta derecesini alabilmek için özenli işlerini, üstün yapıtlarını sınav kuruluna sunma geleneği burada da devam etmektedir. Akademi'nin, geçmişle olan bu sıkı bağlantıların ek olarak, sanat eğitiminin yapısını İtalyan Sistemi'nden ve Fontainebleau Okulu'ndan örnek alır (GÖREN, 1996,d:93).

Académie des Beaux-Arts'ın, resim eğitimi vermek amacıyla, son derece belirgin iki ilkesi vardır: Bunlar, derslerde işlenen temaları, antik sanatlara ve doğadan dikkatli bir seçime dayandırmaktadır (GÖREN, 1996,d:93).

Académie des Beaux-Arts 1667'den başlayarak Salon Sergilerini düzenleme işini yürütür (GÖREN, 1996,d:93).

Bir diğer önemli kurum olan l'Ecole des Beaux-Arts / Güzel Sanatlar Okulu da 1648 yılında kurulur. Burası Fransa'nın en saygın, en iyi sanat eğitimi veren okuludur. (1793'te Académie des Beaux-Arts kapatılıp, Enstitü içinde Güzel Sanatlar Grubu gibi yeni bir adla yer alınca sanat çevrelerinde, l'Ecole des Beaux-Arts, Akademi adıyla da anılmaya başlar )(GÖREN, 1996,d:93).

Académie des Beaux-Arts'ı, aristokratların oluşturduğu bir kurum olduğundan, "akademi" sözcüğü de adeta bir tabuya dönüşür; bu nedenle "Akademi" yerine "Güzel Sanatlar Grubu" tanımı kullanılmaya başlanır. 1793'te kapatılarak yapılan düzenlemelerle yerine, 1795'te Institut Nationale des Sciences et des Arts / Ulusal Sanatlar ve Bilimler Enstitüsü kurulur. Böylelikle kuruluşundan beri birlikteliğini süren l'Ecole des Beaux-Arts ile Académie des Beaux-Arts ayrılmış oldu (GÖREN, 1996,d:93).

19.yüzyılda Fransa'daki güzel sanatlar eğitiminin Türkiye'deki güzel sanatlar eğitimi ile yakın ilişkisi vardır. Dolayısıyla, Paris'teki l'Ecole National Supérieur des Beaux-Arts (Ulusal Güzel Sanatlar Yüksek Okulu) ile günümüzde Mimar Sinan Üniversitesi olan Güzel Sanatlar Akademisi, ya da ilk adıyla Sanayi-i Nefise Mektebi arasında da yakın bir ilişki söz konusudur; çünkü Sanayi-i Nefise Mektebi, Paris'teki okul örnek alınarak açılır. İki okulun ders programı birbirine oldukça yakındır. Sanayi-i Nefise Mektebi'nde de gerek girişte gerekse yıl içinde l'Ecole des Beaux-Arts gibi çeşitli yarışmalar yapılır (GÖREN, 1996,e:94).

Paris'te resim eğitimi almak isteyen bir gencin önünde oldukça örgütlü bir sistem vardır. Bu sistemin dayandığı iki önemli nokta bulunmaktadır: Bunlardan biri özel atölyelerde, diğeri de güzel sanatlar okullarında eğitim görmektir (GÖREN, 1996,e:94).

Cormon "1914 Kuşağı" veya "Çallı Kuşağı" olarak adlandırılan ressamların hocalığını yapar. 1914 Kuşağının, Sami (Yetik) (1878-1945) dışındaki diğeri tüm üyeleri 1909/10-1914 yılları arasında Paris'te l'Ecole National Supérieur des Beaux-Art'da (Ulusal Güzel Sanatlar Yüksek Okulu) yaklaşık iki ile dört yıl süreyle, Profesör Cormon'un öğrencisi olur (GÖREN, 1995:70).

1845'te Paris'te doğan Cormon, resim öğrenimine Brüksel'de Portaels'in öğrencisi olarak başlar. Daha sonra 1863'te l'Ecole National Supérieur des Beaux-Art'a girdi ve burada Cabanel'in öğrencisi olur. Ayrıca, Fromentin'den de dersler alır (GÖREN, 1995:71).

Sanatçı 1898'de Enstitü üyeliğine seçilir, bir yıl sonra da 1899'da Paris, l'Ecole National Supérieur des Beaux-Art'da profesör olarak ders vermeye başlar. Ölüm tarihi olan 1924'e kadar okuldaki görevini sürdürdü (GÖREN, 1995:71).

Cormon, yapıtlarında özellikle tarih öncesi temaları işlemeyi yeğler. Sanatçının kimi yapıtlarında renkler silik olmasına karşın; deseninin kuvvetli olduğu dikkati çekmektedir (GÖREN, 1995:71).

Sanatçının atölyesinde Batı sanatının gelecekteki büyük ustaları da öğrenci olarak bulunur. Bunlardan ilk aşamada Vincent Van Gogh (1853-1890), Toulouse-Lautrec (1864-1901), Henri Matisse (1869-1954), Francis Picabia (1879-1953) gibi sanatçılar sayılabilir (GÖREN, 1995:71).

Lautrec, hocası Cormon için “*Güçlü, sert ve kendine özgü bir biçimde çalışıyor*” yorumunu yapar. Cormon atölyesine Çarşamba ve Cuma günleri gelir; yapılan çalışmaları denetler ve öğrencilerin atölyeden çok dışarıda çalışmalarını ister. Bonnat gibi akademik anlayışı ağır basan Cormon, tarih öncesine ilişkin konularda büyük bir ustadır. Öğrencilerine karşı oldukça özgür ve anlayışlı bir tutum içindedir. Cormon, atölyesinde bir biçem çokluğunu savunmaktadır. Sanatçı, öğrencilerinin çalışmaları üzerinde düzeltme yaparken oldukça anlayışlıdır ve kendisine gösterilen tüm çalışmalara bakıp, herkese cesaret vermektedir (GÖREN, 1995:72).

1914 Kuşağı ressamlarından İbrahim Çallı, Mehmet Ruhi, Nazmi Ziya, Hikmet Onat, Avni Lifij, Feyhaman Duran ve Namık İsmail Paris’te Fernand Cormon atölyesinde eğitim görür. Adı geçen sanatçıların hepsi, doğal olarak, “çıplak” boyarlar. Çünkü gerek Akademiye, gerekse Cormon atölyesinde çıplak çalışma yapmak eğitimin bir parçasıdır. Ama çıplak modelle çalışma olanağının elde edilmesi pek kolay olmaz, epeyce savaşın verilmesi gerekir. Çıplak model bulmakta da oldukça zorlanıldığı bilinmektedir (ŞENYAPILI, 1992:81).

Almanya’da bir süre kalır ve orada modernizmin öncülerinden Lovis Corinth<sup>4</sup> (1858-1925) ile Max Liebermann<sup>5</sup> (1847-1935)’in atölyelerinde çalışma olanağı bulur. Bu

---

<sup>4</sup> Lovis Corinth: Alman ressam ve oyma baskı sanatçısıdır. Berlin Sezession grubunun önde gelen temsilcilerindendir. 1884’te Paris’e giden Corinth, Julian Akademisi’nde çalışmıştır. Burada Flaman ressamlarını tanımış Millet’in gerçekçiliğine yakınlık duymuştur. 1891’de gittiği Münih’de Wilhelm Liebl ve Trübner’le tanışmış, Jugendstil sanatçılarından etkisi altına girmiştir. Aynı yıl ilk oyma baskılarını, 1894’te de ilk taş baskılarını yapmıştır. 1900’de Leistikov’u izleyerek Berlin’e gelen Corinth, burada tanıştığı Liebermann’ın önerisiyle Sezession Grubuna katılmıştır, 1911-1912 arası ve 1915’te bu topluluğun başkanlığını üstlenmiştir. Geleneksel bir resim eğitimi gören Corinth ilk dönem yapıtlarında İzlenimcileri animsattır biçimde ışığın etkilerini irdelemiştir. Münih’e yerleştikten sonra manzara resmine duyduğu ilgi Sezession’a katıldıktan sonra da sürmüştür. Giderek yoğun bir boya hamuru kullanmış, hareketli, güçlü ve anlatımcı teknik geliştirerek yapıtlarında kısa öyküsel bir anlatım benimsemiştir. Tüm yaşamı boyunca figür kompozisyonlarını sürdürmesine karşın gerçek sanat gücünü manzaralarında ortaya koyar; gri, paletin en sürekli rengi olmuştur. Ani karar veren

ressamların derin ve etkin bir kişilikten çok, geniş fırça tuşlarına, serbest bir çalışma temposuna dayanan “velüt” nitelikler vardır. Özellikle Corinth’in çeşitli müzelere dağılmış çok sayıdaki yapıtında, bu çalışma temposunun ürünleri söz konusudur. Bu iki seansta ortaya çıkmış izlenimi veren atak çalışmalardır. Bunlar Namık İsmail’in Almanya dönüşü boyadığı resimlerde de Corinth üslubuyla benzerlik gösteren kalın fırça tuşları, renk dokusu dikkati çeker (ÖZSEZGİN, 1975:19). O da ustaları gibi yoğun bir boya hamuru ile çalışmayı sever. Konuya bu bakımdan bütünüyle yaklaşmak, ayrıntıları ihmal etmek yanlısıdır. Onu, izlenimci tekniğe yaklaştıran nitelikleri de bu eğiliminde aramak gerekir. Ama geçici, anlık görünümlerden çok sürekli ve kalıcı olanı yakalamaya çalışması, izlenimci anlayışa bir ölçüde ters düşer. Onda, boyanın tuvale fırça tuşları halinde ve birbiri arkasına sürülmesi, ilk izlenimi yitirme kaygısından çok, Alman modernistlerinin çalışma tekniği ile ilgilidir. Ne var ki, Namık İsmail ustalarından öğrendikleri ile yetinmemektedir; klasik anatomik figür etüdlerine dayanan büyük boyutlu kompozisyonlarında akademizmle bağdaşmanın yollarını aramaktadır. Bu nedenle Celal Esad Arseven (1875-1971), Namık İsmail’i “empresyonist bir peyzaj ressamı olduğu kadar”, realist bir figür ressamı” olarak da nitelendirir (ÖZSEZGİN, 1975:19).

1914’te tatil için geldiği İstanbul’da Birinci Dünya Savaşı’nın çıkmasıyla askere alınıp, İhtiyat Zabiti (Yedek Subay) olarak Kafkas cephesine gönderilir, Beşinci Kolordu emir subaylığı yapar (NACI, 1979:26). Erzurum’da tifüse yakalanır (RENDA, 2002:279; GÖREN

---

heyecanlı yapısıyla ön çalışma yapmadan doğrudan tuval üzerinde çalışmıştır. 1911’de geçirdiği ağır bir felç sanatçının çalışmasını büyük ölçüde zorlaştırmış, bu güçlüğü yenebilmek için ortaya koyduğu savaş, yapıtlarına derin ruhsal içerik kazandırmıştır. Kullandığı sert fırça vuruşuyla, özellikle son döneminde büyük ölçüde Alman Dışavurumcuları’nın tekniğine yaklaşmıştır (RONA, 1997,d:355-356).

<sup>5</sup> Max Liebermann, Alman ressam ve grafik tasarımcısıdır. Alman izlenimcilik akımının en önemli temsilcilerindendir. Eğitimini Berlin Üniversite’siyle (1866-1868), Weimar Güzel Sanatlar Okulu’nda (1868-1873) yapmıştır. Liebermann bu sıralarda tanıştığı Macar gerçekçi ressam Mihaly von Muncacsy’nin de etkisiyle çalışan insanlar konusunda ilgisini pekiştirmiştir. 1873’te Fransa’da, Barbizon Okulu ressamlarıyla geçirdiği bir yaz sonucu paletin açıldığı görülür. Fransa’da bulunduğu dönemde Manet’yle İzlenimcilerden de etkilenen sanatçı, 1878’de Almanya’ya döndükten sonra Corinth ve Max Slevogt’la birlikte Alman İzlenimcilikle Judgenstil’i savunan bu grubun önderliğini de üstlenmiştir. 1890’lar da daha açık ve yumuşak renkler kullandığı ayrıca fırça vuruşlarının da hareket kazandığı görülür. Yaşadığı dönemde yenilikçi akımları olan eğilimiyle Alman Doğalcılık akımının sınırlarını zorlayabilen sanatçı, 20. yy’ın başında çıkan yeni akımları aynı coşkuyla izleyememiştir (RONA, 1997,h:1111).

1998:75) altı ay izinle İstanbul'a döner (GÜNAY, 1937:10; NACİ, 1979:26). 1917'de Harbiye Nezareti'nin Şişli'de açtığı atölyede Mehmet Nuri (Arel), Ali Sami (Boyar), Ali Cemal (Beyrutlu, Ben'im) (1881-1939), İbrahim Çallı, Hikmet Onat ve Sami (Yetik)'le birlikte savaş resimleri yapar (RONA, 1997,1:1334). Bu resimlerin 1918 Galatasaray Sergisi'nden sonra Viyana ve Berlin'e gönderilmeleri aşamasında sergi komiseri olarak seçilen Celal Esad Arseven'in yardımcısı olarak Viyana'ya gider (GİRAY, 1999,b;277). 1918'de gerçekleştirilen Viyana Sergisi'ne katılır. Bu sergiye ilişkin Alman gazetelerinde büyük bir övgü alır (GÖREN, 1999:344). Savaşın sona ermesi ile kapanan yollar ve yenilgiye uğrayan Almanya ve müttefiklerinin çıkardıkları zorluklar ve engellemeler nedeniyle Berlin'de sergiyi gerçekleştiremeyen Namık İsmail ve Celal Esad Arseven zor günler geçirir. Arseven Türkiye'ye dönme yolları ararken Namık İsmail bu dönemi yeniden resim öğrenimi görebilecektir (GİRAY, 1999,b;277).

Bazı kaynaklarda sanatçının Almanya seyahati sırasında tekrar resim eğitimine yöneldiği ve Leipzig Üniversitesi'nden diploma aldığı yazmaktadır (Bkz: ARSAL, 2000:84-85 ; DEMİRSAR ARLI, 2000:278 ; PARMAKSIZ, 1999:28)

Almanya'da bir süre kalır ve orada modernizmin öncülerinden Lovis Corinth ile Max Liebermann'ın atölyelerinde çalışma olanağı bulur (ÖZSEZGİN, 1975:19). Namık İsmail Berlin'de bulunduğu yıllarda burada yayımlanan Kurtuluş adlı dergide sanat yazıları yazar (RONA, 1997,1:1334).

### **1.3. NAMIK İSMAİL'İN ÇALIŞMA HAYATI**

Sanatçı 1919'da yurda dönüp, Gazi Osman Paşa Ortaokulu'nda resim hocalığına başlar (GÖREN, 1999:344). Ertesi yıl Molla Şefik'in kızı Mediha Hanım'la evlenir ve İtalya'ya gitmek için izin ister. Bu izin verilmeyince görevinden istifa ederek İtalya'ya giden

Namık İsmail, burada bir yıl kalır, Türkiye'ye döndükten sonra İleri gazetesinde ressam ve yazı işleri müdürü olarak görev yapar (RONA, 1992:19; ANONİM, Tarihsiz:4136). 20.10.1921'de ise Sanayi Nefise Mektebi Alisi'nde müdür yardımcılığı görevine atanınca gazetedeği görevini bırakır. Sanayi-i Nefise'deki görevinden 10.7.1922'de ayrılır ve yaz sonunda tekrar Paris'e gider (GÜRTUNA, 1994:5-6). Sanatçı burada bulunduğu sırada katıldığı bir yarışmayı kazanarak Pierre Lotti'nin "Les Desenchantées" (Bezgin Kadınlar / Mutsuz Kadınlar) adlı kitabını resimler, o dönemin parasıyla 11.000 Frank kazanır (RONA, 1992: 20). Bu yaşamı boyunca resimden en çok parayı kazandığı iki yapıttan biridir (GÜNAY, 1937:16).

Paris'ten döndüğünde resim eğitimini denetlemekle görevli "Maarif Umum Müfettişi" olur. Bu sırada Maarif Vekili Mustafa Necati Bey ile incelemelerde bulunmak üzere bir kez daha Paris'e gider. Daha sonra Maarif Vekaleti'nde Güzel Sanatlar Şube Müdürlüğü görevini yürütür (GÜRTUNA, 1994:6). 1 Haziran 1927'de Güzel Sanatlar Akademisi müdürlüğüne atanır. Aynı zamanda resim atölyesinde hocalık yapmaya başlar ve ölümüne değin bu görevini sürdürür (GÖREN, 1999:344).

#### **1.4. NAMIK İSMAİL'İN YÖNETİCİLİĞİ VE ÖLÜMÜ**

Namık İsmail'in ikinci cephesi, sanat yazarlığı ve Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki yöneticiliğidir (ÖZSEZGİN, 1975:20). Namık İsmail, Necati Bey'in Maarif Vekilliği sırasında Güzel Sanatlar Müfettişliğine (BERK - GEZER, 1973:37) ve 1 Haziran 1927'de Güzel Sanatlar Akademisi Müdürlüğüne atanır. Aynı zamanda resim atölyesinde hocalık yapar ve ölümüne kadar bu görevini sürdürür (GÖREN, 1999:344).

İdare işlerinde kabiliyeti dolayısıyla Akademinin ıslahı yolunda çok çalışır ve yeni bir hareket uyandırır (BERK - GEZER, 1973:37).

Sanatçının 1927-1935 yıllarında müdürlüğünde bulunduğu Güzel Sanatlar Akademisi'nin adıyla birlikte kadrosu ve eğitim düzeyinin yenileşmesinde, Cumhuriyetin ilk dönemlerinde her alanda görülen coşkulu atılıma koşut unutulmaz bir etkinlik gösterir (ÖZSEZGİN, 1981:48).

Özellikle ölümünden sonra yazılan yazılarda, onun bu yönetici yönü üzerinde durulur, önce Güzel Sanatlar Müfettişliği, arkasından Akademi Müdürlüğü'nde geçen görevleriyle Batılı bir anlayışa ortam hazırladığı konusunda görüş birliğine varılır (ÖZSEZGİN, 1975:20).

Fındıklı Saraylarından birine yerleşen Güzel Sanatlar Akademisi, Namık İsmail'in müdürlüğü sırasında, en parlak, gösterişli yıllarını yaşar. Eski Sanayi-i Nefise'nin o durgun, tutucu, formüllere bağlı hareketsizliği yerine Batılı bir dinamizm getirir (BERK, 1980:44; BERK, 1981:5).

Atatürk'ün kültür devrimi programı içinde 1928'de Sanayi-i Nefise Mektebinin adı Güzel Sanatlar Akademisi olarak değiştirilir. Türkiye'deki "akademi" adını ve statüsünü elde eden ilk sivil yüksek öğrenim kurumudur (KÜÇÜKERMEN, 1994:459).

Cumhuriyetin ilk yıllarında Sanayi-i Nefise Mektebi'nin müdürü ünlü karikatürcü Cemil (Cem) Bey (1882-1950)'dir. Cemil Bey'in müdürlüğü sırasında "Tezyinat" bölümünü kurması önemli bir girişim olmasına rağmen bu bölüm pek varlık gösteremez (GÜRSEL, 1976:5). Namık İsmail, 1925'de açılan Paris Uluslararası Dekoratif Sanatlar Sergisi'nin etkisi ile 1927'de Tezyinat Şubesi'ni (Dekoratif Sanatlar Bölümü'nü) yeniden düzenlenler, 1929'da Philip Ginther'i Avusturya'dan bölüm başkanı olarak getirtir, grafik ve çinicilik atölyelerine ek olarak "Dâhili Tezyinat" (İç Mimarlık) atölyesini kurar. Daha sonra "Umumi Tezyinat" adıyla bir atölye daha açar ve burada öğrencilere kumaş, halı, kilim desenleri öğretilir. Mimarlık Şubesi'nde 1934 yılında yaptığı yönetmelik değişikliğindeyse 1930'da Bayındırlık Bakanlığı tarafından İsviçre'den çağrılan mimar Ernst Egli'nin önemli katkıları vardır (RONA, 1992:32). Namık İsmail bu yönetmeliği hazırlarken 1926 Uluslararası Mimari

Kongresi'nde benimsenen eğitim biçimini kabul eder, Resim ve Heykel bölümlerini de Paris Güzel Sanatlar Akademisi'nde uygulanan program doğrultusunda düzenler. Öğrencilerin bir arada, çıplak modelden çalışabilmeleri için gece atölyesi açılır ve mimarlık öğrencilerinin de bu atölyeye devamını zorunlu kılınır. Bunun yanı sıra, fresk atölyesinin açılmasını da sağlamıştır (RONA, 1992:32; GÜNAY, 1937:26).

Namık İsmail Akademi'nin bölümlerini yeniden düzenlemek, yeni bölümler açmak, yurt dışından uzman getirtmek, Avrupa'ya eğitime öğrenci göndermenin yanı sıra, dönemin Maarif Vekaleti'ne, devletin sanatçıyı sahiplenmesi, yönlendirmesi konusunda kapsamlı bir rapor yazarak, bu konudaki önerilerini bildirir. Bu raporun bir kopyası Namık İsmail'in imzasıyla, o günlerde yönetimde olan Halk Partisi'nin yetkili kişilerinden Necip Ali Küçüka'ya sunar (GÜRTUNA, 1994:61). Her yönden önemli görüşleri içeren, uygulanmaya hazır program niteliğindeki raporun daha ilk satırlarında bir kültür devriminin zorunluluğu üzerinde durulmakta, *“Cumhuriyetin saygınlığı, ulusun bütünlüğü bu kültür devrimi ile sağlanacaktır”* denilmekte ve kültürün temel ögesinin güzel sanatlar olduğu vurgulanmaktadır (GÜRTUNA, 1994:61).

Namık İsmail, Galatasaray Kulübü'nün yönetim kurulunda da aktif görevler yüklenir (ÖZSEZGİN,1975:20).

Öğrencisi Elif Naci Namık İsmail'in yönetici yönünü şöyle anlatmaktadır:

*“Namık İsmail hakkında yazdığım bir yazıların birinde, onun için Osman Hamdi'den sonra Akademi'nin ikinci kurucusu demiştim ve bunda ne kadar haklı olduğumu da anlatmıştım: Bugün Eski Şark Eserleri olan ilk binasından çıktıktan sonra Akademi bir yerde karar kılmadan oradan oraya taşındı durdu. Cağaloğlu'ndaki Akşam Kız Sanat Okulu, Divanyolu'ndaki Sihhiye Müzesi, Şehzadebaşı'ndaki konak, bunların hepsinin atölyeleri, dershaneleri Allahlıktı. Akademiyi bu göçebelikten kurtarıp Fındıklı'daki Adile Sultan'ın sarayına yerleşmeyi başaran Namık İsmail'dir. Yalnız bina meselesi değil, Maarif*



*Vekaletinden oldukça yüklü, geniş tahsisat kopardı. Avrupa'dan uzmanlar getirtti. Değerli kitapları kapsayan zengin bir kitaplık yaptı. Milletlerarası kongreye sunulan programa göre mektebi modern mimarinin uygulanmasını sağlayabilecek araçlarla donattı. Boğaz'ın iyod kokulu rüzgarları ile beslenen geniş pencereci, aydınlık resim, mimari ve heykel atölyelerinden başka fresk, dekoratif sanatlar, laboratuvarlar, marangozhane ve döküm atölyeleri gibi bir takım bölümler eklendi Akademiye. Bir ara kapanma tehlikesi geçiren bu müessesenin ikinci kurucusu demek yerinde olmuştur sanırım.” (NACİ, 1979:31; NACİ, 1981: 25; NACİ, 1982:28-29).*

O yılların akademisinden söz edenler Namık İsmail'in disiplinli, ama aynı zamanda da hoşgörülü yönetimine değinmeden edemiyorlar. Öğrencilerin kendisinden çekindiğini, büyük bir saygı duyduklarını, ancak hoşgörü ve anlayışlılığından ötürü de aynı ölçüde kendilerini sanatçıya yakın hissettiklerini söylerler. Namık İsmail dönemi akademisinde ders saatlerinde, yol halıları ile kaplı koridorlarda kimselerin görülmediğini, binanın bir tapınak kadar sessiz ve temiz olduğunu belirtirler. Ders saatleri dışında bahçedeki tenis kortlarında tenis oynandığını, okulun önünden denize girildiğini ve bahçede bulunan kantinde öğle yemeklerinde şarap içildiğini anlatırlar (RONA, 1992:32).

Namık İsmail, sanatın toplum için yapılması gerektiğini savunmuş, toplumun sanata gereksinim duyacak biçimde bilinçlendirilmesinin, sanatçının buna karşılık vermesinin gerekliliğini vurgular (GÜNAY, 1937:4137).

Sanatında olduğu kadar yöneticilikte de üstün bir başarı gösterir. Özellikle sağladığı disiplin, öğrencilerin titiz ve aralıksız çalıştırılmaları yoluyla iyi yetişmelerini sağlar, o dönemde yetişen kuşak sanatımızda belirli bir yerin sahibi olurlar (İSLİMYELİ, 1977:52).

Namık İsmail'in dokuz yıllık Güzel Sanatlar Akademisi Müdürlüğü sırasında bu kuruluşun “ikinci banisi” adını alacak yoğunlukta çalışır. Yoğun çabalara girişerek 1933 yılında Kültür Bakanlığına gönderilen, Güzel Sanatlar Akademisi'nin ıslahı-düzeltilme,

iyileştirilmenden sonra ülkede güzel sanatları yaymak için şu yasa taslak ve yönetmelikleri sıralamak mümkündür:

1. İnkılâp terbiyesi ve propagandası resimleri hakkında yasa taslağı
2. İnkılâp Müzesi kuruluşu hakkında yasa taslağı
3. Bina, heykel, tablo ve süsleme işlerinin Türk sanatkârlarına tahsisi hakkında yasa taslağı
4. Yapıtılacak binalara ve yolcu gemilerine sanat eserlerinin konmasına dair yasa taslağı
5. Mimari, resim, heykel ve süslemeye ait tüm sanat eserlerinin Türk sanatkarları arasında açılacak yarışma ile yaptırılması hakkında yasa taslağı ve bu yarışmaların ne suretle yapılacağını gösterir ayrı ayrı yönetmelikler
6. Sergi yönetmeliğı
7. “Şark Tezyini Sanatlar Mektebi'nin” düzeltilmesi hakkında rapor (ELİBAL, 1973:107)<sup>6</sup>.

Namık İsmail, Atatürk ilkelerine inanan ve bu ilkelerin uygulayıcısı bir sanatçı-yönetici olduğunu, yöneticiliğı sırasında yaptığı köklü ve kapsamlı reformlarla kanıtlar. Sanatın, sanatçının değerini ve yaşamda layık olduğı yeri alması konusunda üstüne düşen sorumlulukları yerine getirmiş bir yönetici olarak, gözlem, düşünce ve önerilerini, ilgili birimlere sunarak, kendinden sonraki kuşaklara yenliğe açık bir ortam hazırlar (GÜRTUNA, 1994:60).

Namık İsmail devrim propagandası resimleri, İnkılâp Müzesi kurulması hakkındaki Akademi Meclisinde hazırladığı yasa taslaklarını Kültür Bakanlığı'na sunarken; bizzat kaleme aldığı gerekçe raporunda şöyle diyordu: “*Güzel sanatlar bir milletin uygarlığının ve benliğinin çehresini tespit eder, o milletin geçmişini, halini, uygarlığını bu eserler, vasıtasıyla görürüz. Gözün hafızası, hafızaların en güçlüsü olduğı için; resim ve heykel şeklinde gördüğü tarihini, mefahirini yazı şeklinde okuduğı tarihten daha iyi anlar.*” (ELİBAL, 1973:78).

---

<sup>6</sup> Söz konusu raporun 1933 yılında Arkitekt Dergisinde yayımlanan “Güzel San’atların Memleketimizde İnkişafına Dair Proje ve Kanun Lâyhaları Esbabı Mucibe Raporu” başlıklı kısmı ek halinde tezimizin sonunda sunulmaktadır.

Namık İsmail ve eşi Mediha Hanım 10 yıl birlikteliklerini sürdürürler. Evliliklerindeki bazı sorunlar nedeni ile son beş yıl ayrı yaşarlar ve sanatçının ölümünden iki ay önce boşanırlar (GÜNAY, 1937:21).

Varlıklı bir ailenin çocuğu olarak ekonomik açıdan sıkıntısız, ancak, disiplinli bir yaşam süren sanatçı ağırbaşlı, kararlı bir insandır. Spora çok düşkündür. Dönemi için oldukça lüks sayılabilecek bir kotrası vardır ve sık sık uzun deniz gezilerine çıkar (GÖREN, 1999:344).

Çağdaşlarının yorumuna göre, temiz ve şık giyinen, sosyetenin ve uygar çevreden çıkmayan sanatçı, denize büyük sevgiyle bağlıdır. Yaz mevsimlerini Kalamış koyunda “Korsan” adlı kotrasında dostları ve yakınlarıyla geçirmekten özel bir zevk duymaktadır (ÖZSEZGİN,1975:18). Çoğu yapıtında da yansıdığı gibi deniz onun için bir tutkudur, çoğu kez öğrencilerini de kotrasına alarak burada resim yapmalarını sağlar (RONA, 1992:20). O tarihlerde sahip bulunduğu kotrası ve lüks otosu dolayısıyla, Akademi estetik öğretmeni Ahmet Haşim kendisine bu niteliklerinden ötürü “*Devlet gibi adam, karada ve denizde kuvvetleri var*” deyimini yakıştırdığı da söylenenler arasındadır (İSLİMYELİ, 1977:52; ÖZSEZGİN, 1975:18).

Namık İsmail, 30 Ağustos 1935 yılında Kadıköy-Köprü vapurunda, bir kalp krizi sonucu gereken tıbbi müdahalenin zamanında yapılmaması sonucu yaşamını yitirir (RONA, 1992:33). Beşiktaş’ta aile mezarlığına gömülür (GÖVSA, Tarihsiz: 274).

## 2. NAMIK İSMAİL'İN SERGİ ETKİNLİKLERİ

### 2.1. GALATASARAY SERGİLERİ

Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi'nin 1910 yılında açtığı sınavı kazanarak veya kendi imkanlarıyla Fransa, Almanya ve İtalya'da resim öğretimine giden öğrenciler, 1914 yılında Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla İstanbul'a dönerler. Bu dönüş İstanbul'un sanat ortamına yeni uygulamaların, biçemlerin katılması anlamını taşır. Genç ressamlar sanat alanında değişimlere imza atacaklar; bu yıldan başlayarak sanat ortamının temsilcileri olacaklardır. İbrahim Çallı, Avni Lifij, Namık İsmail, Nazmi Ziya (Güran), Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Mehmet Ruhi, Meşrutiyet Dönemi sanatının temsilcileri olarak tanınacak ve bir atılım başlatacaklardır (GİRAY, 2002:16).

İlkin toplanmak, sergiler açmak, yeni çığırın temelini atmak gerekirdi. Daha önce kurulmuş olan “Osmanlı Ressamlar Cemiyeti” gereken birleşmede yardımcı olur. Böylece, bir çatı altında toplanmanın verdiği hız ve güven içinde, Avrupa'dan dönen genç ressamlar ilk sergilerini açarlar (BERK - GEZER, 1973:22).

Elli yıl önceki İstanbul'da resim sergisi açmak çözümü hayli zor bir problemdi, sergiye elverişli tek yer yoktu koca şehirde (BERK - GEZER, 1973:22).

Birinci Dünya Savaşı'nın 1914'de patlaması İstanbul'daki yabancı okul, kulüp ve lokalin elimize geçmesini kolaylaştırır. Bu arada İtalyanların “Societa Operaia” lokalini Galatasaraylılar alarak yurt yaparlar (BERK - GEZER, 1973:22). Osmanlı Ressamlar Cemiyeti yalnız Türk ressamların eserlerinden kurulu ilk sergilerini 1916 yılında burada tertipler (BERK - GEZER, 1973:22; GİRAY, 2002:16).

Gelecekte “Galatasaray Sergileri” olarak anılacak sergi etkinlikleri böylece başlamış olur (GÖREN, 1993:23). Her yıl Temmuz – Ağustos aylarında, toplumun resim sanatımızı ve

ressamlarımızı tanımasını amaçlayan sergiler düzenlenir. Bu sergiler, sanatçıların topluma tanıtıldığı tek mekandır (GİRAY, 2002:17).

1916 yılından başlayarak, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin öncülüğü altında, her yıl tekrarlanmak üzere, önceleri Galatasaray Yurdu'nda, daha sonra ise Galatasaray Lisesi'nin resim dershanesiyle yanındaki iki sınıfta düzenlenen geleneksel Galatasaray Sergileri, Türkiye'de gerçekleştirilen ilk sürekli sergi olması bakımından önem taşır. Bu sergilerin, özellikle 1914 Kuşağı ressamı üzerinde olumlu etkiler oluşturduğu, onları mesleğe ısındırmakta yararlı olduğu söylenebilir (ÖZSEZGİN, Tarihsiz;14).

Galatasaray Yurdu'nda 1916 ve sonraki yıllarda açılan sergilerde gösterilen tablolar, resim yapmanın sadece doğayı tekrarlamak değil, aynı zamanda ve özellikle o doğaya kişisel bir yorum katmak olduğunu halka öğretirler. İbrahim Çallı'nın lirizması, coşkunluğu, Nazmi Ziya'nın güneş oyunu ve akislerine tutkunluğu, Avni Lifij'in şiirsel, biraz da “edebi” duygunluğu, Feyhaman Duran'ın insan yüzüne eğilişi, portreciliği, Namık İsmail'in çok yönlü bakışları yeni ressamı birbirinden ayıran özelliklerdir (BERK-TURANI, 1981:14-15).

Birinci Dünya Savaşı'nın patlamasıyla yurda dönmek zorunda kalan yeni ressamlar grubu, ilk sergilerinden başlayarak, Türk Resim Sanatı'na yeni görüşler, duyuş ve teknikler getirme çabasını açığa vurmaktadır. Gerçi İstanbul halkı (Türk halkı demiyoruz çünkü resim görmek, tablo seyretmek hakkı ancak İstanbullulara verilmişti, memleketin başka şehirlerinde, başka bölgelerinde ne ressam vardı, ne sergi) o yıllara kadar akademik geleneklere bağlı resimler görmeye alışıktır (BERK, 1974:67). Galatasaray Sergileri İstanbul'a yeni bir anlayışı getiren gençleri çevreye tanıtmaktadır (TANSUĞ, 1982:1101).

1916 İlkbaharında Galatasaraylılar Yurdu'nda 49 sanatçının 190<sup>7</sup> eserle katıldığı görkemli bir sergi açılır (ÇOKER, 2003:7). Beyoğlu'nda Karlman Derun mağazaları yanındaki sokakta Galatasaraylılar Yurdu'nda açılan sergiye, sonraki yıllarda da titizlikle

---

<sup>7</sup> 1916 Birinci Galatasaray Sergisi'nde toplam 190 yapıt sergilenmiştir. Ancak, bu sayı katalog baskısında 188 yapıt olarak görülmektedir. Katalog sonunda el yazısıyla eklenen İbrahim Feyhaman Bey'in iki yapıtıyla yekun 190 yapıta ulaşır (ÇOKER, 2003:7).

sürdürüleceği gibi katılan sanatçıların ve yapıtların isimlerini içeren 12 sayfalık bir katalogda eşlik etmekteydi. Katalog sırasıyla bu sergiye katılan sanatçılar: 1- Cevat Bey, 2- Mösyö Renemax, 3- Matmazel Mari Bahar, 4- Sedat Simavi Bey, 5- Mehmed Said Bey, 6- Midhat Rebi Bey, 7- Mahmut Bey, 8- Hüseyin Rifat Bey, 9- Matmazel Mari Kıbrızlıyan, 10- Ressam Hüseyin Avni Bey (Lifij), 11- Yüzbaşı Ressam Sami Bey, 12- Ressam Halil Paşa, 13- Ressam Muazzez Bey, 14- Kemaleddin Bey, 15- Muide Esad Hanım, 16- Robin Seropyan Efendi, 17- Namık İsmail Efendi, 18- Vahan Adamyann Efendi, 19- Matmazel Eleni İlyadis, 20- Mabeyn-i Hümayun Kitabesinden İzzet Bey, 21- Zekai Paşa, 22- Şeref Bey, 23- Halid Bey, 24- İsmail Hakkı Bey, 25- Müzdan Said Hanım, 26- İbrahim Bey (Çallı), 27- Hikmet Bey, 28- Mösyö Arslanyan, 29- Ressam Ruhi Bey, 30- Arif Hikmet Bey, 31- Tahir Bey, 32- Haronyan Acemyan, 33- Adil Bey, 34- Dimitraki Trifidi Efendi, 35-Galib Efendi, 36- Tomas Efendi Baldazar, 37- Celile Hikmet Hanım, 38- Şevki Bey, 39- Harika Hanım, 40- Vecih Bey, 41- İbrahim Feyhaman Bey, 42- Zare Kalfayan Efendi, 43- Ahmet Paşazade İzzet Bey, 44- Nazmi Ziya Bey, 45- Madmazel Hinkeni, 46- Madam Rafael, 47- Samson Efendi Arzuruni, 48- Ali Cemal Bey, 49-İzzet Ziya Bey (ÇOKER, 2003:7).

1914 Kuşağı ilk Galatasaray Sergisi'ndeki manzara ağırlıklı resimlerinde Batıdan aldıkları parlak gün ışığı ve açık tonda saf renkler kullandıklarından ötürü sanat çevrelerinde İzlenimciler diye adlandırılırlar (ŞAHİN, 1997:245).

İlk iki sergi eski Societa Operaia binası Galatasaraylılar Yurdu'nda açılır (ŞERİFOĞLU, 2003:20). Daha sonra Galatasaray Lisesi'nin resim dershanesiyle, yanındaki iki sınıf sergi salonu olarak kullanılır (GERMANER, 1989:97). Ortadaki büyük salonda ustaların yapıtları, yandaki sınıflarda ise amatörlerin, gençlerin ve Sanayi-i Nefise öğrencilerinin çalışmalarına yer verilmektedir (ÖZSEZGİN, Tarihsiz:14). Her yıl genellikle Ağustos ayında açılan bu sergiler kent halkı tarafından önemli bir kültür olayı olarak izlenir (GERMANER, 1989:97).

Maarif Vekaleti İkinci Galatasaraylılar Yurdu Resim Sergisi'nde Namık İsmail'in Tefekkür adlı tablosunu ödüllendirerek "Elvah-ı Nakşiyе Koleksiyonu"na dâhil edilir (ŞERİFOĞLU, 2003:26).

Galatasaray'da sadece 1918 yazında sergi açılmaz. 1917'de sanatçıların büyük bir kısmı, Viyana ve Berlin'de sergilenmek üzere savaş ve kahramanlık konulu resimler yapmak amacıyla Şişli'de açılan, sonradan "Şişli Atölyesi"<sup>8</sup> olarak da adlandırılan Harbiye Nezareti Resim Atölyesi'nde çalışırlar. Bu atölyede üretilen resimler atölye dışında kalan sanatçıların da katılımıyla, "Savaş Resimleri ve Diğerleri" adıyla 1917'nin son, 1918'in ilk günlerinde Galatasaray'da ardından da Viyana'da sergilenir. Serginin Berlin'e de götürülmesi planlanır, ancak savaşın olumsuz yönde gelişmesi, ulaşım ve iletişimin kesilmesi üzerine bu sergi gerçekleştirilemez. Hatta yapıtlar savaş süresince Türkiye'ye getirilemez, savaşın bitimini takiben, Hikmet Onat ve Halil Eldem'in çabalarıyla getirilen 142 yapıttan 56'sı, Maarif Vekaleti'yle önceden yapılan olan sözleşme gereği olarak "milli müze" oluşturmak amacıyla ayrılmış ve bugünkü İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonunun temelini oluşturur (ŞERİFOĞLU, 2003:20-21).

1921'de Üçüncü Galatasaray Resim Sergisi yapılır. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti bu yıldan itibaren Türk Ressamlar Cemiyeti adını alır. Merkezi Türkocağı'nda olan cemiyet, bu yılın sergi kataloğunda cemiyetin tüzüğü dışında, sergilerin düzenlenmesine dair bazı kararlara da yer verir. Ağustos ayı süresince açık kalacak sergilere katılabilmek için bir heyet oluşturulacak ve sergilenecek eserler bu heyetin denetiminden geçecektir (ŞERİFOĞLU, 2003:34).

---

<sup>8</sup> Harbiye Nezareti Resim Atölyesi (Şişli Atölyesi): Bu atölye Celal Esad Arseven'in girişimleriyle 1917'de kurulur. Bir çok ünlü sanatçı bu atölyede çalışır (GÖREN, 1996,f:50). Askeri yönetim, savaş sırasında müttefiklerin başkentlerinde sergilenmek amacıyla, Türk ressamlarına kahramanlık tabloları ısmarlar. Bu resimlerde konusal seçim Çanakkale Zaferi olur (GİRAY, 1997:117). (Ayrıntılı bilgi için sayfa 35 "Harbiye Nezareti Resim Atölyesi (Şişli Atölyesi)" bölümüne bakınız).

Cemiyet aynı yıl Çemberlitaş'taki Osman Bey Matbaası binasında “Çemberlitaş Resim Mektebi” adıyla, ülkemizdeki ilk özel sanat okulunu açar. Galatasaray'dan önce mayıs ayında bu okulda oldukça ilgi gören bir sergi de açılır. Ağustos başında açılan Galatasaraylılar Sergisi'nde de yine birbirinden güzel tablolar vardır. Ancak Çemberlitaş Sergisi'nde satılan yapıtların yerine yenileri yetişmediğinden büyük ustalar ancak ellerinde kalan yapıtlarla katılmıştır (ŞERİFOĞLU, 2003:34).

1922'de yine Halife Abdülmecid Efendi (1868-1944)'nin himayesinde düzenlenen sergide bu yıl ilk kez bir nü eser sergilenir. Bunların yanında Namık İsmail Bey'in Üryan isimli nü tablosu konusu ve işlenişi bakımından önemlidir: “...*Namık İsmail Bey'in Üryan'ı sanat nokta-ı nazarından muvaffak olunmuş bir eserdir ki kıymeti bu tarzın ilk defa olarak Türk Sanatı'na bizde girmiş olmasıdır, poz ve renk itibariyle bu levha Namık Bey'e sanat âleminde emin bir ati ihzar etmektedir (gelecek hazırlamaktadır)*” (İkdam, Temmuz 1922) (ŞERİFOĞLU, 2003:38).

1923'deki sergi zaferin ilk sergisi, Galatasaray sergilerinin beşincisidir. Serginin açılışında Halife Abdülmecid Efendi adına yaveri Ekrem Bey, Gazi Mustafa Kemal Paşa ve eşi adına mebus Hamdullah Suphi Bey, Besim Ömer Paşa, Ruşen Eşref, Yakup Kadri, Yusuf Akçura beyler, Türk Ocağı Yönetim Kurulu, ressam, gazeteciler, ecnebler ve bazı Türk hanımları hazır bulunurlar (ŞERİFOĞLU, 2003:42). Serginin açılış günü mektebin konferans salonunda toplanan davetli ve ziyaretçi kitlesine hitaben İbrahim Çallı, ressamlarımızın ne büyük mahrumiyet içinde çalışarak bu sergiyi vücuda getirebildiklerini anlatır. Gazi Hazretlerinin arzusu üzerine üç tablo satın alır (NACI, 1998:6). Bu dönemin devlet adamlarının sanata duyarlılığını kanıtlar (GİRAY, 1997,b:113).

Cumhuriyetin kuruluş yılına gelirken cemiyet, sergilerini, Ankara'ya da taşımaya başlar (YARADAL, 1984:3). 1923 yılında açılan serginin Atatürk'ün sanata verdiği önemi



göstermesi bakımından ayrı bir özellik taşır. Ankara’da Cumhuriyet’in ilan günü açılan birinci Ankara Sergisi Ankara’ya; Başkente duyulan ilginin de başlangıcı olur (ERSOY, 1998:22).

Türk Ressamlar Cemiyeti sergilerini, Ankara Türk Ocağı’nda düzenlediği sergisiyle geleneksel Galatasaray Sergileri’ni yeni merkeze taşıma görevini yerine getirir ve bundan sonra yerini genç kuşaklara bırakır (YARADAL, 1984:3).

1952’ye kadar kesintisiz bir şekilde sürdürülen ve 1923’ten beri de “Ankara Sergisi” adı altında tekrarlanan Galatasaray Sergileri ile 1914 Kuşağı özellikle Cumhuriyetin ilk yıllarında Türk Resim Sanatı üzerinde belirleyici rol oynamıştır (İSKENDER, 1983:1681).

1924 yılının Temmuz ayında açılan 6. Galatasaray Sergisi’ne katılan sanatçıların Cumhuriyet’in ilk yılında düzenlenecek olan bu sergi için Kurtuluş Savaşı resimleri hazırladıkları izlenir. Sanatçıların genç Türkiye Cumhuriyeti’ni yürekten desteklediklerinin açık bir demeci olmalıdır (GİRAY, 1997,b:114).

Bu sergide iki kuşak arasında hocalar olan 1914 Kuşağı ve öğrencileri arasında bir süredir gizli olarak süre giden gerilim net bir karşı koyma şeklinde ortaya çıkar (GİRAY, 1997,b:114). Elif NACİ bu durumu şöyle anlatır: “*Milli mevzular ile etrafa meydan okumak isteyen bu sergide sanatkar iştirak etmiştir. Bunların yarısından fazlası genç neslin çocuklarıdır. Mayısta sergilerini güzel resimlerle doldurduktan sonra temmuzda tekrar yeniden çalışmış ve teşhir etmiş olarak ortaya çıkıyorlardı. Fakat ne yazık ki o zaman katalogta “efendi” kaydıyla damgalanan bu gençliğin resimlerini iltizamen<sup>9</sup> en karanlık köşelerine yerleştirirlerdi. Burada bizden evvelkilerini gençliğe suikast yapmış olmakla itham etmiyorum. Sade bir bir hakikati tarihin kulağına fısıldıyorum o kadar. O zaman ihmal ettikleri gençliği, kendilerini yükselten ve kuvvetlendiren, sergilerini zenginleştiren bir varlık olduklarını inkar ediyorlardı. Bugün on seneden beri kemale ermiş ve bugünkü Türk resminin*

---

<sup>9</sup> İltizamen: İltizam yoluyla. İltizam: Eskiden devlet gelirlerinin bir bölümünün belli bir bedel karşılığında devlet tarafından devredilerek toplanması yöntemidir (ERZEN,1997,a:669-670).

*varlığını vücuda getirmiş olan nesil de onları inkar ediyor”* (NACI, 1998:11; GİRAY, 1997,b:114).

Daha sonra sergilerin sürekliliği içinde bu gerginlik kalıcı olacak ve basına yansıyan tartışmalara ilk adımlar atılacaktır (GİRAY, 1997,b:114).

Türk Ressamlar Cemiyeti Yedinci Galatasaray Resim Sergisi (1925) sırasında Türkiye’de bulunan bir Alman gazetesi olan Frankfurter Zeitung yazarı Dr. Bouch, Cumhuriyet gazetesinde yayımlanan yazısında, yapıtlarda “Türk orijinallığı” göremediğini, ressamların, kişiliklerini yok eder derecede Avrupa etkisinde bulduklarını iddia eder. Nazmi Ziya’da İkdam gazetesinde bu görüşü sert biçimde reddeder (ŞERİFOĞLU, 2003:50).

Aynı yıl Türk Ressamlar Cemiyeti’nin resim, heykel, musiki, edebiyat, tiyatro, mimari şubelerini içeren “Sanayi-i Nefise Birliği”ni kurma girişimi, Maarif Vekili Necati Bey ve Güzel Sanatlar Umum Müdürü Namık İsmail Bey’in desteğiyle gerçekleşir. Alay Köşkü, Maarif Vekaleti tarafından birliğe merkez olarak verilir ve Türk Sanayi-i Nefise Birliği, Ressam Şevket, Sami, İbrahim Çallı, Hikmet, Feyhaman, Vecih ve Heykeltıraş İhsan Beyler tarafından kurulur (ŞERİFOĞLU, 2003:54).

İcra Vekilleri Heyeti, 12 Eylül 1926’da, “Sanayi-i Nefise Sergisi”nin her yıl Ankara’da açılmasını kararlaştırır (ŞERİFOĞLU, 2003:54). Bu kararname uyarınca “Resmi Sanayi-i Nefise Sergisi”nin Ankara’da açılmasını ve başka sergilerin düzenlenmesinde Türk Sanatçılar Birliği’ni özgür bırakır. 1926 yılında Güzel Sanatlar Birliği’nin adının “Türk Sanayi-i Nefise Birliği” olduğu anımsanacak olursa Başkentte açılacak resim sergilerinin de Birliğin egemenliğine bırakılmış olduğu açıkça ortaya çıkmaktadır (GİRAY, 1993,b:47). Bu önemli sanat etkinliğinden Ankara’nın da yararlanması amacını güden bu karar, Galatasaray Sergileri’nin etkinliğini azaltır; çünkü sergiler önce Ankara’da açılıp satış yapılacak, sonra satılmayan tablolar İstanbul’da sergilenmeye başlanacaktır (ŞERİFOĞLU, 2003:54).

Ankara’da bir toplu sergi düzenlenmesinin karara bağlanmasıyla, önce Etnografya Müzesi’nde, ardından Türkocağı binasında sergiler açılmaya başlar ve çok büyük bir ilgi görür. Sergileri izleyenler artmış, önemlisi resim satışları devlet politikası olarak benimsenmiştir (GİRAY, 1997,b:115).

Galatasaray ve Ankara sergilerine katılmak isteyen sanatçılar, Güzel Sanatlar Birliği üyelerinin kararına göre ve sergi salonlarında da onların uygun görecekları yerlerde eserlerini sergileyebilmektedir. Ayrıca ülkenin kısıtlı sanat çalışmalarından elde edilen tüm gelirler de birliğin üyelerinin elinde bulunmaktadır (GİRAY, 1993,b:47).

Güzel Sanatlar Birliği üyeleri, özellikle Ankara’da, yeni Türkiye’nin kuruluş coşkusıyla çalkalanan başkentte açtıkları ya da katıldıkları sergilere verdikleri bazı yapıtlarla devrime fırçalarıyla katkıda bulunmaya da istek gösterir, tıpkı 1917-1918’de Çanakkale Savaşları’ndan esinlenerek gerçekleştirdikleri büyük boyutlu düzenlemeler gibi, Kurtuluş Savaşı’ndan alınmış konulardan da dikkate değer resimler yaparlar. Bu grupta bulunan ressamlar özellikle Atatürk konusu işlemiş olmakla da dikkati çeker (EROL, 1984:10-11).

20. Galatasaray Resim Sergisi’ni (1936) Z. Foçalı Arkitekt Dergisi’nde şöyle değerlendirir: “ *Galatasaray Lisesi’nin orta merdivenlerinden çıkınca karşıya gelen büyük salonda resim üstadlarımızın eserleri teşhir edilmiş, karşıya gelen sağ taraf boş bırakılarak, siyah bir tülle Namık İsmail’in ismi yazılmış. Arkadaşları hakikaten değerli olan bu sanatkarı unutmadıklarını gösteren bu nazik hareketle, ziyaretçiler üzerinde kederli bir hatırayı tazeliyorlar*” (ŞERİFOĞLU, 2003:80).

1951’de Galatasaray Lisesi, 35 yıldan beri süre gelen bu etkinliğe son kez ev sahipliği yapmıştır. 1952 yılında yapılması planlanan Galatasaray Sergisi, bütün hazırlıklar yapılmış olmasına rağmen, okul binasındaki tadilat gerekçesiyle yapılmaz. Beyoğlu’nda daha uygun bir sergi mekanı arayan Birlik, söz konusu sergiyi ancak Kasım 1952 tarihinde Amerikan Haberler Merkezi’nde açabilir. Eski etkinliğini zaten yitirmiş olan sergiler “Güzel Sanatlar

Birliği İstanbul Sergisi” olarak devam eder. Güzel Sanatlar Birliği Resim Derneği, daha sonraki yıllarda Fransız Kültür Merkezi ve Taksim Sanat Galerisi’nde açtığı bu sergileri halen sürdürmektedir (ŞERİFOĞLU, 2003:22).

Genellikle peyzaj, portre ve natürmort gibi yaygın konular çevresinde yapıtlar vermiş olan 1914 Kuşağı’nın, Halil Paşa ve Hoca Ali Rıza (1858-1930). gibi asker ressamı tarafından çokça işlenmiş olan bu temaları benimseyip öğrencilerine aktarmakta duyarlı davrandığı, Galatasaray Sergileri’nin de bu duyarlılığın yaygınlaşmasında, aktif anlamda bir iletişim rolü oynadığı söylenebilir. Hatta zaman içinde, Galatasaray Sergileri, Cumhuriyet’le birlikte genç kuşakları derinden etkileyecek olan yeni sanatçılara da ev sahipliği yapmış, ancak bu sanatçıların, ılımlı bir izlenimcilik anlayışında sonuna kadar direnen sanatçıları karşısında kendi grupları oluşturmalarıyla sonuçlanan tepkileri dikkate alındığında, ileri düzeyde bir işlev taşımadıkları söylenebilir (ÖZSEZGİN, Tarihsiz:14).

Galatasaray Sergileri’nde, her tür ve anlayışta resim sergilenmektedir. Bu durum, Cumhuriyet’in kuruluşunu izleyen yıllarda ve daha sonra, ressamıların anlayış ve eğilim farklılığını olumlu yönde etkiler daha da önemlisi, sanatçıların bir dernek çatısı altında, omuz omuza vererek karşılıklı dayanışma içinde çalışma bilincinin kökleşmesine yol açar. Bireysel sergilerin henüz söz konusu olmadığı, sanatçı sayısının belirli bir çevre içinde dönüp durduğu bir aşamada, sanatçıların bu tür bir dayanışma bilinci doğrultusunda hareket etmeleri, dönemin bir gereğidir (ÖZSEZGİN, Tarihsiz:19).

## 2.2. NAMIK İSMAİL'İN GALATASARAY SERGİLERİ'NE KATILDIĞI YAPITLARI

Namik İsmail Galatasaray Sergileri'ne şu yapıtları ile katılmıştır:

Galatasaraylılar Yurdu Resim Sergisi Birinci Sene (1916): Sabah Güneşi, Akşam Güneşi.

Galatasaraylılar Yurdu Resim Sergisi İkinci Sene (1917): Tefekkür (Sedirde Uzanan Kadın) (Resim:19), Tasvir (Etüd), Tasvir, Orman, Bahar Güneşi, Orman (Etüd), Bir Manzara-i Elem, Akşam Güneşi, Devr-i Nedim, (Etüd) 7 Adet Kuruşunkalem.

Savaş Resimleri ve Diğerleri (1917-1918): Akşam Güneşi, Bir Tane Daha Al (Topçular) (Resim:12), Girdab-ı Zafer (Vatan Emrederse) (Resim:13), Erzurum'da Tortum Deresi, İhraç, Asker Etüdü, Orman (Etüd), Çerkez Köylüsü (4 Adet), Esir Kazak, Erzurum'da Bir Sabah, Orman, Tifüs (Resim:11), Nedim Zamanı (Resim: 14).

Türk Ressamları Sergisi (1919): Peyzaj, Yağmurdan Sonra, Baş Etüdü.

Türk Ressamları Sergisi (1920): Bu sergide Namık İsmail'in eseri yoktur.

Üçüncü Galatasaray Resim Sergisi (1921): Veliahdt-ı Saltanat Devletlü Necabetlü Abdülmecid Efendi Hazretleri, Venedik (Resim:31), Gondol, Floransa (Arno Nehri), Floransa (Kapal... Medisis), Floransa Vadisi, Venedik (Dojların Sarayı), Venedik (Kanal) (3 Adet), Venedik (Rio del Mendikantis), Venedik (Kontarin Sarayları), Floransa (San Lorenzo Manastırı), Floransa (Boboli Bahçesi), Fiesole (Fransiskan Manastırı), Fiesole (Mis Bell'i Köşkü), Çertoza (Manastırın Bahçesi), San Ciminyano, Peruçya (Kastellano), Asiz'de Bir Sokak, Roma'da (Villa Medisis)'in Bahçesi, Toskana Gecesi.

Dördüncü Galatasaray Resim Sergisi (1922): Üryan (Çıplak) (Resim:36) , Portre (2 Adet), Çamur Kayıkları, Balık Kayığı, Kayıklar (Resim:33) , Beyaz Kayık, Poşad.

Beşinci Sanayi-i Nefise Sergisi (1923): Harman (Resim:37-38), Üryan, Yabani Gül, Manolya, Şakayık, Kiraz, Natürmort (Resim 40), Edüt (Yakub Kadri Bey'in Portresi), Poşad.

Türk Ressamlar Cemiyeti Altıncı Resim Sergisi (1924): Kasımpatı , Pon-Nof Dokuzuncu Köprü (Paris'te), Üryan (Paris'te) (2 Adet), Karpo Çeşmesi (Resim:48).

Türk Ressamlar Cemiyeti Yedinci Galatasaray Resim Sergisi (1925): Yusuf Akçura'nın Portresi, Güller Natürmort (Resim:59), Manolya Natürmort (Resim:58), Etüd, Manzara (2 Adet).

Sekizinci Galatasaray Resim Sergisi (1925): Bu sergide Namık İsmail'in eseri yoktur.

11. Galatasaray Resim Sergisi (1927): İspanyol Kadını (Resim:73), Çankaya'da İlkbahar (Bahar) (Resim: 68), Çankaya'da (Manzara).

12. Galatasaray Resim Sergisi (1928): Anadolu Sahili (2 Adet), Manzara.

13. Galatasaray Resim Sergisi (1929): Sahilde Kayalık, Portre, Etüd, Heybeliada, Deniz Hamamı, Yıldız Sarayı, Sahil (Beşiktaş).

14. Galatasaray Resim Sergisi (1930): Portre, Manzara.

15. Galatasaray Resim Sergisi (1931): Bu sergide Namık İsmail'in eseri yoktur.

16. Galatasaray Resim Sergisi (1932): Bu sergide Namık İsmail'in eseri yoktur.

17. Galatasaray Resim Sergisi (1933): Bu sergide Namık İsmail'in eseri yoktur.

18. Galatasaray Resim Sergisi (1934): Poşad (3 Adet).

19. Galatasaray Resim Sergisi (1935): Boğaziçi (2 Adet).

### **2.3.HARBIYE NEZARETİ RESİM ATÖLYESİ ( ŞİŞLİ ATÖLYESİ )**

Türk Resim Sanatı'nda oldukça önemli bir konumu olan Harbiye Nezareti Resim Atölyesi'nin yeri ve kuruluşu ile ilgili değişik görüşler bulunmaktadır. Örneğin Kemal Erhan, Avni Lifij ile ilgili yazdığı bir makalesinde, Harbiye Nezareti Resim Atölyesi'nin Halife Abdülmecid Efendi'nin ricası ve Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın emriyle Taksim'de Talimhane bahçesinde kurulduğunu ve burada sanatçıların Viyana Sergisi için resim

hazırladıklarını bildirmektedir. Türk Resim Sanatı'na ilişkin birçok yazıda bu atölyenin yeri Şişli olarak gösterilmekte ve kurucusunun Enver Paşa olduğu belirtilmektedir (GÖREN, 1997,b:44). Ahmet Kamil Gören konu ile ilgili makale ve kitaplarında, Celal Esad Arseven'in anılarına ve Harika Sirel Lifij'in ifadelerine dayanarak, atölyeyi Şişli'de İstihbarat Dairesi Reisi Seyfi Paşa'nın kurduğu görüşünü öne sürmektedir. Celal Esad Arseven Sanat ve Siyaset Hatıralarım adlı eserinde İstihbarat Dairesi Reisi Seyfi Paşa'nın kendisinden bir rapor istediği ve bu rapor sonucunda atölyenin kurulduğunu anlatmaktadır. Kıymet Giray'da çeşitli yayınlarında Harbiye Nezareti Resim Atölyesi'nin Enver Paşa'nın emriyle kurulduğundan söz etmektedir.

Türk Resim Sanatı içinde Harbiye Nezareti Resim Atölyesi'nin kurulması ve devlet dairelerine asılmak üzere resim siparişi vermesi açısından önemli bir işlevi olan Celal Esad Arseven, 1914'te Birinci Dünya Savaşı'nın başladığı yıllarda Kadıköy Belediye Müdürüdür. Bu göreve 1913 yılında tayin edilen Arseven, Çarıkçı Mahallesi'nde ahşap bir konakta çalışmalarını sürdüren belediyeyi, buradan Kadıköy İskelesi karşısındaki, günümüzde de aynı işlevi sürdüren binasına taşır. Arseven, yeni belediye binasının resimlerle süslenmesi için Fransız sanatçı Andres ile Avni Lifij'e tablolar sipariş verir. Gerçekleştirilecek yapıtların bedelleri Salah Cimcoz Bey tarafından karşılanır. Arseven, bu anlayışla resmi dairelerde propaganda yapılmasının yararlarına inanır ve bir gün Tokatlıyan Han'da rastladığı dönemin İstihbarat Dairesi Reisi Seyfi Paşa'ya durumu aktarır (GÖREN, 1996,f:50-51) ve bu konuda Paşa'nın da desteğini alır. Harbiye Nezareti Arseven'den bu konu hakkında neler yapılabileceğine ilişkin bir de rapor hazırlamasını ister. Bunun üzerine Arseven, birkaç gün içinde raporunu hazırlayıp sunar (ARSEVEN, 1993:62).

Raporda ana tema olarak Türklerin Batılılar tarafından yalnızca askeri alandaki başarılarının değil, aynı zamanda kültür ve sanat alanında da yetenekli olduklarının öğrenilmesi ve böylece Batılı ülkelerde bir sempati kazanılması vurgulanır. Bunu sağlamak

için de Viyana ve Berlin’de bir sergi açılmasının yararlı olabileceği bu rapora eklenir (Berlin Sergisi gerçekleştirilemez) (GÖREN, 1997,b:44).

Şişli’de Abide-i Hürriyet Caddesi’nde, eskiden Bulgar Çarşısı olarak bilinen alanda, boş bir arsa üzerine kurulan büyük ahşap atölye, sanatçıların Viyana ve Berlin Sergileri için askeri konulu tablolar yapabilmeleri amacıyla bir film stüdyosu gibi dekore edilir (DEMİRSAR ARLI, 2000:253). Bu yeni atölyenin çevresine, adeta bir film stüdyosunu anımsatan bir çaba ile hendekler kazılır, silahlarıyla bir manga asker, atlar, koşulmuş bir top arabası gelir. Almanya’dan acele olarak boyalar, muşambalar getirtilerek çalışacak olan resamlara dağıtılır (GÖREN 1996:52).

Böylesine olanakların sağlandığı Harbiye Nezareti Resim Atölyesi’nde görev alan sanatçılar içinde yer alan İbrahim Çallı, Namık İsmail, Hikmet Onat, Mehmed Sami Bey (Yetik), Ali Sami (Boyar), Mehmed Ruhi Bey, Ali Cemal (Beyrutlu) gibi sanatçıların her biri, oluşturulan üstü cam ile örtülü hangara benzeyen bu atölyenin birer köşesinde kurdukları sehpalara önlerine otururlar ve yapıtlarını üretmeye başlarlar (GÖREN, 1997,b:49).

Harbiye Nezareti Resim Atölyesi’nin kuruluş tarihi genellikle 1914-1918 yılları arası olarak verilmektedir. Burada Arseven’in bu atölyenin kuruluşunda en yetkili kişilerden biri olduğu düşünülürse; onun anılarının tarihlendirme konusunda önemli bir veri olduğu göz ardı edilmemelidir. Arseven, anılarında atölyenin kurulmasından yaklaşık birkaç ay sonra Viyana’ya gidecek yapıtların hazır olarak trene yüklendiğini belirtir. Viyana Sergisi 1918’de yapıldığına, sergiye gidecek yapıtlarında bu sergiden kısa bir süre önce Viyana’ya yollandığını düşünürsek, Harbiye Nezareti Resim Atölyesi’nin kuruluş tarihi olarak, kanımızca 1917 yılı uygun düşmektedir (GÖREN, 1996,f:53-54; GÖREN, 1997,b:51-52).

Osmanlı’nın yenilgiler karşısında toplumun moral ve gücünü yükseltmek düşüncesiyle sanata sarılışın göstergesi olması ve aynı zamanda Türk resminin de Avrupa başkentlerinde tanıtılmasını amaçlaması nedeniyle de çok önemlidir. Çanakkale Savaşı’nı yüceleştiren ve



tekrar Osmanlı'nın askeri dehasını gündeme getiren resimlerin toplumu yüreklendireceği ve önemlisi, Saray'ın, dolayısıyla da İmparatorluğun itibarını yeniden kuvvetlendireceği düşüncesi ile gerçekleştirilen çalışmalardır. Harbiye Nezareti Resim Atölyesi, sanat adına da ortak bir tema etrafında Türk ressamlarını ilk kez bir araya getiren ve bireysel sanat farklılıklarını gözler önüne seren resimlerin üretilmesini gerçekleştiren ilk etkinliktir (GİRAY, 1997,a:60-61; GİRAY,2002:18).

Ordu, asker, zafer konularının sanatçılar üzerinde uyandırdığı milli duygularla resimler üretilecektir. Bu büyük çalışma, İstanbul'da ve Avrupa başkentlerinde açılan sergilerle de ulusal ve uluslar arası bir etkinlik olarak tasarlanır ve gerçekleşir (GİRAY, 1997,b:117; GİRAY, 1997,a:60-61).

Bu resimlerin üretiminde konusal seçim Çanakkale Zaferi olur. Balkan Savaşı'nda, Doğu Cephesi'nde yaşanan başarısızlıkların ardından, Çanakkale Zaferi, toplumun moral gücünü yükseltirken sanatçıların da esin kaynağını oluşturur. Savaş atmosferini, görevleri gereği, yakından soluyan asker ressamlardan Mehmet Sami (Yetik) ve Mehmet Ali Laga (1878-1947) da bu atölyede görev alır (GİRAY, 1997,b:117; GİRAY, 1997,a:60-61).

Sanatçılardan Çanakkale'de çarpışan Türk Ordusu'nu destanlaştıracak kompozisyonlar beklenir. Hatta sanatçılar, Mehmet Ruhi (Arel), Avni Lifij, Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Namık İsmail, Sami (Boyar) ve daha başkaları, basın ve edebiyat dünyasının ünlüleriyle birlikte cephe hayatını ve çarpışmaları yakından görmek üzere Gelibolu-Bolayır hattına gönderilirler (EROL, 1990:15).

Viyana'daki sergiye yollanacak olan, çoğunluğu savaş, bazıları da değişik temalı resimlerden oluşan yapıtlar (GÖREN, 1997,b:52), 1917'nin son 1918'in ilk günlerinde (ŞERİFOĞLU, 2003:28) Galatasaraylılar Yurdu'nda "Savaş Resimleri ve Diğerleri" adı altında sergilenir. Bu serginin ve devamında Viyana'da açılacak olan serginin oluşmasında katkıları olan sanatçılar (toplam 21 kişidir) : Halife Abdülmecid Efendi, Ömer Adil Bey, Ali

Sami (Boyar), Ali Cemal Bey, Cevat Bey, Feyhaman (Duran) Bey, Harika (Sirel Lifij) Hanım, Halil Paşa, Hikmet (Onat) Bey, Hüseyin Avni Lifij, İsmail Hakkı Bey, Mehmed Ali Laga, Mahmud Bey, Namık İsmail, Ruşen Zamir Hanım, (Bahriyeli Mehmed) Ruhi Bey, Sami (Yetik) Bey, Şevket (Dağ) (1878-1945) Bey, Seyit Bey, Tahsin (Diyarbakırlı) Bey, İbrahim Çallı'dır (GÖREN, 1997,b:52).

Namık İsmail "Savaş Resimleri ve Diğerleri" sergisine Akşam Güneşi, Bir Tane Daha (Topçular / Son Mermi) (Resim:12), Girdab-ı Zafer (Vatan Emrederse) (Resim:13), Erzurum'da Tortum Deresi, İhraç, Asker Etüdü, Orman (Etüd), Çerkez Köylüsü (4 adet), Esir Kazak, Erzurum'da Bir Sabah, Orman, Tifüs (Resim:11), Nedim Zamanı (Resim:14) isimli eserleri ile katılır (ŞERİFOĞLU, 2003:29).

Viyana'da açılacak savaş resimleri sergisinin hazırlık çalışmalarını yürütmek üzere sorumlu (sergi komiseri) olarak Celal Esad Arseven ve yardımcı olarak Namık İsmail görevlendirilir. Yapıtlar Viyana'ya ulaştıktan sonra salon bulunur ve sergi hazırlanır ve de İmparatorluk ailesinin katılımıyla açılır (GÖREN, 1997,b: 57).

Galatasaray'da 128 eser sergilenirken Viyana'ya 142 tablo götürülür (ŞERİFOĞLU, 2003:28).

Bu sergi Türk ressamı tarafından Avrupa'da açılan ilk sergi olarak büyük önem taşımaktadır. Arseven sergide yer alan yapıtların renkli klişelerini daha sonra İstanbul'da bastırmak üzere hazırlatır; ancak, bunlar kaybolur. Açılan bu sergi Viyanalılar tarafından büyük bir ilgiyle karşılanır ve sergiye ilişkin gazetelerde birçok yazı çıkar (GÖREN, 1997,b: 57).

Viyana sergisi bitiminde ateşkes yapılır, Bulgaristan yolu kapanır ve Berlin Sergisi'nin yapılma olasılığı kalmaz (GÖREN, 1997,b:57). Türk ressamların Avrupa'da açtığı bu sergi programlandığı gibi sonuçlanmaz. Osmanlı İmparatorluğu'nun en zor günleri başlar. Ülke işgal altındadır. Hatta İstanbul bile İngilizler tarafından işgal edilir (GİRAY, 1997,a:62).

İstanbul'da İmparatorluğun bütünlüğünü tehdit eden bu sıkıntılar yaşanırken, sergi için hazırlanan katalogun basılması için bir yıl beklemek zorunda kalan Celal Esad Arseven ve Namık İsmail de çok zor durumda kalırlar. İstanbul'dan gelmesini bekledikleri ödenekten bir türlü haber çıkmamaktadır. Celal Esad Arseven kimi zaman resim yaparak, bazen de ucuza aldığı eşyaları Berlin'de satarak dönüş yolları aramaya başlar. Münih, Berlin, Milano ve Viyana arasında mekik dokuyarak dönüş olanakları arayan Arseven güçlükle İstanbul'a ulaşır. Namık İsmail Berlin'e yerleşir (GİRAY, 1997,a:62). Namık İsmail ise bu süreyi Berlin'de resim eğitimi görerek değerlendirir (GÖREN, 1997,b:58).

Viyana ve Berlin'de kalan yapıtların İstanbul'a getirilmesi için savaşın bitmesi gerekmektedir (GÖREN, 1997,b:58). Hikmet Onat, Halil Edhem Bey'in görevlendirmesiyle Berlin ve Viyana'ya gider. Resimleri, hazırlanan albüm için toplanan doküman ve klişeleri ve basılan kitabı bulup düzenleyerek İstanbul'a göndermeyi başarır. Bunlar arasından devlet adına alınan 56 resim 12 Mart 1921'de Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu'na katılır (GİRAY, 1997,a:62-63 ; EDHEM, 1970:45). Namık İsmail Viyana ve Berlin sergilerine 17 resimle katılır ve anılan katalogda 14. sırada yer alır (EDHEM, 1970:81).

Türk Resim Sanatı'nda önemli bir yeri olan ilk Galatasaray Sergileri, Harbiye Nezareti Resim Atölyesi (Şişli Atölyesi) ve Viyana Sergisi'nde yer alan yapıtlar, 1914 Kuşağı sanatçılarının Avrupa dönüşleri yeni anlayışlarının değerlendirilebilmesi ve Türk Resim Sanatına kompozisyon anlayışının yerleştirilme çabalarının yoğunlaştırılması açısından büyük önem taşımaktadır. Viyana Sergisi ise Türk Resim Sanatı tarihinde yurt dışında açılan ilk toplu sergi olması açısından son derece önemli bir konuma sahiptir. Ayrıca, bu dönemde aynı sanat ortamını paylaşmış diğer tüm sanatçıların da sanat adına oluşan bu olumlu atmosferden etkilendiklerini belirtmeliyiz. Kısa bir süre sonra da Gazi Mustafa Kemal önderliğinde kurulacak olan Türkiye Cumhuriyeti, genç sanatçılarına yeni olanaklar sağlamış ve günümüze kadar gelişen sürecin ilk ve en önemli itici gücü olmuştur (GÖREN, 1997,b:161).

### 3. NAMIK İSMAİL'İN YAŞADIĞI TARİHSEL SÜREÇ

Namik İsmail'in doğduğu dönemde, Osmanlı İmparatorluğu ayakta kalma savaşının yorucu günlerini yaşamaktadır. Önce ekonomik gücünü, beraberinde askeri gücünü de süratle kaybeden Osmanlı, toprak kayıplarıyla sarsılmaktadır. Sanayi Devrimi'ni yaşamayan, bilim toplumuna dönüşmekte geç kalan Osmanlı, gelişmenin radikal değişimini yaşamak gerekliliğini anlamıştır. Batılı topraklarda ilerleyen bilimsel aydınlanmayı yakalamak, teknolojik atılımlar hakkında bilgi sahibi olmak ve mümkün olduğunca hızlı bir şekilde gelişmelere ayak uydurmak, Osmanlı yönetiminin karşısına çıkan gerçektir. Bilimsel aydınlanma yerine tercih edilen “Batılılaşma” terimi ise, Osmanlı yönetiminin, yıkılışa doğru hızlı bir ivme kazanan imparatorluğun bu duruma gelişinin nedenlerini hala tam olarak belirleyemediğini kanıtlar. Sık aralıklarla tahta çıkan imparatorlar, bu erek uğruna çabalar sarf ederler, önlemler almaya çalışırlar (GİRAY, 1997,a:17).

Sanatçı, İstibdat Dönemi<sup>10</sup> (1876-1908) olarak adlandırılan yıllarda çocukluğunu yaşar. Gençlik yılları ve öğrenimini önemli bir yönetim değişiminin gerçekleştiği yıllarda, II. Meşrutiyet Dönemi'nde geçirir (GİRAY, 1997,a:18).

Osmanlı İmparatorluğu'nun sonu 18.yüzyılın sonuyla hızlanır ve 20.yüzyılın ilk çeyreğinde noktalanır. Bu sürece gelindiğinde, Osmanlı Devleti giderek güç kaybederken Avrupa'da kuvvet dengesinin koşulları değişmektedir. Osmanlı İmparatorluğu üzerinde büyük devletlerin paylaşımı önemli bir yoğunluk kazanacaktır. Boğazlar üzerinde İngiliz ve Rusların; Balkanlar üzerinde Avusturya ve Rusya'nın; Süveyş Kanalı ile Kızıl Deniz'e bağlanan Mısır üzerinde İngiliz ve Fransızların; Orta Doğu'da İngiliz ve Alman mücadelelerinin sürmesi, önemli toprak kayıplarına yol açacaktır (GİRAY, 1997,a:18).

---

<sup>10</sup>İttihatçılar tarafından Abdülhamid dönemine “İstibdat Dönemi” (devr-i istibdâd) adı verilir ([http://tr.wikipedia.org/wiki/II.\\_Abd%C3%BClhamit](http://tr.wikipedia.org/wiki/II._Abd%C3%BClhamit)).

Osmanlı İmparatorluğu'nun dağılması ve çöküşünü hızlandıran nedenler kapsamında Fransız İhtilali'nin doğurduğu nasyonalist hareketlerin de önemli rol oynadığı görülür. İhtilalin ortaya çıkardığı milliyetçilik kavramı tüm dünya üzerinde sempatican kazanır. Balkanlar'da da yoğun bir ilgi ile benimsenen milliyetçilik, önce Balkanlar'da Müslüman olmayan azınlıkların arasında yayılır. Fakat en büyük başkaldırı Ortadoğu'da Müslüman uluslar arasında gerçekleşir. Müslüman Arapların milliyetçilik bilinci altında başkaldırısını ve bağımsızlıkları için savaşmalarını hızlandırır. Artık Osmanlı İmparatorluğu'nun dağılma ve yıkılmasına giden yol açılmıştır (GİRAY, 1997,a:18).

Her gün bir bölümü kaybedilen topraklar, giderek daha küçük kara parçalarını çevreleyen sınırlar önemli ekonomik sıkıntıları da beraberinde getirir. Geniş toprak parçalarına sahip olan bir imparatorluğun küçülen topraklarından gelen gelirler büyük maddi kayıplar olarak azalmaktadır. Süveyş Kanalı'nın ve Erzurum-İran transit yolunun kaybedilmesi ticaret gelirlerine darbeler vurur. Ödenmek zorunda kalınan savaş tazminatları ise, ekonomiye ağır bir yük getirir. Dış borçlar artar. Ticaret gayrimüslimlerin eline geçer. Ve her alanda yabancı sermayenin gücü artar (GİRAY, 1997,a:19).

Bu bağlamda, vatanın kurtarılması ereği ile Jön Türklerin kurduğu İttihat ve Terakki Cemiyeti gizli fakat hızlı bir gelişme gösterir. 1908 yılında gerçekleşen başkaldırı, II. Abdülhamid (1876 -1909)'in II. Meşrutiyet'i ilan etmesine neden olur. Bu aşamada gelişen Türkçülük ve İslamcılık akımları da İmparatorluğun bütünlüğünü sarsar (GİRAY, 1997,a:19).

1909'da Bulgaristan'ın bağımsızlığını ilan etmesi ve Balkan Harbi İmparatorluğa büyük darbeler vurur. II. Abdülhamid tahttan indirilir. Osmanlı İmparatorluğu'nun Birinci Dünya Savaşı'na katılmasıyla savaş ve işgal yılları başlar. Toprakları işgal edilmiş, tüm kaynakları tükenmiş ve yönetim sistemi yabancı güçlerin eline geçmiş olan ülkede, başlatılan milli mücadele Kurtuluş Savaşı'na dönüşür ve işgal altında olan topraklar kurtarılır. Türkiye Cumhuriyeti kurulur. Birinci Dünya Savaşı sonrasında işgal edilen toprakların kurtarılması

için benzersiz bir mücadele veren Mustafa Kemal, genç Türkiye Cumhuriyeti'ni kurar (GİRAY, 1997,a:19) .

### 3.1. TÜRKİYE'DEKİ SANAT ORTAMI

1699 Karlofça Antlaşması ve 1710 Yaş Antlaşması ile Osmanlı İmparatorluğu toprak kaybeder ve gerileme sürecine girer. 1712 yılından itibaren yöneticiler imparatorluğu düşmüş olduğu bu durumdan kurtarmak için bir takım önlemler almaya başlarlar. Bu önlemlerden en önemlisi, imparatorluktan sosyal ve siyasi alanda ileri olan Batıya gözleri çevirmektir. Yapılan çalışmalar imparatorluğu yıkılmaktan kurtarmak için düzenlenmiştir. Osmanlı İmparatorluğu militarist bir devlet olduğu için de yapılan çalışmaların çoğu askeri ıslahatlardır. Fakat bu çalışmalar idari ve siyasal düzende değişmelere yol açarken toplumsal ve kültürel alanda da farklılaşmaya neden olmuştur (PARMAKSIZ, 1999:13).

İmparatorluğun Batılılaşma hareketi çerçevesinde yaptığı sistemli ıslahatlardan ilki Yirmi Sekiz Çelebi Mehmet'in Paris'e elçi olarak gönderilmesidir (PARMAKSIZ, 1999:13).

Ayrıca bu dönemde Batıdan ressamlar saraya getirilmiş ve çalışmaları sağlanmış. Böylece Batıyla ilişkilere girilmiş ve pentür<sup>11</sup> geleneğindeki resim halk tarafından olmasa da saray halkı tarafından tanınmaya başlamıştır (PARMAKSIZ, 1999:13).

Türkiye'de Batılı anlamda resmin öğretimi, padişah III. Selim (1789-1807) ile II. Mahmut (1808-1839)'un tahta çıkışlarında yapılan resimlerini hoşgörüyü karşılamaları üzerine başlar (GÜRSEL, 1976:4).

18.yüzyılda ülkede özellikle orduyu modernleştirme çabaları, Batı yöntemlerine uygun eğitim yapan askeri okulların kurulmasını gerektirmiştir (ANONİM, Tarihsiz: 1081; GÜRTUNA, 1994:15).

---

<sup>11</sup> Fransızca kökenlidir. Yağlıboya tablo anlamında kullanılır (SÖZEN -TANYELİ, 1999:188).

Türk resminin yüzünü Batıya döndürmesi, 1793 yılında kurulan Mühendishane-i Berr-i Hümayun (Topçuluk Okulu)'un tedrisat programına resim dersleri konmasıyla gerçekleşir (ŞENYAPILI, 1992:80). Batının bilimsel perspektifli optik görüntülü resmine hayranlık yanında kimi askeri nedenler de, bu tür resmin ders olarak Mühendishane'ye girmesine sebep olmuştur. Bu okulda topçu, istihkâm ve haritacılık alanında yetişenler için resim dersi büyük önem kazanmıştır. Ancak o sıralar, bu askeri okuldaki resim dersi sanatsal bir amaca yönelik değildir (ANONİM, Tarihsiz:1081).

II. Mahmut döneminde Yeniçeri Ocağı yıkılıp yeni bir ordu kurulması amaçlanınca Mühendishane'nin geliştirilmesine çalışılır ve resim dersi daha fazla önem kazanır. Bu amaçla öğretim kadrosu oluşturmak için de ilk kez Avrupa'ya öğrenci gönderilmesine başlanır (TURANİ, 1989:54).

Türkiye'ye, Batı bilgi ve tekniğinin girmesi için padişah II. Mahmut'un iradeleriyle, 1829 yılında Hüseyin Rıfkı, Ahmed, Abdülatif ve Edhem adlı gençlerden oluşan ilk öğrenci grubu, askerlik alanındaki yenilikleri, gelişmeleri yerinde görüp öğrenmeleri ve dönüşlerinde de bunları uygulamaları için Fransa'ya gönderilir (CEZAR, 1971:327).

1834'te Mekteb-i Fünun-u Harbiye-i Şahane (Harp Okulu) kurulur ve bu okulda da öğrenciler daha da zenginleştirilmiş resim dersleri görürler. Ancak, her iki askerlik okulunda da resim eğitiminin amacı, öğrenciye “arazi krokisi” çizebilme yetisini kazandırmaktır. Öteki anlatımla öğrencilerin kullandıkları model doğadır. Doğaya bakarak çalışılır (ŞENYAPILI, 1992:80).

1835 yılında da Mühendishane-i Berr-i Hümayun'dan iki subay ve on öğrenci Avrupa'ya gönderilir. Subaylar istihkam yarbayı Bekir Bey (Mühendishane Nazırı Bekir Paşa), Alay Emni Emin Bey, öğrenciler ise İbrahim (ünlü ressam Ferik İbrahim Paşa), Derviş (Darülfünun'un ilk profesörlerinden kimyager Derviş Paşa), Tahir (cebir ve astronomiye ait

eserler vermiş olan Küçük Tahir Paşa), Enis, Yusuf, Süleyman, Mahmud, Ahmed, Arif ve Halil adlı gençlerdir (AKTAŞ, 1999:22).

Harbiye'nin kurulmasıyla gereken öğretmen ihtiyacını karşılayabilmek için Avrupa'ya resim eğitimi için öğrenci gönderilir (PARMAKSIZ, 1999:13).

Öğrenim için yurtdışına gönderilen Türk öğrencilerinin hem buldukları yere daha çabuk uyum sağlamaları, hem de bu öğrencileri disiplin altında tutmak için 1860 yılında Paris'te Mekteb-i Osmani adında bir okul kurulur (AKTAŞ, 1999:24).

1851'de, Mekteb-i Fünun-u İdadiye adıyla Kuleli Askeri Lisesi gibi liseler kurulmaya başlanır. Ancak 1869'da, resim derslerine yeni sistemler getirilir ve resim dersi Rüştiye ve İdadilerde zorunlu olur (GİRAY, 2002:8).

I. Abdülmecid döneminde (1839-1861) açılan Hendese-i Mülkiye'nin (1859), Abdülaziz döneminde (1861-1876) açılan İstanbul Galatasaray Sultanisi'nin (1868), 1861 yılında açılan ve 1872 yılında yeniden yapılanan Darüşşafaka Lisesi'nin öğretim programında, resim dersleri yer alır (GİRAY, 2002:8).

### **3.1.1. Türkiye'de Gerçekleştirilen İlk Sergiler**

Resmin halka buluşmasını sağlayan en temel unsur, ressamın yahut sanatkar yetiştiren kurumların –ki bunlar genellikle okullardır- açtığı sergilerdir. Avrupa'da büyük resim sergileri yüzyıllardan beri açılmaya gelmekte olsa da, ülkemizde Batılı anlamda resmin mazisi henüz çok taze olduğu için “sergi” kültürü de ancak geçen yüzyılın başında şekillenebilmiştir (ÇETİNTAŞ, 2004: 154).

I. Abdülhamid (1774-1789), III. Selim ve II. Mahmut döneminde yağlıboya resimler yapılmaya başlanır ama bu tablolar Batı resmiyle kıyaslanmayacak kadar ilkel ve çoğunda da ressamın imzası yoktur. Sultan Abdülmecit, Tanzimat ve Islahat fermanlarını okutarak



sosyal hayatta modernleşmenin kapılarını açar, Boğaz üzerinde yaptırmaya başladığı saray ve kasırlarla da bu yenilik hareketini mimariye taşır. Yeni saray ve kasırların döşenmeleri sırasında duvarlar da Avrupalı ressamın tablolarıyla donatılır. Sultan Abdülmecit, Fransız ressam Felix Ziem (1821-1911)'i, Abdülaziz, Ivan Aivazovsky (1817-1900) 'yi ve II. Abdülhamid de Fausto Zonaro (1854-1929)'yu İstanbul'a davet ederek yeni saraylarının salonları için tablolar yaptırır (ÇETİNTAŞ, 2004: 154).

Bu sırada Türk resmi de emekleme dönemini geçmiş, okullarda Avrupa'dan davet edilen yabancı öğretmen ve Avrupa'da eğitim görmüş Türk ressamı tarafından resim dersleri verilmeye başlanmıştır. Resimle ilgili çalışmaların hızla artmasıyla beraber Osmanlı'da bir ilk daha gerçekleşecek, İstanbul'da bir biri ardına resim sergileri açılmaya başlayacaktır (ÇETİNTAŞ, 2004: 154).

Türk ressamın katıldığı ilk resim sergisi Paris'te açılan sergidir. 1862'de açılan bu sergiye, Sultan Abdülaziz'in, eğitim için Avrupa'ya yolladığı Ahmet Ali Bey (Şeker Ahmet Paşa) ve Süleyman Seyyid Bey katılır. Bunu 1868'deyine Paris'te açılan ikinci bir sergi olan "Büyük Sergi" izler (ÇETİNTAŞ, 2004: 155).

Türkiye'de açılan ve bir Türk ressamın düzenlediği ilk sergi ise, asker kökenli ressamlarımızdan ve bir süre Abdülaziz'in yaverliğini de Şeker Ahmet Paşa tarafından, Nisan 1873'te, bugün Basın Müzesi olan Çemberlitaş'taki Türbe durağının hemen arkasında yükselen, eski Maarif-i Umumiye Nezareti binasında açılır. Gerçi Şeker Ahmet Paşa, bir sene önce resim öğretmenliği yaptığı Sultanahmet Sanat Mektebi'nde o tarihe kadar tamamlamış olduğu tablolarını bir araya getirerek kişisel bir sergi açmışsa da, halka açık ilk resim sergisi olarak Çemberlitaş'taki sergiyi kabul etmek daha doğru olacaktır (ÇETİNTAŞ, 2004: 155).

Türkiye'de açılan bu ilk sergide Şeker Ahmet Paşa'nın tuvale aktardığı manzara resimleri ve natürmortların yanı sıra İstanbul'daki okullarda resim hocalığı yapan bazı yabancı ressamın ve genç Türk sanatçılarının tabloları da yer alır (ÇETİNTAŞ, 2004: 155).

Şeker Ahmet Paşa, birinci sergiye gösterilen ilgiden güç alarak bir hazırlık ve çağrı aşamasından sonra 1 Temmuz 1875’de ikinci serginin açılmasını sağlar (GÜRTUNA; 1994:16).

1883’te Sanayi-i Nefise Mekteb-i Ali’si açılarak, mezunlar çıkartmaya başlayıncaya kadar, Türk resminde hâkim grup, Şeker Ahmet Paşa gibi asker kökenli ressam olurlar. Osmanlı Devleti’nin, o tarihlerdeki sınırları içinde ilk defa açılan sergi meselesine gelince; Şeker Ahmet Paşa bir Türk ressam olarak ilk defa İstanbul’da tablolarını sergiler. Ne var ki, İstanbul’da daha önceki tarihlerde yabancılar tarafından resim sergileri açılmıştır (ÇETİNTAŞ, 2004: 155).

İstanbul’da azınlık ve yabancı kökenlilerin kurduğu Elifba Kulübü (Club de l’ABC), 1880–1882 yıllarında İngiliz kolonisinin ve Mavrokordato isimli bir azınlık vatandaşın yardımlarıyla sergiler düzenler (TANSUĞ, 1986:92). ABC Kulübü olarak adlandırılan Osmanlı azınlığının gerçekleştirdiği (çoğunluğu resimden oluşan) iki sergi vardır, bu sergiler de süreklilik ve içerik açısından ilk resim sergilerinden farklılık göstermez (ÇOKER, 2003:6).

Beyoğlu Altıncı Daire-i Belediyesi’nde (bugün Beyoğlu Belediyesi’nin bulunduğu Şişhane’deki bina) 1882’de açılan karma sergi, İstanbul’da açılan ilk önemli sergilerdendir (ÇETİNTAŞ, 2004: 155).

1883’de Sanayi-i Nefise’nin, yani Güzel Sanatlar Mektebi’nin açılmasının ardından, okul bünyesinde de her yıl sergiler açılmaya başlanır. Bu sergiler aralıksız olarak 17 yıl devam eder (ÇETİNTAŞ, 2004: 155).

İstanbul’da açılan sergilerden biri 1318’de (1901-1902), yine Beyoğlu Posta Sokak’taki 417 numaralı binada açılır (ÇETİNTAŞ, 2004: 155).

Mutlakıyetin son yıllarına (1901-1904) rastlayan ve İstanbul’da yaşayan yabancı ve aydınların düzenlediği resim, heykel, mimari proje ve diğer objelerden oluşan “İlk İstanbul

Sergileri” sergileri öncekilere oranla daha kapsamlı, yazısal ve görsel belgelere dayanan daha uzun süreli ve kozmopolit sergilerdir (ÇOKER, 2003:6).

1909 yılında, Türk resminin ilerlemesi ve canlanması, gençlerin yetiştirilmesi ve sanat faaliyetlerinin artırılması amacıyla “Osmanlı Ressamlar Cemiyeti” kurulur (ÇETİNTAŞ, 2004: 155). (Osmanlı Ressamlar Cemiyeti hakkında ayrıntılı bilgi Osmanlı Ressamlar Birliği başlığı altında verilmiştir)

Türk ressamı artık yurtiçinde ve yurtdışında sergiler düzenlerler, yurtdışında da pek çok sergiye katılırlar. Toplu sergilerin en önemlisi ve akılda kalanı şüphesiz Galatasaray Sergisi’dir. Galatasaray Lisesi’nin Beyoğlu’ndaki binasında, 1916’dan itibaren her yıl düzenli olarak yapılan bu sergilerde pek çok önemli Türk ressamının çalışmalarının yanı sıra, sonraki dönemlerde ünlenen pek çok ressamın da amatörlük dönemine ait resimleri sergilenir (ÇETİNTAŞ, 2004: 155; Galatasaray Sergileri hakkında ayrıntılı bilgi için sayfa 23’de “Galatasaray Sergileri” başlıklı bölüme bakınız).

### **3.1.2. İlk Özel Resim Akademisi ve Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahane**

Sultan Abdülaziz’in resim sanatına karşı ilgi ve sevgi duyması, aynı zamanda kendisinin de resim yapması, Türkiye’de resim sanatının gelişme kaydetmesinde büyük rol oynamıştır. Türkiye’de ilk resim sergileri onun zamanında açıldığı gibi, ilk özel Resim Akademisi de onun zamanında kurulmuştur. Bir resim dershanesi durumunda olan bu özel akademi Abdülaziz’in zamanında İstanbul’a getirilen ve kendisine bir takım tablolar yaptırılmış olan ressam Guillemet tarafından 1874 Eylül ayında Beyoğlu’nda kurulmuştur. Guillemet tarafından 1876 Haziran ayında, öğrencilerinin iki yıllık çalışmalarından örnekler veren bir sergi açar (CEZAR, 1983:7).

Bunlar resmi bir akademinin kuruluşuna yol açacak olaylardır. Bu arada Osmanlı tahtında saltanat değişiklikleri olmasına rağmen olayların akışı değişmemiştir. Nitekim 1877 yılında ilk defa resmi bir akademi kurmak üzere faaliyete geçilir. Resim ve mimarlık alanında öğretim yapacak bu okulun mimarlık kısmında Çingırya adında bir mimar fahri olarak öğretmenlik yapacak, Guillemet de okulun hem resim hocalığına hem de müdürlüğünü yapacaktır. Bütün bunlar 19 Ekim 1877’de padişahın onayından çıktı (CEZAR, 1983:7). Ancak, bu girişim, Osmanlı-Rus Savaşı ve Gazi Osman Paşa’nın Plevne savunmasına dönemine rastladığından yarıda kalacaktır (GÜRSEL, 1976:4).

Bu konuda ilk önemli adım, Paris’te hukuk ve resim öğretimi gören Osman Hamdi Bey’in 1881 Eylül ayında ilk “Müze”nin müdürlüğüne atanması ve 1882 Ocağı başında, bu görevinin yanı sıra, kurulması kararlaştırılan “Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şâhâne”nin de müdürlüğüne getirilmesiyle atılır. Bugünkü Devlet Güzel Sanatlar Akademisi işte bu tarihte ve Ticaret Bakanlığı’na bağlı olarak kurulur. Batının üstyapı kurumlarının alındığı ve Düyun-u Umumiye İdaresi (Genel Borçlar Yönetimi) yoluyla Batılı devletlerin Osmanlı politikasıyla ekonomisi üzerinde geniş ölçüde söz sahibi oldukları bir dönemde bu okulun Ticaret Bakanlığı’na bağlı olarak kurulması oldukça anlamlıdır (GÜRSEL, 1976:4).

Resmi adı “Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahane” olan fakat çoğunlukla “Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi” şeklinde anılan Güzel Sanatlar Akademisi bir yüksek okuldur (CEZAR, 1983:12).

1882 Eylülünde bina inşaatı tamamlanır. Aynı senenin aralık ayında okulun kütüphanesi için Fransa’ya kitaplar ısmarlanır. Bu arada öğretmen ve memurların teminine çalışılır. Bunlar da tamamlanınca Sanayi-i Nefise Mektebi 2 Mart 1883’de açılarak öğretime başlar (CEZAR, 1983: 11).

Akademinin ilköğretim kadrosu şöyledir: Müze ve Sanayi-i Nefise Mektebi müdürü: Hamdi Bey, dahili müdürü ve heykel öğretmeni; Osgan Efendi (Osgan Yarvent) (1855-1914),

fenn-i mimari öğretmeni; Alexandre Valluri (19.yy sonu-20.yy başı), yağlı boya resim öğretmeni; Salvator Valéri (1856-1946), kara kalem resim öğretmeni Joseph Warnia-Zarzecki (1850-1924), tarih öğretmeni; Aristoklis Efendi, ulum-u riyaziye (matematik) öğretmeni; Kaymakam Fuad Bey, teşrih (anatomi) öğretmeni; Kolağası Yusuf Râmi Efendi'dir (CEZAR, 1983:11).

Sanayi-i Nefise Mektebi kurulurken hakkâklık (gravür) bölümü de düşünülmüş, fakat öğretmen bulunamadığı için faaliyete geçememiştir. Bu konu üzerinde 1887 Aralık ayında da durulmuş, Fransa veya Almanya'dan bir hakkâk getirtilerek, hak sınıfının da çalışır hale gelmesi istenmiştir. 1892'de Fransa'dan Napier'in getirilmesi ile bu bölüm de faaliyete geçer (CEZAR, 1983:11).

Sanayi-i Nefise Mektebi, 20 öğrenci ile öğretimine başlar. İki yıl sonra öğrenci sayısı yirmiden atmışa yükselen Sanayi-i Nefise Mektebi, 1886 yılı sonunda Ticaret Nezareti'nden ayrılarak Maarif Nezareti'ne bağlanır (CEZAR, 1983:11; GÜRSEL, 1976:4).

Sanayi-i Nefise Mektebinin öğretime başladığı ilk yıllarda bile, mezunlarından bazılarının Avrupa'ya gönderilmesi tasarlanmıştır. Nitekim mimarlık bölümünden mezun Feyzi ve Nizameddin ile heykel bölümünden İhsan Bey 1891 yılında Avrupa'ya gönderilen ilk akademililerdir (CEZAR, 1983:13).

Sanayi-i Nefise Mektebi'nden mezun olup, 20.yüzyılın başlarında Avrupa'ya öğrenime gönderilen ressamlar Türk resmine daha yenilikçi akımlar getirirler. 1914 kuşağı veya Çallı grubu diye anılan bu ressamlar akademide hocalık da yaparlar. Nazmi Ziya, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Feyhaman Duran, Hüseyin Avni Lifij ve Namık İsmail gibi resamlardan oluşan bu kuşak Türk resmine yeni bir üslup ve içerik getirir (RENDALINALCIK, 2002:956-957).

Osman Hamdi Bey'in 1910 Şubat'ında ölümü üzerine müdürlüğe 1892 yılından beri "Müze Müdür Muavini" bulunan kardeşi Halil Edhem Bey (1861-1938) getirilir. Halil Edhem

Bey'in, Müze'yi birinci plana aldığı, okulu müze kadar önemsemediği belirtilmekte ve onun müdürlüğü sırasında Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk binasından çıkarılışı bunun bir kanıtı olarak gösterilmektedir (GÜRSEL, 1976:4-5).

Bu tarihlerde kız öğrenciler için açılan “İnas Sanayi-i Nefise Mektebi” kurulur, yöneticiliğine ressam Mihri Müşfik Hanım (1886-1954) atanır. Yalnız erkek öğrencileri alan Sanayi-i Nefise Mektebi ile bu okul Cumhuriyetin ilk yıllarında, Cemil (Cem) Bey (1882-1950)'in müdürlüğü sırasında birleştirilecektir (GÜRSEL, 1976:5).

Akademi'nin Halil Edhem'den sonraki müdürleri Halil Paşa (1917-1918), Nazmi Ziya (1918-1921), Ali Sami Boyar (1921) ve Cemil(Cem) Bey'dir (1921-1925) (GÜRSEL, 1976:5).

Cemil Bey'in müdürlüğü sırasında “Tezyinat” bölümünü kurması önemli bir girişim olmasına rağmen bu bölüm pek varlık gösteremez (GÜRSEL, 1976:5).

1927 Haziran'ında Akademi müdürü olan Namık İsmail, 1925'de Paris'te açılmış olan milletlerarası Dekoratif Sanatlar Sergisini görür. Bu sergiden etkilenen Namık İsmail, Türkiye'de dekoratif sanatlar öğretiminin yapılmasını arzular. Bu bakımdan; Akademinin, eski adıyla Tezyinat Şubesi olan Dekoratif Sanatlar Bölümünün sağlam temellere oturtulması Namık İsmail'in gayretiyle mümkün olur ve onun müdürlüğü sırasında Tezyinat Bölümü yeni elemanlarla yeni uygulama atölyelerine kavuşur.

Weber'in öğretmen yardımcılığına getirilen İsmail Hakkı Oygur'a (1908-1975), Tezyinat ve ona bağlı seramik ve Türk çiniciliği Atölyelerini kurma görevi verilir (YELTAN, 1997:1404). 1929 Kasım'ında Seramik atölyesi faaliyete geçer. Weber'in ayrılmasından sonra Mithat Özar (1902-1942) 1 Ekim 1932'den itibaren grafik ve afiş atölyesi göreviyle Weber'den açılan yeri doldurur. 1929'da tezyinat bölümüne Philip Ginther getirilir. 17 Ocak 1929'da göreve başlayan Ginther aynı zamanda bölüm başkanlığı yapar. Ginther iç mimari atölyesini kurar (CEZAR, 1983:23).

Böylece tezyinat bölümündeki uygulama atölyesi üçe çıkar. 31 Temmuz 1937'ye kadar akademideki görevine devam eden Ginther mimarlık bölümünde de iç mimarı dersleri verir. Ginter'in bölüm başkanlığı yıllarında Tezyinat bölümünde "Umumi Tezyinat" adını taşıyan bir atölye daha kurulur. Umumi tezyinat atölyesindeki ilk yıllarda kumaş, halı, kilim desenleri üzerine çalışmalar yapılmaktadır (CEZAR, 1983:23).

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulmasından sonradır ki resim başka bir amaçlı bir eğitimin yan ürünü olarak yapılıyor olmaktan çıkar, bu okuldaki öğrenciler yalnızca doğa ile ilgilenmek gibi bir sınırlamayla karşı karşıya kalmayacaklardır (ŞENYAPILI, 1992:80).

Bu okulda öğrenciler "resim de çizebilen asker" olarak değil, ressam olarak yetiştirilmektedir. İlgili konuları yalnızca, doğa değil, "her şey"dir. Bu demektir ki, canlı modele bakarak çalışmaktadırlar, nü resimleri, yaşamın içinden alınan konular resim sanatına girmektedir (ŞENYAPILI, 1992:80). Dünya resminin çok ayrımlı yönelişler gösterdiği 20.yüzyılın ilk çeyreğinde Türk ressamlarının, genelde akademik de olsa çıplak boyamaları, büyük önem taşımaktadır (ŞENYAPILI, 1992:81).

### **3.1.3. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti**

Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahane'nin öğretime başlamasının, bir başka söylemle mektepli sanatçıların yetişmeye başlamalarının ardından 26 yıl gibi kısa bir süre geçmesine karşın Osmanlı Ressamlarının ilk birlik çatısı altında toplanmayı düşünmeleri ve hatta uygulamaya geçirmeleri yadsınamayacak bir atılımdır (GİRAY, 1997,a:55).

Türk ressamlarının bir çatı altında birleşmesi fikri ile Ressam Mehmet Ruhi (Arel)'nin öncülüğünde, Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âli'sinden mezun ilk Türk Ressamları tarafından 1908'de Üsküdar'da, "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti" kurulur ve dönemin önemli isimlerini bünyesinde toplar (<http://www.guzelsanatlarbirligi.com/tarihce.htm>).

Sanat öğrenimlerini Sanayi-i Nefise Mektebi'nde yapan ve çoğunluğu yirmi beş ile otuz arasında bulunan bazı genç sanatçılarca “Osmanlı Ressamlar Cemiyeti”nin kurulması yeni bir gelecek umudu veren İkinci Meşrutiyet'ten güç alan bir dayanışma örgütlenmesi olduğu kadar, resim alanındaki sanatsal yaratıcılığın yaygınlaşması yönünden de bir gelişme sayılmalıdır (EROL, 1984:9).

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, sanatçıları bir araya getirip bir sanat çevresi oluşturduğu gibi, daha sonraki resim gruplarının kuruluşuna zemin hazırlamıştır (YARAR DAL, 1984:3).

Sami (Yetik), Şevket (Dağ), Hikmet (Onat), İbrahim (Çallı), Agâh Bey (1832-1887), Ruhi (Arel), Kâzım Bey, Ahmet İzzet (1880-1918), Ahmet Ziya (Akbulut) (1869-1938), ilk heykeltıraşlarımızdan Mesrur İzzet (1873-1952) gibi o dönemlerde genç sanatçılar tarafından 1909'da kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, daha sonra Feyhaman (Duran), Hüseyin Avni (Lifij), Murtaza, Mithat Rebi, Tomas Efendi, Müfide Kadri (1890-1912), Rıfat gibi sanatçıların katılımıyla üye sayısını artırır (GÜLER, 1994:24).

Cemiyet, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuası isimli Türkiye'deki ilk resim dergisini 1910'da çıkarmak gibi önemli bir görevi de yerine getirir. Gerçi dergi bir süre çıktıktan sonra kapanmıştır ama yayınlandığı süre içinde dönemin Türk sanatçılarının benimsediği akımları tanıtmaya ve güzel sanatların insan ruhu üzerindeki olumlu etkilerine değinmesi açısından güzel sanatlarla ilgilenen çevreye bilgi aktarımı görevini yerine getirmeye çalışmıştır (YARAR DAL, 1984:3).

Batılı anlamda yağlıboya sanatının 19.yüzyılda saray çevresinin etkisiyle Türk toplumunun kültür ve sanatına katılmasına eş bir tutum da ressamlar cemiyetinin kurulmasında yinelenmesi, önemli bir atılımın başlangıcını gerçekleştirir. II. Meşrutiyet'in ilanından bir süre sonra kurulan ve ilk sanatçı derneği olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, bu



dönemde, sanat ve sanatçı sorunlarına eğilen tek kuruluş olarak görevini başarıyla sürdürür. Türkiye'deki ilk sanat dergisi de bu derneğin çabasıyla çıkar (GİRAY, 1993,b:46).

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Şerif Abdülkadirzade Hüseyin Haşim'in yönetiminde ve cemiyetin yayın organı niteliğinde bir gazete (normal gazete boyutlarının 1/4'ü büyüklükte) çıkarır (TANSUĞ, 1982:1098; TANSUĞ, 1986:112; GÖREN, 1993:22). Sanayi-i Nefise'nin ilk mezunlarından olan Osman Asaf (1868-1938)'ın sorumlu yönetici olduğu gazete (TANSUĞ, 1982:1098), sanat hakkında da ayrıntılı bilgi ve haberleri topluma yansıtır (GİRAY, 1993,b:46).

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi çok önemlidir. Çünkü dönemin sanat etkinliklerini belgeleyen önemli ve tek kaynaktır (GİRAY, 1997,a:56).

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin "nâşir-i efkârı" olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi Hicri 19 Muharrem 1329 (Rumi 7 Kânun-i Sâni 1326) ve Rumi 1 Temmuz 1330 (Miladi 1910-1914) tarihleri arasında 4 yıl ve 18 sayı yayınlanmıştır. Yayın tarihlerinde bir karmaşa göze çarpmakta, tarihler 1-10. sayılar arasında hem hicri hem Rumi, 11. sayıdan sonra sadece Rumi olarak verilmektedir. 16. sayının üzerinde nüsha numarası ve tarih görülmemektedir (GÜLER, 1994,36).

Gazete 20.yüzyılda plastik sanatların önemi üzerinde durması ve sanatla ilgili sorunları dile getirmesi bakımından önemli bir işleve sahipti (TANSUĞ, 1986:112; GÖREN, 1993,22).

Bu dönemin sanat etkinlikleri Sanayi-i Nefise Mektebi ve çevresinde odaklandığı için, dergi doğrudan okulun yayın organı durumundadır (GİRAY, 1993,a:46).

Gazetede çağın modası olan ağdalı bir dille, sanatlara ilişkin sorunlar savunulmuş ve güncel olaylara değinen yazılardan başka sanat tekniklerine ilişkin makalelere de yer verilmiştir (TANSUĞ, 1982:1098).

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi'nde yer alan düşünceler temel olarak iki ana eksen etrafında toplanabilir. Toplumda, Sanayi-i Nefise Mektebi'ne, estetiğe ve özellikle resme ait duyarlılığın, kültürün, bilincin ve bilginin gelişmesini sağlamak; bu duyarlılığın gelişmesine engel gördükleri güçlere karşı mücadele vermek (GÜLER, 1994:37).

1910 yılında, üyelerinin bir kısmının devlet tarafından sağlanan maddi yardımlarla ya da kendi özel olanaklarıyla Paris'e resim eğitimine gitmesinden sonra cemiyetin hareketsiz ve durgun bir döneme girdiği çok tekrarlanmış bir konudur. Ancak, 1911'de, her üyenin ve Bursalı Mehmet Tahir ve Tarih-i Osmanî Encümeni üyesi Saffet gibi, dönemin diğer bazı önemli aydınlarının da düşüncelerini özgürce sergileyebildiği "nâşir-i efkâr"ın yayın hayatına başlaması, bir durgunluğu değil, tam tersine, toplumda sanatsal bilinçlenmenin yükseltilmesi ülküsüne yönelik önemli bir eylemi ifade eder. Yayın organının da yayınlanmaya başlanmasından sonra cemiyeti, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin İkinci Meşrutiyet'in ilanı sonrası mezunlarının oluşturduğu, tam anlamıyla bağımsız ve kurumsal bir sanatçı örgütü olarak kabul etmememiz için hiç bir neden kalmamaktadır (GÜLER, 1994:24-25).

1908'de kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Sanayi-i Nefise Âlisi gibi saray çevresinin desteğinde kurulur (GİRAY, 1993,b:46). Şehzade Abdülmecid Efendi (1868-1944), Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ile ilgili hemen tüm yayınlarda, yazılarda ve makalelerde gördüğümüz ve kaynağı belirtilmeyen bir bilgiden yola çıkılarak, cemiyetin maddi destekçisi olarak belirtilmektedir (GÜLER, 1994:22). Gazetenin ilk 10 sayısının kapak sayfalarında, fırça, palet ve Osmanlı sembollerinden oluşan romantik bir tezyinatın içinde gördüğümüz Abdülmecid Efendi portresinden ve 2. sayıdaki bir diğer portresinin altındaki Hüseyin Haşim imzalı bir kıtadaki şükran sözlerinden, Abdülmecid Efendi'nin en azından gazetenin çıkışına maddi desteğinin olduğunu açıklıyor gibi görünüyor (GÜLER, 1994:23).

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kuruluş gerekçeleri hakkında bize en iyi fikri verebilecek vesika, gazetenin birinci sayısının birinci sayfasında, "Maksadımız" başlığı

altında yayınlanan ve aslen gazetenin neşir maksadıyla ilgili olmasına karşın, cemiyetin kuruluş gerekçeleri hakkında da önemli ipuçları veren sunuş yazısıdır (GÜLER, 1994:26).

Bu metinde en dikkat çeken cümle, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kuruluş amacının, Osmanlı Devletinde ressamlığın ilerlemesi ve Osmanlı ressamlarının geleceklerini temin doğrultusunda birleşmeleri esasına dayanmakta oluşunu ifade etmektedir (GÜLER, 1994:26).

Burada, öncelikle haklı bir ekonomik kaygı göze çarpmaktadır. Kendilerini resim sanatına adanmış bu genç ressamlar, ülkeye resim kültürünü yayarlarken hayatlarını da sağlamak zorundadırlar. Gazete yazarlarından Ebu El-Şefik, resmin ülkede rağbet görmeyişinin ve pazarının olmayışından yakınırken ülkede resmin önemsemeyişinin yanında kendi ekonomik kaygılarını da üstü kapalı bir biçimde dile getirmektedir (GÜLER, 1994:27-28).

Cemiyet, resmin gelişmesini güzel sanatların gelişiminden ayrı düşünmemiş, "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin cümle vezâifinden biri belki birincisi yalnız resmin değil, Sanayi-i Nefise'nin mülkümüzde temin-i revâcî olacağı şübhesizdir." derken, resim kültürünün ancak tutarlı bir güzel sanatlar kültürü içinde verilebileceğini ortaya koymuştu (GÜLER, 1994:29-30).

Cumhuriyet döneminde, yoğunlaşan sanat etkinlikleri içinde beliren değişik sanat görüşleri ile farklı dönemlerde yurtdışından dönen sanatçıların başlattığı sanat hareketleri sonucunda, bir taraftan yeni grup ve dernekler kurulurken, geriye doğru uzanan tarihsel perspektifte, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti de isim ve yapı değişikliklerine gitmiştir (GÜLER, 1994:29-30).

1921'de "Türk Ressamları Cemiyeti" olarak adını değiştiren cemiyet, 1926'da, zamanın Maarif Vekili Necati Bey ve Güzel Sanatlar Genel Müdürü Namık İsmail'in girişimleri ile merkez olarak tahsis edilen Alay Köşkü'nde, resim, heykel, müzik, edebiyat,

tiyatro ve mimari şubelerini içeren “Türk Sanayi- i Nefise Birliği”ni kurmuştur (www.guzelsanatlarbirligi.com/tarihce.htm).

1929'dan itibaren “Güzel Sanatlar Birliği” adı altında faaliyetlerine devam eden cemiyetin resim şubesi, 1973 yılında “Güzel Sanatlar Birliği Resim Derneği” adını almıştır (www.guzelsanatlarbirligi.com/tarihce.htm).

### 3.1.4. 1914 Kuşağı (Çallı Kuşağı)

Türk resmine İzlenimcilik sistemli olarak 1914 Kuşağı ile girer. Ama bu kuşak öncesinde izlenimci tekniğe konu ve üslup yönünden yaklaşmış iki ressam vardır: Halil Paşa ve Hoca Ali Rıza Bu iki ressam da asker kökenlidir. Halil Paşa (1857-1939) ve Hoca Ali Rıza (1858-1930) iki dönem arasında kalmış ileriye dönük öncü ressamlardır (PARMAKSIZ, 1999:18; BERK-GEZER, 1973: 20).

Osman Hamdi kuşağından kesin ayrılan, özellikle peyzaj-görünüm anlayışları bakımından devrimci sayabileceğimiz bu iki ressam, 1914'den sonra esmeye başlayan yeni havanın müjdecisi oldular (BERK-GEZER, 1973:20).

Tophane Meclisi başkanı Selim Paşa'nın oğlu Halil, 1874'de yüzbaşı rütbesiyle askeri okullarda resim öğretmeni olduktan az sonra, 1880'de Paris'e gitmiş, sekiz yıl akademide Léon Gérôme atölyesine çalışarak memlekete döner (BERK-GEZER, 1973: 20).

Aldığı eğitim kendisinden öncekilerden farklı değildir. Fakat resimlerinden anladığımız, onun, klasisizmden uzak duran Barbizon Okulu<sup>12</sup> ressamı ile izlenimcilerin ilk

---

<sup>12</sup> 19.yy'ın ikinci yarısında Fontainebleau Ormanı yakınlarındaki Barbizon köyüne yerleşen Fransız manzara ressamlarının oluşturduğu gruptur. Barbizon bir okul olarak anılmakla birlikte aslında rastlantı sonucu bir araya gelmiş, farklı türde çalışan ve tanımlanmış ortak bir kuramları bulunmayan bağımsız sanatçıların oluşturduğu bir topluluktur (GERMANER,1997:192). Daha önceki idealize manzara resmi reddedilmiş, çoğunlukla açık havada doğrudan gözlem yoluyla daha serbest ve gerçekçi eserler meydana getirilmiştir (http://tr.wikipedia.org/wiki/Barbizon\_ekol%C3%BC).

çalışmalarının oluşturduğu yeni heyecanı, o sıralar sıcağı sıcağına Paris'te yaşadığıdır. Ancak kendisi, aldığı eğitime paralel olarak izlenimci olmayan bir portre ile yer yer kimi izlenimci etkileri de yansıtan bir peyzaj resminin sınırları içinde eserlerini vermiştir. Halil Paşa'da kendinden öncekilerde görülmeyen bir palet zenginliği, bir fırça rahatlığı dikkati çeker. Ayrıca dolaysız olarak o zamanki İstanbul çevresinden edinilebilen yöresel notlarla peyzajlarını tamamlayan bu ressamımız, bizde bu resmi ile öncü olur ve resim sanatına tüm yaşamını vermiş ilk asker ressamımız olarak önem kazanır (TURANİ, 1989: 57).

Nurullah Berk, Celal Esad Arseven'in Halil Paşa'dan söz ederken şöyle dediğini aktarmaktadır: *“Bu sanatçı, Empresyonist teknikle resim yapan ilk Türk ressamdır. Özellikle Boğaziçi yalılarının denize akseden hayallerini, Bostancı, Maltepe sahillerinin güneşli kayalıklarını ifadede gösterdiği kudret takdire şayandır”* (BERK-GEZER, 1973: 20).

Halil Paşa'nın Paris çalışmalarındaki portre ve figür ressamlığından son yıllarına kadar uyguladığı görünüm ressamlığına geçişi hayli ilginçtir (BERK-GEZER, 1973:20).

Figür ressamlığında gösterdiği güce karşın, Halil Paşa asıl kişiliğini tabiat önünde, Boğaziçi kıyılarında bulur, kıyıları, denizi kendine has bir duyguyla canlandırır. Çengelköy, Salacak, Maltepe kıyıları üstün tuttuğu konulardır. Denizi kah sırtlardan, kah kotrasından, sandaldan resimler. Tablolarından deniz eksik olmaz ve hep durgundur (BERK-GEZER, 1973:20).

Hoca Ali Rıza ise yurt dışına çıkamamış ama Édouard Manet gibi kendisi için en büyük hocayı tabiat kabul eder (PARMAKSIZ, 1999:18).

Resim geleneklerine bağlı olmakla beraber Hoca Ali Rıza, renklerinin şeffaflığı, ışık ve gölge değerlerinin karanlığa, koyuluğa sapmayan berraklığıyla, bir açık hava ressamıdır. Bir çeşit Empresyonist-İzlenimci niteliği göstermekten uzak değildir. Çoğu tablolarının “Gölgeler de renktir” prensibini kesin olarak uygulayan Empresyonizmle bağdaşan bir yönü vardır (BERK-GEZER, 1973:21).

Spontan fırça darbeleriyle yapılan tuşların, peyzaj, natürmort ya da portrede böyle birden çiçeklenivermesi ve boya zevkinin yalın nesne biçimi görüntüsüne ilave edilmesi, önemli bir aşama olarak gösterilebilir (TURANİ, 1989:56).

Yerel notlarla romantik bir duygusallık yansıtan küçük guaş resimleri bir tarafa bırakılırsa, kimi yağlıboya peyzaj resimleriyle portre desenleri, iyi bir doğa ve model gözlemine yansıttığı görülür (TURANİ, 1989:56).

Nurullah Berk, onu yakından tanımış olan Celal Esad Arseven'in Hoca Ali Rıza ile ilgili görüşlerini şu şekilde aktarır: *“Nerede güzel bir manzara görse hemen cebinde taşıdığı albüme resim yapar. Hiç boş durmaz, gördüğü bir kibrit kutusunu, bir masa üstündeki eşyanın krokisini çizer, vakit olursa cebindeki küçük sulu boya takımını çıkarır, onları renklendirirdi. Böyle bir şey bulmazsa ezberden manzaralar, kayalıklar, ağaç resimleri çizer. Güzele ve resme aşıktı.”* (BERK-GEZER, 1973:21).

Çallı ve arkadaşlarının Hoca Ali Rıza'nın ölçülü izlenimciliğinden, Halil Paşa'nın ise ileri düzeydeki serbest fırça işçiliğinden etkilenmemiş olmaları olanaksızdır (İSKENDER, 1983:1682).

1914 Kuşağı 1910 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'nden mezun olduktan sonra devlet bursuyla Paris'e resim eğitimine gönderilen (içlerinden sadece Namık İsmail ailesinin desteğiyle Paris'e resim eğitimine gönderilir) ve 1914'te I.Dünya Savaşı'nın başlamasıyla yurda dönerek Türk sanatında yeni bir dönemi başlatan sanatçı topluluğudur. 1914 Kuşağı Sanatçıları içinde Sami (Yetik), Mehmed Ruhi (Arel) Bey, Ali Sami (Boyar), İbrahim Çallı, Nazmi Ziya (Güran), Hikmet Onat, Feyhaman Duran, Hüseyin Avni Lifij ve Namık İsmail bulunur (PARMAKSIZ, 1999 :17).

Bu ressamalar, şakacı kişiliği, bohem ve kaygısız yaşam biçiminden ötürü “öncü bilinerek” yaygın bir üne kavuşan İbrahim Çallı'dan ötürü “Çallı Kuşağı” olarak nitelendirilirler. Aynı isimler etkinliklerinin başladığı 1914 yılı nedeniyle “1914 Kuşağı”

olarak da anılırlar (İSKENDER,1983:1681). Ayrıca Türk İzlenimcileri olarak da bilinmektedirler (PARMAKSIZ, 1999:17).

Meşrutiyet Dönemi'nin sanat etkinlikleri arasında ressam olarak varlıklarını kanıtlayan bir sanatçı grubudur 1914 Kuşağı. Bu ressamlar Türk resim sanatında kökten bir değişimin ilk adımlarını atarlar. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin öğrenime başladığı ilk 27 yıl içinde yetişen ressamların ardından 1914 Kuşağı ressamları gerçekten de birer yıldız gibi parlarlar. Aynı okulun öğretim sistemi içinde yetişmelerine karşın ilk mezunlarından önemli farklılıklarla ayrılarak parlak bir döneme ulaşırlar (GİRAY, 1997,b:118).

1914 Kuşağı sanatçıları Paris'e gittikleri dönemde, Fransızların "yaşayan sanat" diye adlandırdıkları egemen eğilimler iyiden iyiye yayılmaya başlar. Toulouse Lautrec, Edgar Degas (1834-1917), Paul Cézanne (1839-1906), Paul Gauguin (1848-1903), Vincent Van Gogh olgun eserlerini çoktan vermişlerdir. 1970'lerde adını kabul ettiren Empresyonizm parlak devresini çoktan kapatmış, yaygın bir teknik, bir resim yapma formülü olarak akademikleşmiştir. Claude Monet (1840-1926), Alfred Sisley (1839 -1899), Camille Pissarro (1830-1903) gibi halis empresyonistlerden sonra Empresyonizmin akademizmi türemiştir. Avrupa sergileri turuncu ışıklar, mavi ve mor gölgeler uygulayan ressamların tabloları ile dolmuştur. 1910'da Paris akademisinde çalışmaya başlayanlardan İbrahim Çallı, Nazmi Ziya, Mehmet Ruhi gibi gençler her ne kadar Fernand Cormon ve Marcel André Baschet gibi gelenekçi hocaların atölyelerinde bulundularsa da o hocaların etkilerinden çok daha özgür, çağa uygun bir estetiği benimsemişlerdir (BERK ,1972:14).

Türk İzlenimcileri oluşturdukları eserlerinde bazı yönleriyle Batı İzlenimcilerinden ayrılmaktadır. Bu ayrılış yönlerini Türk İzlenimcilerinin Batılılardan farklı olarak aldıkları eğitime, yaşadıkları doğal ve kültürel ortama, geçmiş kültür birikimlerine ve mensup oldukları topluma bağlamak yerinde olacaktır (PARMAKSIZ, 1999:18).

Avrupa’da İzlenimcilik akımının tamamlandığı ve değişikliğe uğratıldığı bir sırada, bazı izlenimci yapıtlar görmüş olan bu gençler geleneksel atölye disiplini içinde yetişmiş olsalar bile sonuçta her biri derece derece İzlenimci dünya görüşünde karar kılarlar. Fransa’da doğan izlenimcilik birçok ülkede değişikliklere uğrayarak da olsa nasıl kendine yer bulmuşsa bizde de sanki hiç eskimeyen bir dünya görüşü olarak benimsenir. İzlenimci anlayışta ya da İzlenimci anlayıştan izler yansıtan resimler gerçekçi-Akademik resimlerden daha çok ilgi görür, sevilir (EROL, 1995:12).

Grubun tüm üyelerinin ülkeye geri dönmesinden sonra Türk resim sanatına çağdaş akımların girdiği görülür. Türk resminde sivil ressamlar dönemi başlar (DEMİRSAR ARLI, 2000:250).

İlerleyen zaman, Osmanlı İmparatorluğu’nun geçirdiği badireler, Meşrutiyet fikrinin uygulamaları, Batıyla kurulan ilişkiler ve özellikle de bilim çağına geçiş için düzenlenen çalışmaların gelişmesi ile paralellik gösteren resim sanatının gelişimi 1914 yıllarında yeni bir boyut kazanacaktır (GİRAY, 1999,a:447).

1914 yıllarının ressamları sanatçı olma bilincini yakalayacaklardır. Kuşkusuz onların resme yaklaşımları da, dönemin kuralları ve koşulları göze alındığında, bir devrim olarak ortaya çıkar. Batının yayılma hızını kaybetmekte olan Empresyonizmin ve Sembolizmin<sup>13</sup> öznel yorumları, Osmanlı gençlerinin paletine yerleşir (GİRAY, 1999,a:447).

Parmaksız ve Germaner, Halil Dikmen’in çağdaş resim sanatımızın kurucuları için sözlerini şu şekilde aktarır: “1914 de ilk eserlerini vermeye başlayan Empresyonist cereyanı tam zamanında gelmiş, resmimize taze ve çok daha serbest bir hava getirmişti.”, “...Türk sanatkarlarının her yıl Galatasaray Lisesi’nde tertipledikleri sergilerle eski klasik resim anlayışı hayli değişmiş, halk, o güne kadar görmediği renk ve serbestlikte yapılmış tablolar seyredebilmişti” (PARMAKSIZ, 1999:18 ;GERMANER, 1989:100).

<sup>13</sup> Simgecilik de denir. Sanat yapıtında biçim ve renk gibi somut değerlerin arkasında yatan anlamı öne çıkaran eğilim ve akım. Eğilim olarak Rönesans döneminden beri, özellikle alegorik temalı resimlerle bazı ölüdoğalarda var olmakla birlikte bir akım olması 19.yy’a rastlar (RONA, 1997,k: 1670-1671)



Ressamlar, Avrupa'daki öğrenimleri sırasında bir çeşit müze klasisizmini sürdüren hocaların atölyelerinde çalıştıkları halde, yurda dönünce öğrendiklerini sanki unutmuş, yepyeni bir niteliğe bürünmüşlerdi (BERK, 1973:108).

Meşrutiyet Kuşağı'na mensup genç ressamların estirdiği hava, nesneye İzlenimci yöntem ile Akademik yaklaşım biçimi arasında gidip gelmekte olsalar da Türkiye'de resim sanatına epeyce popülerite kazandırdılar (EROL, 1995:12-13).

1914 Kuşağı Batı resminden etkilenmekle birlikte bu etkileri –ortak üslup yaklaşımlarıyla- yöresel bir atmosferle, yaşam biçimlerine kişisel gözlemlerle özümsemişlerdir (KÖKSAL, 1991: Sayfa Numarası Bulunmamaktadır) .

Avrupa'dan döndükten sonra, edindikleri bilgiler doğrultusunda, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin yönetiminde etkin olarak, programında köklü değişiklikler yapmışlardır. Bu kuşakla birlikte Sanayi-i Nefise Mektebi'nin öğretim sistemine yeni anlayış gelmiştir. Artık resim saray ve çevresinin sınırlarının dışına çıkarılması, topluma yönelmesi, yaygınlaştırılması amaçlanmıştır. Sergiler düzenli bir hal almış, “Şehbal”, “Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Dergisi”, “Şebab”, “Tercüman-ı Hakikat”, “Dergâh” gibi dönemin çeşitli dergi ve gazetelerinde bu sergilerle ilgili haber ve eleştirilere yer vermeye, resim sanatı hakkında makaleler ve kataloglar yayımlanmaya başlanmıştır (DEMİRSAR ARLI, 2000:252).

1914 Kuşağı Sanayi-i Nefise Mektebi'ne hoca olduktan sonra okuldaki yabancı hocaların egemenliği gücünü yitirir. Çünkü yeni yetişen ressamların anlayışı yabancı ressamların anlayış düzeyini aşmıştır (ERSOY, 1998:14).

Osmanlı devletinin çöküşünü Türkiye Cumhuriyeti'ne bağlayan dönemde yer alan 1914 Kuşağı'nın önemli işlevlerinden biri de Cumhuriyetin ilk yıllarında coşkulu bir öğrenci grubu yetiştirerek Avrupa'ya göndermesi olur (KÖKSAL, 1991: Sayfa Numarası Bulunmamaktadır) Cumhuriyetin kuruluşuna emeği geçen dönemler, “bir bakıma çağdaş Batılı sanat tekniklerinin kavranmaya çalışıldığı, senteze bağlı yöntemlerin araştırıldığı,

geleneksel kùltürden çağdaş kùltüre geçiş sorunlarının çözümlü için ilk adımlarının atıldığı yılları kapsar” (KÖKSAL, 1991: Sayfa Numarası Bulunmamaktadır).

Sanayi-i Nefise'nin ilk mezunlarının resimlerinde Asker Ressam Kuşaağı'nın değerlerine bağlılık sürerken Çallı ve arkadaşları bir anda gelişmiş bir resim uygulaması ile gündeme gelirler (GİRAY, 1997,b:118-119).

1914 Kuşaağı sanatçıları Paris'te akademik eğitim gördükleri halde, dönüşlerinde formülleşmiş izlenimciliği yapıtlarında uygulanmışlardır. Böylece Türk Resmine Batıdan yeni bir estetik anlayış ve teknik getirmiş oluyorlardı (GÜLTEKİN, 1992:13).

Aldıkları akademik eğitim 1914 Kuşaağı sanatçılarına resimsel bir temel oluşturmakla birlikte, sanatlarında izledikleri yol olmamıştır (GERMANER, 1989:97).

1914 Kuşaağı Sanatçıları Paris'te buldukları dönemde akademik ağılığı olan çalışmalar yanında; tümüyle serbest anlayışta ele alınan yapıtlar da üretir. Daha sonra yurda dönen sanatçıların, her ne kadar izlenimci tekniği benimseyerek çalıştıkları görülürse de, özellikle kompozisyon ve çıplak çalışmalarında, sağlam desen anlayışını oldukça önemsedikleri bilinmektedir. Batılı anlamda oluşmaya başlayan resim sanatı ortamında, bu kuşak sanatçıların, çok hızlı bir devinim içinde olan Paris gibi dönemin sanat başkenti olan bir şehirde kazandıkları deneyimin; hiç kuşkusuz Türk Resim Sanatı açısından önemi çok büyüktür (GÖREN, 1996,b: 68).

Ne vardı ki, Avrupa'da çoktan dönemini kapatan bir eğilim Türkiye için yenilikti ve bu yeniliği getiren sanatçılar resim sanatımıza bir gelişme sağlayacaklardı (BERK, 1977:22).

1914 Kuşaağı ne tam anlamıyla Batı sanatının izleyicisi durumundadır, ne de bütünüyle yerel nitelikte bir sanat anlayışını temsil eder. Bu ressamlar Batı resim sanatından etkilenmekle beraber bu etkileri kendilerine özgü bir doğaya yaklaşım biçimi içinde özümseyebilmişlerdir (İSKENDER, 1983:1683).

Seyircinin dikkatini çeken başlıca değişim, kuşkusuz, yeni ressamların tekniği olmuştur. Tabiatın küçük ayrıntılarına önem vermiyor, gevşek, biçimleri topluca saran çizgiler, parlak, şeffaf, güneşin pırıltılarını, akislerini yansıtan renkler uyguluyorlardı. İncecik samur fırçalarla çalışan eskilerin aksine, boya, geniş fırçalarının sinirli vuruşlarıyla tuvale sürüyorlardı. Paletleri kara, koyu karışımlarından temizlenmişti (BERK-GEZER, 1973:24).

Manzaralarında 19.yüzyıl örneklerinden daha kalın fırça vuruşlarına ve parıldayan ışık lekelerine yer vererek bir tür akademik izlenimciliği yansıtır (REDA, 1993:446).

1914 Kuşığı resim anlayışı, kesin çizgili perspektifli nesne biçimlendirmesinden, soyut resimsel bir dil olan tuş esprisine giden anlatım biçimine yönelmiştir. 1914 Kuşığı doğa karşısında edinilen izlenimleri resimsel olarak yansıtan en heyecanlı temsilcilerdir. Katı perspektifli klasik anlayışın yerini alan bu türün etkileri oldukça uzun sürmüş, bugün bile geniş halk kitlelerinin en çok beğendiği üslup olma özelliğini korumuştur (ERSOY, 1998:14).

İzlenimci uygulamalar Türk sanatçısını renk ve fırçayı kullanma özgürlüğüne kavuşturur. Böylece Türk resmine, kişisel yoruma gidişte başlar. Bu anlayışa yönelen sanatçı, açık havada çalışmakla doğa sevgisini yaşamaktadır (GÜLTEKİN, 1992:13).

1910-1914 yılları arasında geçirdikleri Paris öğretileri bu kuşığın paletlerinin ışıklandırılmasına ve renklenmesine neden olur (GİRAY, 1999,b:118-119).

1914 Kuşığı sanatçıları Batı izlenimcilerinin renk konusunda gösterdikleri hassasiyete aynı oranda uyarlar (PARMAKSIZ, 1999:19). Sanatçılar ışıklı yerlerde sıcak, gölgelerde soğuk renk formülünü yaygınlaşmış biçimiyle kullanmaya başlarlar (GÜLTEKİN, 1992:13). Türk İzlenimcileri sıcak soğuk renk karşıtlıklarından yararlanarak hacim ve derinlik etkisi oluşturmaya çalışmışlardır. Batılı izlenimcilerden farklı olarak lokal renkler kullanmışlar, nesnelere asıl rengine bağlı kalmışlardır (PARMAKSIZ, 1999:19).

Bu ressamalar, renk kalitelerini koruyabilmek için ister istemez touche (tuş) tekniğine<sup>14</sup> önem vermek gerekiyordu. Genç kuşaklar böylece yeni bir renk kavramını tanıtıyordu. Paletlerinden koyu, karanlık, kahverengi tonları atmışlardı. Özellikle konu karşısında yaptıkları manzara ya da ölü doğa türünde amaca ulaşabiliyorlardı (EROL, 1995:13).

Türkiye’de henüz oluşmamış bir akademizm 1914 Kuşağı sanatçıları için ele geçmez bir fırsattı. Bu sanatçılar, Paris’te edindikleri görsel birikimi kullanarak yapıtlarında – özellikle manzara türünde – deseni ve biçimi ışık ve rengin yararına geri plana itmişler, çizgiyi rengin ve renkli yansımaların egemen olduğu ışıklı bir atmosferde eritmişler, biçimi parçalamışlardır. Serbest fırça vuruşlarında yararlanarak, “taze” ve “hızlı icra edilmiş” resimler gerçekleştiren bu sanatçıların yapıtlarında, resmin teknik problemleri konudan daha çok önem kazanmıştır (GERMANER, 1989:100).

Işık, Batı İzlenimciliğinin temel problemlerinden biridir. Batılı İzlenimciler nesnenin asıl renginin olmadığını, nesnenin olmadığını, nesnenin renginin ışığa göre değiştiğini bilmekteydiler. Türk İzlenimci sanatçıları da akademik eğitimden geçmelerine rağmen ışığın doğru etkisinin ancak açık havada yapılan çalışmayla verilebileceği bilincindeydiler (PARMAKSIZ, 1999:19).

Bu sanatçılar Paris’ten izlenimci üslubu benimseyerek dönmüş olsalar bile yine de özellikle figür konusunda akademik yönlerinin ağır bastığı, sağlam desen anlayışına önem verdikleri görülür (DEMİRSAR ARLI, 2000:252).

İzlenimcilik öncesinde Türk ressamaları ağırlıklı olarak manzara ve natüremort çalışmışlardır (PARMAKSIZ, 1999:18). 1914 Kuşağı ressamlarının, Türk resmine bir katkısı da ele aldıkları konuların çeşitliliğidir (GERMANER, 1989:100). 1914 Kuşağı ile Türk ressamaları manzara ile birlikte çok çeşitli konulara yönelirler (RENDA, 1993:446). Osman

---

<sup>14</sup> Yağlıboya resimde fırça darbesiyle yüzey üzerinde oluşan boya lekesidir. İzlenimci resme dek ressamalar tuşların görülebilir olmasından özellikle kaçınmış ve homojen yüzeyler elde etmeyi amaçlamışlardır. İzlenimci resimde ise, aksine, büyük oranda tuşların fark edilebilir nitelikte bırakılması tekniği yeğlenmiştir (<http://sanalmuze.org/sozluk/>).

Hamdi dışında hiçbir Türk ressamının yanaşamadığı figür ve portre türleri doğmuştur (BERK-GEZER, 1973:24).

Konu seçimlerinde, İstanbul görünülerinden ev mekanlarının içlerine kadar uzanan ve günlük yaşamın doğal akışını yansıtan büyük çeşitlilik de 1914 Kuşağının Türk resmine kattığı yenilik olarak karşımıza çıkar (GİRAY, 1997,b:119-120).

Cami içlerinin dinsel, sakin, huzur verici havası, ressamlarımızın konuları arasına girer (TURANİ, 1977:10).

Bu kuşağın sanatçıları dış dünya ile ilişki kurmuş, İstanbul'da yaşadıkları için bu şehrin çeşitli görünülerini konu olarak ele almışlardır (BERK, 1973:108).

Natürmort, portre, deniz ve Yıldız Sarayı bahçelerinin önünde, kapalı atölyelerde çalışan sanatçılar sokağa ve yaşamın içine çıkarlar, sırtlarında boya kutusu ellerinde sehpaları ile İstanbul sokaklarını ve tepelerini bu dönemde resimlerler (GİRAY, 1999,b:119-120).

Empresyonist tekniğin özellikle aradığı açık havanın berraklığı ve güneş ışınlarıdır. Her ne kadar Claude Monet Londra'nın sisli atmosferinden büyük, ilginç tablolar çıkarabildi ise de, Giverny<sup>15</sup> ustasının tutkusu, bütün resimlerinde güneş ve güneşin günün değişik saatlerinde büründüğü değişik renkleri. Empresyonizmin bu özelliğini, 1914 dönemi Türk ressamlarının tabiat karşısındaki tutumlarını düşünerek hatırlıyoruz. Mayıs'tan Ekim'e, Kasım'a İstanbul güneş cıvıltısı içinde bir şehirdir ve kıyıları, açık hava ressamları için tükenmez bir konu kaynağıdır. 1914 Kuşağı sanatçılarının Paris'teki akademik öğrenimlerini unutup tertemiz bir paletle İstanbul'u canlandırmaya çalışmış olmaları resim tarihimizin ilginç olaylarından biridir (BERK, 1973:111).

Doğaya yönelmiş olan izlenimci ressamlar, doğadaki zamansal değişimi vurgulamak isterler ve eserlerini bu yönde oluştururlar (PARMAKSIZ, 1999:19).

---

<sup>15</sup> Giverny, Paris' in 80km. Kadar kuzeybatısında bulunan bir köydür. Claude Monet'nin ünlü bahçesi ve evi buradadır (<http://en.wikipedia.org/wiki/Giverny> / <http://sozluk.sourtimes.org/show.asp?t=giverny>).

1914 Kuşığı manzara ustalarının yapıtlarında, XIX. Yüzyılın pitoresk<sup>16</sup> kavramı artık yerini, günlük yaşantının canlılığına bırakmıştır. Bu sanatçılar bir yandan, gerçekleştirdikleri tablolarda, İstanbul'un onlara ışık ve renk açısından büyük olanaklar sunan doğasını betimlerken, öte yandan kentin gittikçe batılılaşan yaşam biçimini ve değişen çehresini de yansıtmışlardır (GERMANER, 1989:100).

Türk resmi, doğruyu görerek tuvale aktarmak, fotoğraftan yararlanarak benzerlikleri resimlemek, doğa üzerinde bulunan ve bilinen tüm ayrıntıları yansıtan görünümüleri eksiksiz resimlemek gibi amaçları hedefleyen ressamların çalışmalarıyla ortaya çıkar. Osmanlı toplumunun kendi içinde kapalı bir düşünce sisteminde yetişen ressamların, toplumun baskılarına karşı resim yapmalarının bile devrim olduğu bir dönemde başlar Türk resmi. Kuşkusuz, doğunun özellikle dinin getirdiği düşünsel alt yapıya sahip toplumlarda, gerçekten de resim yapmak devrimsel bir eylemdir (GİRAY, 1999,a:447).

Bu bağlamda, bir ressam olarak bireylerin, resimleyecek konularının seçimleri de bu geleneksel düşünce yapısı ile doğrudan ilişkili olacaktır. Kutsal bir dokunulmazlık içinde yaşayan büyük aile düzeni içinde hiyerarşinin kuvvetli varlığı ve özellikle de kadınların bu düşünce içindeki ailenin erkeklerinin bakış açlarına bağımlı ve koruyup saklamaya özen gösterilen konuları resim sanatında figürsel anlatımların düşünülmesini neredeyse olanaksız kılacaktır. Türk resminin manzara resmi olarak başlamasının en önemli nedeni bu olmalıdır (GİRAY, 1999,a:447).

Bir başka atılım, günlük yaşamın içinden alınan konuların ve görünümünün resimlenmesidir. Ev içleri, cami içleri ve önemlisi figürler, hem de kadın figürleri ile varsıllaşan görünümeler tuvalerde görünmeye başlar. Bu da dönemin gelişmesine öncülük eden bir sanat atılımıdır (GİRAY, 1999,a:447).

---

<sup>16</sup> Günümüzde canlı, çekici, hoş ve renkli anlamına gelen terim aslında belirli bir imgeyi çağrıştıracak kadar kesin bir tanıma sahip değildir. İlk kez 17.yy'ın son yıllarında bir beğeni olarak ortaya çıkmış ve resimde canlı, çarpıcı betimleme anlamında kullanılmış, 18yy'da özellikle manzara resminde güzellik ve yücelik gibi bir estetik kavram olarak kabul görmüştür (RONA,1997,i: 1485-1486).

Bu dönemin, Memduh Şevket Esendal (1883-1952), Yakup Kadri Karaosmanoğlu (1889-1974) ve Peyami Safa (1899-1961) gibi roman yazarları tarafından da ele alınan “alafranga hayat” biçimi, 1914 Kuşağı ressamlarının tablolarında bütün canlılığıyla yansıtılarak, yazın ve resim arasında bir ilişki kurulmuştur. Bu yıllarda Türk düşünürleri ve romancıları gibi ressamalarda Batılılaşma sorunu ile yakından ilgilenmekteydiler. Toplumsal değişimin ve güncel gerçeklerin resme yansması ilk kez 1914 Kuşağı sanatçılarında karşılaşılan bir olgudur. Roman tiplerinde olduğu gibi bu sanatçıların portre, figür ve çıplaklarında da psikolojik çözümler önem kazanmıştır. Açık havada yaptıkları manzaralarda izlenimci ilkelere büyük oranda bağlı kalan sanatçılar, atölyelerinde gerçekleştirdikleri çıplak ve portre çalışmalarında, konunun ifadeci yanını vurgulamak amacıyla geleneksel ışık-gölge resminin olanaklarından yararlanmaktadırlar. Manzara konusunda izlenimcilerle pitoreskten kurtulan ve daha nesnel betimlemelere ulaşan 1914 Kuşağı ressamları figürde böylesi bir davranışı yadsımış, figür karşısında öznel betimlemeleri yeğlemişleridir. Bu sanatçılar insanı tüm duyarlılığı içinde anlatmışlardır. Meşrutiyet öncesi sanatçılar için geçerli olan figüre nesnel yaklaşım, 1914 Kuşağının İbrahim Çallı, Namık İsmail, Feyhaman Duran gibi figürle yakından ilgilenen sanatçılarda yerini, insanın psikolojisine yönelmiş, öznel bir yaklaşıma bırakmıştır. Bu yapıtlar Türk resminde, anlatımın ve plastik değerlerin belli bir duyarlılık yönünde kullanıldığı sayılı örnekleri oluşturmaktadır (GERMANER, 1989:101).

Osman Hamdi dışında hiçbir Türk ressamının yanaşamadığı figür ve portre türleri doğmuştur (BERK-GEZER, 1973:24).

1914 Kuşağı üyeleri arasında sayılı da olsa figür sorununu bilinçli biçimde ele alan sanatçılara da rastlıyoruz (KÖKSAL, 1991:Sayfa Numarası Bulunmamaktadır). Manzaranın yanı sıra portre, figür özellikle de nü çalışmışlardır (GERMANER, 1989:100)

Çıplak, ilk kez onların döneminde, özellikle İbrahim Çallı ve Namık İsmail'in yapıtlarında, akademik desen eğitimi dışında, başlı başına bir resim türü olarak ele alınmış ve ifadeci portre dalı geliştirilmiştir. İbrahim Çallı, Namık İsmail ve Feyhaman Duran'ın, Cumhuriyetin ilk yıllarına rastlayan bir dönemin iç mekanlarının betimlendiği, günün modasının yansıtıldığı resimlerde, kadın figürü vazgeçilmez bir tema olarak karşımıza çıkmaktadır (GERMANER, 1989:100).

Osman Hamdi Bey bir yana bırakılırsa, figür konusunun ancak 1914 Kuşluğu sanatçılarıyla çözüme ulaştığı söylenebilir. Bu kuşluk sanatçıları figür ile birlikte çıplak model sorununa da çareler aramışlar, bu konuda çok çaba sarf etmişlerdir. Sanayi-i Nefise'nin kuruluşundan itibaren heykel ve ancak daha sonraları giysili ihtiyar erkeklerle sürdürülen çalışmalar 1906'dan başlayarak Nazmi Ziya, Ali Sami Boyar ve Mehmed Ruhi (Arel)'in gayretiyle çözümlenmeye başlamış ve okulun ilk çıplak modelleri yağlı güreşçiler olmuştur. Sanayi-i Nefise'ye kadın modelin girmesi ancak 1914 yılında Kız Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılması ile Mihri Müşfik'in çabalarıyla gerçekleşebilmiştir. Mihri Hanım'ın kız mektebine getirebilmek için önceleri ancak Hıristiyan kadınları ikna edebildiği bilinmektedir. Çıplak kadın modellerin çoğalması ve erkek okuluna da girebilmeleri, 1917'deki Rus İhtilali ile ülkelerinden ayrılan, paraya muhtaç kadınlarla gerçekleşebilmiştir (DEMİRSAR ARLI, 2000:256-258).

İzlenimcilerin genel ve geleneksel olarak yöneldikleri resim türü aslında figür değil peyzajdır. 1914 Kuşluğu İzlenimcilerinin yaygın üretim türü de peyzajdır. (İSKENDER, 1994:40).

Bu bakımdan, genel eğilime bir istisna oluşturmamakla birlikte ayrıca figürü de denemiş olmaları –ve üstelikte bunu büyük boyutlu kompozisyonlarda denemek cesaretini göstermeleri- yalnızca ilginç değil aynı zamanda bu kuşluğun artısıdır da. Gerçi bu yönelişte ressamların askeri kahramanlık konularını işlemelerini sağlamak amacıyla 1917'de Şişli'de



bir atölye kurulmasının ve resimler sipariş edilmesinin yadsınamayacak bir payı yok değildir ama tek neden bu değildir. Öyle olsaydı eğer, İzlenimcilerin figür resminin yalnızca bu atölyenin üretimi ile sınırlı kalması gerekirdi (İSKENDER, 1994:40).

Sonuç olarak ilk örnekleri 1916'dan itibaren düzenli olarak yinelenen Galatasaray Sergilerinde görülen figür ilgisinin Çallı'nın "Topçular"ı, Lifij'in "Yangın Alegorisi", Ruhi (Arel)'nin "Taş Kıranlar"ı, Namık İsmail'in "Harman"ı, Hikmet Onat'ın "Siperde Mektup Okuyan Erler"i, Şeref Akdik'in "Millet Mektebi" v.b gibi kompozisyonlarında tensel ve tinsel boyutuyla insanın gerçek anlamda temsil edilmesine dönüştürüldüğü görülür (İSKENDER, 1994:40).

### 3.2. FRANSA'DAKİ SANAT ORTAMI

Meşrutiyet Dönemi'nin genç sanatçıları Paris'e gittiklerinde, izlenimcilik, yerini çoktan yeni akımlara bırakmıştır. 1910'larda dünyanın sanat merkezi olan Paris'te, Cézanne'ın çağımız resim sanatı üstündeki etkileri ortaya çıkmış. Henri Matisse renkle ilgili sorunlara eğilmiş, Kübizm<sup>17</sup> gündeme gelmişti. Ayrıca Uzakdoğu, Okyanusya ve Afrika sanatlarına olduğu kadar geçmiş uygarlıklara duyulan ilgi, çağdaş sanatçının ufuklarını genişletiyor. Ona yeni yaratıcılık alanları açıyor. Batı sanatı soyutlaşma yolunda ilerliyordu. 1914 Kuşağı sanatçılarının, böylesi bir sanat ortamında ancak akademikleşmiş bir izlenimciliği kavrayabildikleri eleştirilecektir. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin natüralist<sup>18</sup> akademik öğretisinden geçen Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Nazmi Ziya, Avni Lifij, Feyhaman Duran ve Namık İsmail gibi öğrencilerin Paris'te izlenimcilerden etkilenmiş olmaları rastlantısal

---

<sup>17</sup> İzlenimciliğe tepki olarak ortaya çıkan ve G.Braque (1882-1963) ile P.Picasso (1881-1973)'nun önderlik ettiği bir modern resim akımıdır (SÖZEN-TANYELİ, 1999:143). Bu iki sanatçının yapıtlarını, küplerden oluşan bireşimler olarak yorumlayan eleştirmen Louis Vauxcelles akıma kübizm adını vermiştir (RONA, 1997,g:1074-1075).

<sup>18</sup> Natüralizm: Doğalcılık olarak ta bilinir. Genel bir terim olarak ilk kez Mısır sanatının stilizasyon eğilimine karşı Yunan sanatının Klasik Dönem ürünlerindeki doğalcı yaklaşım için kullanılmıştır. Bu bağlamda doğalcılık, Rönesans döneminde yeniden canlandırılmış ve doğayı doğrudan kopya etme anlamında yaygın kullanılan bir terim haline gelmiştir (İNANKUR, 1997,b: 464-465 )

değildir. Öncelikle Fransız İzlenimcileri ile aralarında konu açısından bir yakınlık olduğu açıktır (GERMANER, 1989:99).

Empresyonizm (İzlenimcilik), 19. yüzyılın son çeyreğinde Fransa’da doğan ve takip eden yıllarda diğer ülkelere yayılan resim sanatı akımıdır (ÜNALAN, 1999:5). İzlenimcilik akımı, görsel sanatların yanı sıra edebiyat ve müzik dalların da etkili olmuş, ayrıca döneminde bir yaşam ve düşünce biçimi olarak gelişmiş ve 20.yüzyıl sanat kuramlarıyla akımlarını büyük ölçüde etkilemiştir (RONA, 1997,f:900).

19.yüzyılda yaşanan teknolojik gelişmeler Empresyonizmin gelişmesinde rol oynamıştır. 18. yüzyılda meydana gelen Sanayi Devrimi’nin akabinde, teknoloji hızla gelişmeye başlamış ve bu teknolojik gelişmeler toplumsal hayatı yeniden yapılandırmıştır. Bu yeniden yapılanmaya, doğal olarak sanatçılarda duyarsız kalamamışlardır; bu dönemin sonunda geleneğe olan ilgilerini kaybetmeye başladılar ve yeni bir arayış içine girmişlerdir. Bu arayış resmin bilinen biçim ve içeriğine dairdir. Özellikle Manet’in öncülüğünde yeni bir plastik dil arayışına başlarlar ve bir grup sanatçı ki onlara daha sonra dalga ve aşığılama ile “İzlenimciler” denilecektir; müzelerde gördükleri etüd ettikleri resimlerden öğrendiklerini bir kenara bırakarak, duru bir zihin ve önyargısız bir şekilde doğa karşısına çıkarlar (ERPULAT, 2003:6).

Doğaya çıkma ihtiyacını, Romantik Dönemde<sup>19</sup> Ferdinand Victor Eugène Delacroix (1798 - 1863), John Constable (1776 –1837), Joseph Mallord William Turner (1775-1851), Francisco José de Goya y Lucientes (1746 -1828) gibi sanatçılar hissetmişler, ancak izlenimciler kadar kendilerini ışık ve rengin anlık etkilerine bırakmamışlardır. Delacroix tamamlayıcı renklerle ilgili yasaları bilir ve resimlerinde kullanmaktadır. Bu anlamda Empresyonistlere esin kaynağı ve onların yararlanacağı bir ressamdır. Yine Romantizm’in

---

<sup>19</sup> Romantizm: Sanatta Romantizm 1750’lerde başlayıp 19.yy boyunca süren bir akımdır. Adını Ortaçağ romanslarından, yani Latin kökenli dillerde anlatılan öykü ve söylencelerden alır. 18.yy ’ın usçuluğuna ve yeni klasik akıma tepki olarak ortaya çıkar (İNANKUR, 1997,c: 1574-1576)

önemli isimlerinden Constable da doğayı çok sever ve açık havada çalışmalar yapar (İNANKUR, 1997,a:34).

19.yüzyıl başında Fransa'da Fontainebleau Ormanı yakınlarında bir grup sanatçı doğada çalışmaya başlar. Onlar kendilerine örnek olarak Romantik manzara ressamı Constable'ı örnek alırlar. Fakat Constable'dan farklı olarak duygusal etkileri değil, açık havadaki görünüşleri resmetmeye çalıştılar. Onlara çalıştıkları yöredeki kasabanın ismi olan Barbizon Ekolü Sanatçıları denir. Barbizon Ekolü sanatçıları, doğacı ve gerçekçi tavırları realizme<sup>20</sup> ve Empresyonizm'e gidecek yolda önemli geçiş sağlarlar (ERPULAT, 2003:6).

Görüldüğü gibi ressamların doğaya çıkışları Empresyonizmden daha önce Romantizm, Barbizon Ekolü ve Realizm ile başlar (ERPULAT, 2003:6).

Empresyonizm, bir izlenimin uyardığı duyuların, duyulduğu biçimde üretildiği bir resim yöntemidir (SERULLAZ, 1983:7). Doğayı gerçekte olduğu gibi, bütün ayrıntılarına bağlı olarak değil, ondan edinilen izlenimler ölçüsünde anlatır (ÜNALAN, 1999:5).

Empresyonistler, doğaya çıkıp ışığın biçim üzerindeki etkilerini ve rengin doğadaki tüm ton değişikliklerini ve ışıklılığını yakalamak isterler (ERPULAT, 2003:11)

Empresyonizmin önemli iki temeli ışık ve renktir. Empresyonizmde renk sabit değildir; ışığın etkisiyle sürekli değişen, titreşen, sabit olmayan bir elemandır. Yani renk ışığa bağımlıdır. Işık; güneş ışığı empresyonizmin en başta belirleyici elemanıdır (ERPULAT, 2003:11).

İzlenimcilerle birlikte ışık araç olmaktan kurtulur kendi başına bir değer olur. Artık gerçektir, gün ışığıdır. Bu anlamda bilinçli olarak ilk kullanım izlenimcilerindir. Tabî ki daha önceki ressamlar da gün ışığının farkındaydılar. Doğayı gördüler ve resmettiler. Bunlar atölyede düzenlenmiş çalışmalardır. Çünkü bu sanatçılar çalışmalarını idealize ederler. İzlenimcilerin yaptığı doğayı yeniden keşfetmektir (GÜNDÜZ, 1999:16).

---

<sup>20</sup> Gerçekçilik de denir. Yaşanan zaman ve mekan içinde duyularla algılananların nesnel olarak anlatımı plastik sanatlarda ve edebiyatta gerçekçilik olarak tanımlanır (ERZEN, 1997,a: 669-670).

Empresyonistler önceden öğrendikleri bilgilerden, ön yargılardan arınarak, açık havaya, doğaya çıkmışlardır. Onların resim yapma yöntemi doğayla birebir ilişki içinde resim yapmaktır. Yani açık havada doğaya çıkarak resim yaparlar. Önceden tasarı yapmadan hazırlıksız olarak doğaya çıkışın sebebi, doğadaki tüm verileri gözleme dayalı bir şekilde değerlendirmektir. Tabii ki bu doğayı görmemizi sağlayan ışıktır. O halde doğayı resmetmek için ilkin ışığı resmetmek gerekir. Bunun içinde optik yasakları tanımamız gerekir. Bu yasalar, nesnelere, ışık ve havanın çevrelediği ve nesnelere konturlarını erittiğini ve nesnelere renginin sürekli olarak değiştiğini yaptığımız gözlemler bize bildirir (ERPULAT, 2003:12-13). Empresyonistlerin bu konuda Avrupa'daki bilimsel yeniliklerden etkilendikleri görülür (ÜNALAN, 1999:22).

Rengi bilimsel yöntemlerle çözümleyen Empresyonistler renkçi, ışıkçı ve gölgeci anlayışı başarılı bir biçimde uygulamışlardır. Bu anlayışta biçimi oluşturan nesnelere ışık ve gölge ilişkileriyle bütünü oluştururlar (ÜNALAN, 1999:22).

Bu dönemde güneş ışığının yapısı, etkisi, nesnelere bağlantısı gösterdiği değişiklikler araştırılır. Güneş ışığı beyaz değildir, yedi renkten; ışık tayflarından meydana gelmektedir. İzlenimciler ışıkta ayrı gölgede ayrı renk uyguladılar. Genel olarak gölgede mavi, yeşil, mor, gibi soğuk tonları ışıklarda turuncu, sarı gibi renkleri kullandılar. Geçişlerde ise ya sarı-mor ya da kırmızı- yeşil araçlarını seçtiler. O halde renkçi ışık-gölgeci anlayışta, ışık ve gölge, ilkinde olduğu gibi koyu-açık kontrastıyla değil, renk kontrastıyla oluşmaktadır (www.fotografya.gen.tr).

1865 yılı akademizme karşı olan ressamların, akademizmi izleyen kişilerle ilk çatışmalarını ortaya koyar (BİRSEL, 1960-1961:374). O yılın son baharında Paris Güzel Sanatlar Akademisi'nin açtığı yıllık sergiye katılan bir grup sanatçının 781 yapıtını jüri geri çevirmiştir. Haksızlığa uğrayan sanatçılar bir dilekçe ile İmparator III. Napoleone'a (1852-1870) başvurmuşlardır (www.istanbul.edu.tr). Bunun üzerine İmparator III. Napoleone

Salon'la<sup>21</sup> aynı binada, yani Palaise l'Industrie'de 'Salon' tarafından geri çevrilen tüm resimlerin sergileneceği ikinci bir salon açmaya karar verir. Yeni açılan bu salon, Avant-Garde<sup>22</sup> resmin ilk kez resmi kabul gördüğü ünlü 'Salon des Refuses' (Reddedilenler Salonu)'dur (SERULLAZ, 1983:123).

Halk bu sergiye, daha çok, büyüklerin yargısına karşı gelen düş kırıklığına uğramış zavallı çömezlerle alay etmek için gider. Bu olay yaklaşık otuz yıl sürüp gidecek savaşın ilk evresi olur (GOMBRICH, 1989:406).

"Empresyonistler" kelimesini ilk kullanan kişi, adı sanı pek bilinmeyen bir gazeteci olan Louis Leroy'dur<sup>23</sup>. Bu gazeteci "Societe Cooperative d'artistes, peintres, sculpteurs, graveurs" (Ressam, heykeltıraş, gravürücü sanatçılar anonim derneğinin) açtığı ilk sergi hakkında 25 Nisan 1874'te "Charivari'de Exposition des Impressionistes" (Empesyonistlerin Sergisi) adlı bir yazı yazdı (SERULLAZ, 1983:13).

Sergi fotoğrafçı Nadar'ın<sup>24</sup> (1820-1910) önerisiyle 15 Nisan-15 Mayıs 1874 tarihinde Boulevard des Copucies no:35'te açılmıştır (SERULLAZ, 1983:13). Sergide Pissarro, Monet, Degas, Sisley, Pierre Auguste Renoir (1841-1919), Berthe Morisot (1841-1895), Armand

---

<sup>21</sup> Salon Sergileri: Paris'te 17.yy.'da, devlet bakanı Jean-Baptiste Colbert ile ressam C.Lebrun 'ün öncülüğünde kurulmuş Fransız Kraliyet Resim ve Heykel Akademisi üyelerinin düzenlediği resmi sergilere verilen addır. Salon adı, bu sergilerin Louvre Müzesi'ndeki Apollon Salonu'nda düzenlenmesinden kaynaklanır.1737'den Fransız Devrimi'ne değin iki yılda bir yapılan Salon sergileri, sonradan her yıl yapılmaya başlanır.Paris'teki tek sergi etkinliği olmasının yanı sıra, uzun yıllar resmi akademik üslubun temsil edildiği bir etkinlik olması açısından da önemlidir (RONA, 1997.j:1602).

<sup>22</sup> Günün onaylanmış ve geçerli sanat anlayışlarını yadsıyan deneyci sanatçıları ve onların yapıtlarını niteler (SÖZEN-TANYELİ, 1999:31)

<sup>23</sup> Louis Leroy, 19.yy Fransız oymacı, ressam ve başarılı bir oyun yazardır. Fakat Leroy Fransız Le Charivari gazetesinde, sanatçıları eleştirmek için kullandığı, dünyaca bilinen, "Empresyonizm" terimini bulan gazeteci ve sanat eleştirmeni olarak hatırlanır ([http://en.wikipedia.org/wiki/Louis\\_Leroy](http://en.wikipedia.org/wiki/Louis_Leroy))

<sup>24</sup> Gaspard-Félix Tournachon Nadar (1820-1910), Fransız fotoğrafçı, karikatürist, roman yazarı, gazeteci ve baloncudur. Nadar, 1848 yılında Le Charivari isimli gazetesinin karikatüristi olur (<http://tr.wikipedia.org/wiki/Nadar>). 1852'de kardeşi Adrien`le Paris`te, Saint-Lazare Sokağı`nda ilk fotoğraf atölyesini açar (<http://www.tumgazeteler.com/?a=220654>). 1858 yılında ise havadan fotoğraf çeken ilk insan olur. Ayrıca, Paris'in katakomblarında fotoğrafçılıkta ışık tekniklerini deneyen ilk insan da Nadar'dır. (<http://tr.wikipedia.org/wiki/Nadar>)1860 yılında Capucines Bulvarı`nda daha geniş bir stüdyoya taşınır. Ama bu, havadan görüntü almak için balona binmesini, yapay ışık altında deneysel çalışmalar yapmasını (1861 yılında bu denemeleri için berat alır), fotoğraf çekmek için lağımlara, yeraltı mezarlarına girmesini (1865) engellemez (<http://www.tumgazeteler.com/?a=220654>). 1863 civarında Nadar büyük (6000 m<sup>3</sup>) bir sıcak hava balonu yaptı. Nisan 1874'te, fotoğraf stüdyosunu bir grup ressama kiraladı. Ressamlar orada dünyadaki ilk izlenimci sergiyi açtılar (<http://tr.wikipedia.org/wiki/Nadar>).

Guillaumin (1841-1927), Cézanne ile birlikte otuz ressam yer almıştır (BİRSEL, 1960-1961:537).

Empresyonizm deyimini Claude Monet'in sergideki resimlerinden birinin adından Impression Sunrise (İzlenim, Gündoğumu)'dan alınmıştır. Gazeteci Leroy bu deyimini, resme olan geleneksel yaklaşımlarda vazgeçerek, kendi kişisel görsel izlenimleri yansıtmaya yolunu tutan sanatçıları aşağılamak, karşı çıkmak amacıyla kullanmıştır (SERULLAZ, 1983:13).

İzlenimcilik akımı 1870 ve 1880 yıllarında Fransa'da doruğa ulaşır. Akımın ortaya çıkmasında Endüstri Devrimi büyük bir etkidir. Başta, eleştirmenler tarafından tepkiyle karşılanan İzlenimcilik, Monet, Manet, Degas, Renoir gibi sanatçıların sayesinde uygulanır ve kabul görür. Akımın Türk resmine yansımaları dünyadan kırk yıl kadar sonra olur. Bu kırk yıllık gecikmişlik Türk resmi için doğal bir süreçtir. Çünkü Batı resmi İzlenimcilik öncesi Rönesans'ı yaşamış, resimle ilgili problemlerini çözme yoluna gitmiştir. Batıda bunlar yaşanırken bizde pentür anlamında resim ancak XIX. Yüzyılla birlikte görülmeye başlanır. Doğal olarak da Türk resmi Batı resminin çözüme ulaştırmış olduğu problemleri kendi resminde de çözümlenmek zorundaydı. Bu bakış açısıyla birlikte XX.yüzyıl Türk Ressamları bu problemleri tam olarak olmasa da kısmen çözmüş, resimde nesnellığe yönelmiştir. Fakat Türk sanatçıları tarafından uygulanan bu nesnellik Batı yansımalarıdır. Beklenen sürecin sonunda doğal olarak Türk resmi İzlenimciliğe kayma eğilimi gösterir. Batı izlenimciliği, Batıda toplumsal ve sosyal koşulların değiştiği bir dönemde ortaya çıkmıştır. Türk İzlenimciliği de Batıdaki gibi, toplumda yenileşmenin olduğu, toplumsal ve sosyal koşulları değiştiği, ulus olma bilincinin arttığı bir dönemde görülür. Bu bağlamda Fransız İzlenimciliği'yle Türk İzlenimciliği'nin ortaya çıkmasındaki sosyal koşullar benzeşmektedir (PARMAKSIZ, 1999:18).

### 3.3. ALMANYA'DAKİ SANAT ORTAMI

Fransa'da 19.Yüzyılın ikinci yarısında sanat ortamında çok önemli değişiklikler olurken, Alman Sanatı donmuş bir akademizme dönüşmüştü. Bu bakımdan, Ekspresyonistler (Dışavurumcular, Anlatımcılar), her şeyden önce akademizmi unutturmak ve Fransızların tersine işe yeniden başlamak zorunda kalmışlardı (GÜRTUNA, 1994:25).

19. yüzyılın son otuz yılı, insanların sanata bakış biçimini değiştirir. Bir resim konusunun gerçekçi bir biçimde canlandırılması artık fotoğrafla da yapılabilmektedir; öyleyse o güne dek sürmüş olan biçim kırılmalı, yeni bir estetik geliştirilmelidir. İşte bütün bu türden çabalar burada “öncü” kavramı altında toplanmıştır. Bunların hepsi de gerçeğin taklit edilmesine karşıdır. Bir yaratıcı olarak sanatçının, yapıtının biçimlenmesinde özgürce söz sahibi olması gerektiğine inanırlar. Sanatçı da, genel geçer kural ve ilkelerden bağımsız olabilmek için, ister kuramsal, ister biçimsel, ister Varoluşçu<sup>25</sup>, her tür zorluğu göze almaya hazırdır. Geleneksel biçimlere karşı beslenen güvensizlik de, kışkırtıcı bir anlatım biçimiyle ortaya dökülür (ANONİM, 1981:652).

Modern sanat hareketleri içinde şiddet ve saldırganlığı en çarpıcı biçimde barındıran ekspresyonizm; en genel anlamıyla, her türlü okuldan ve üsluptan bağımsız olarak, sanat yapıtında bir düşünceyi ya da bir duyguyu dışa vurma amacını taşıyan sanat eğilimidir (ANONİM, 1993:217).

Dışavurumculuk, dışa verimcilik, ifadecilik biçiminde de tanımlanmaktadır. Ayrıca sanatın işlevlerinin açıklanmasındaki en önemli kuramlardan biri olan “anlatımcılık” bu hareketin bir başka adı olarak kullanılmaktadır. En ilginç örneklerinin resim sanatında

---

<sup>25</sup> Varoluşçuluk, hayatın anlamının izini süren ve bireyin değerinin ne olduğunu anlamaya çalışan bir felsefi akım ve edebi akımdır. Bu akımı benimseyen kimselere varoluşçu denir (<http://tr.wikipedia.org/wiki/Varolu%C5%9F%C3%A7uluk>).

görüldüğü Ekspresyonizm heykelde, figüratif çalışmalarda ve soyut anlatımın benimsendiği değişik sanat türlerinde kendini göstermiştir (KARAALIOĞLU, 1980:303).

Yazarların çoğu Ekspresyonizm teriminin Almanya’da Abstraction and Emphaty (Soyutlama ve Etki) adlı kitabın yazarı Wilhelm Worringer (1881-1965) aracılığıyla girdiğini ve onun tarafından ilk kez 1911’de kullanıldığını ileri sürmektedirler. Buna karşılık başka bir grup ise, bu onuru Paul Cassirer<sup>26</sup> (1871-1926)’e vermektedir. Cassirer, 1910’da Pechstein’in bir resmi önünde, bu resmin hala bir Ekspresyonizm örneği olup olmadığı sorusunu, bunun bir Ekspresyonizm örneği olduğunu açıklayarak yanıtlamıştır (RICHARD, 1984:7). Cassirer birazda alaycı bir ifadeyle burada Ekspresyonizmden söz edilebileceğini söylemiştir. Bunun dışında 19. Yüzyılda İngilizlerin, 20.Yüzyılın hemen başlarında Fransızların Ekspresyonizm sözcüğünü kullandıkları biliniyor. Ancak terimin konuyla doğrudan ilgili, sanat bağlamındaki kullanımı yaygın olarak Almanya’da gerçekleşmiştir. Öncelikle ekspresyonizme ve natüralizme tepki olarak beliren bu hareketin şiddetle karşı çıktığı bir başka düşünce sistemi de Auguste Comte (1798 -1857)<sup>27</sup>,un pozivist felsefesi idi. Bu akım yandaşları; doğa bilimlerini ve nesnellik içeren tüm kavramları gelenekselci bir yaklaşımla reddetmiş, sanatçı yaratıcılığını akılcılıktan arındırmaya çalışmıştır. İnsan bireyselliği ve özneliği, dış gerçeğin çözümlenmesinde en temel kaynaklar olarak görülmüştür. Lionel Richard bu akımın resim sanatına ilişkin özelliklerden söz ederken “Ekspresyonist eser, renklerle bilinmeyen güçler tarafından yönetilir ve saldırgan biçimde ilişkide olduğu maddeyi biçimlendirir” demektedir.

---

<sup>26</sup> Berlinli galerici Paul Cassirer’in (1871-1926) ‘dışavurumcu’ sözcüğünü ilk kez Norveçli sanatçı Edvard Munch’un (1863-1944) duyu yüklü resim ve baskılarını izlenimci yapıtlardan ayırmak amacıyla kullandığı söylenir (WOLF, 2005:4).

<sup>27</sup> Isidore Marie Auguste François Xavier Comte, Fransız sosyolog, matematikçi ve filozoftur. Auguste Comte, sosyoloji ismini öne süren ilk sosyologdur. "Sosyoloji neden diğer bilim dalları gibi bir dal olmasın" tezini savunarak sosyolojinin temelini o zamanlarda attı. Ayrıca felsefede pozitif düşünce üzerine de çalışıyordu. Fransız Devriminden hemen sonra doğduğu için -Sosyoloji alanındaki- çalışmaları Fransız Devrimine ve Aydınlanma Düşüncesine bir tepki niteliğinde insanlık dinini kurmayı deneyen, pozitivistin sahte peygamberidir. Comte’e göre aile, din, devlet toplumun temel müesseseleridir. İnsan düşüncesinin hareket noktasında din bulunmaktadır. Comte fetişizmden politeizme oradan da monoteizme geçiş olduğunu savunmuş, müsbet bilim olması gereken pozitivist devrede insanlığın pozitivist bir dine sahip olması gerektiğine dikkat çekmiş dininde bu devrede insanlığa veya topluma tapma şeklinde olması gerektiğini savunmuştur ([http://tr.wikipedia.org/wiki/Auguste\\_Comte](http://tr.wikipedia.org/wiki/Auguste_Comte)).



Akımın yapısında belirgin biçimde varlığını hissettiren şiddet eğilimini vurgulaması açısından bu saptama ilginçtir. Terimi bilinçli olarak kullanan ilk ressam, Matisse olmuştur. 1909 yılında “Kunst und Künstler” (Sanat ve Sanatçı) adlı dergide yayımlanan “Ressamın Notları” başlıklı yazısında “Her şeyin üstünde kendime” dışavurum” için bir yol arıyorum” demiştir. Almanya’da terimin yaygınlaşmasını sağlayan kişi ise, Walter Hegman’dır. Hegman 1911 yılında “ Der Sturm” (Fırtına) adlı dergide bir grup Fransız-Belçika kökenli sanatçıyı bu isimle tanımlamıştır (ELGÜN, 1997:22).

1900’lerin başında Güney Bavyera’nın merkezi Münih’te Jugendstil<sup>28</sup> (Art Nouveau) bütün canlılığıyla uyanıyor ve akademinin öğreniminde de modern bir sanat olarak yer almış bulunuyordu. Judgenstil’in bu kuvveti, her ne kadar canlılıktan yoksun ölü eğrilere ve arabesklere dönüşmeye başlamış ve endüstri ile ilgili süslemede önemli rol oynayan bir üslup haline gelmişse de, gelecek dolu bir fikri geliştirmişti. Bu, insan ruhunu, bilinen hiçbir şeye benzemeyen, yalnız bağımsız olarak bulunmuş biçim ve değerlerle etkileyen ve heyecana sürükleyen, tüm olarak saf bir biçim sanatı idi (TURANI, 1992:590).

Dışavurumculuğun tarihsel gelişimi daha çok iki merkezde oluşur. Bunlardan biri, “Brücke”<sup>29</sup> (Köprü) (1905) adlı grupta Dresden kentidir. Bu grup öncelikle, bütün genç ve direnişçi güçleri bir araya toplamayı amaçlayan bir genç sanatçılar birliğidir. Zenci yontularını, Okyanusya maskelerini, ilkel Alman resim ustalarını yeniden bulurlar. Ressamlar, Gauguin ve Munch (1863-1944)’dan tahta oyma gravürü artık duygusal bir biçimde kullanmayı öğrenmişlerdir. Bu nedenle tahta oymacılığı birdenbire çok canlanır, grafik de sonunda kendi başına bir sanat dalı haline gelir. “ Brücke” grubunun bir sanat programı

---

<sup>28</sup> Yeni sanat ya da kısaca still 1900 olarak da bilinir. 1880-1910 arasında Avrupa’da önce grafik tasarım, kitap resmi ve uygulamalı sanatlar, ardından da mimarlık, iç mimarlık ve mobilya alanında yaygınlaşan akımdır. 19. yy. Eklektizmine ve endüstrinin sanatı öldüren monotonluğuna karşı bir tepki olarak doğmuştur. Romantik, bireyci ve estetik değerleri ön planda tutan Jugendstil (Art Nouveau), konularını doğadan almış, çiçek sapı, gonca, asma filizi ve saydam böcek kanatları gibi doğal biçimleri inceltip uzatarak stilize etmiş ve asimetrik bir düzen içinde kullanmıştır (RONA, 1997,b:141-142).

<sup>29</sup> Almandaca “Köprü” anlamına gelir.1904’te mimarlık öğrenimi gören Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff ve Fritsz Bley’in Dresden’de bir araya gelerek kurdukları grup (RONA, 1997,c: 292).

yoktur, zaten işlevi de, her sanatçı kendi yolunu buluncaya kadar sürdürür. E.Ludwig Kirchner (1880-1938), Erich Heckel (1883-1970), Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976) ve Otto Mueller (1881-1955) gibi sanatçılar hep Brücke grubundandır. Daha sonra Max Pechstein (1881-1955) ve hepsinden yaşlı olan Emil Nolde (1867-1956) de onların arasına katılır. 1906'dan başlayarak "Brücke" her yıl üyelerinin yapıtlarını içeren albümler yayınlar. 1908'de Max Pechstein "Brücke"den ayrılır, Berlin'e taşınır ve orada, resimlerini kabul etmemiş olan "Sezession"<sup>30</sup>a karşı "Yeni Sezession"u kurar. Kirchner, Heckel ve Schmidt-Rottluff da 1911'de onu izlerler. Bu grup da 1913'de dağılır, sanatçılar çalışmalarını yalnız başlarına sürdürürler, ama yaptıkları ortak başlangıç, sonraki yapıtlarında da kendini belli eder (ANONİM, 1981:660-661)

Dışavurumculuğun öteki merkezi Münih'dir. "Blauer Reiter"<sup>31</sup> (Mavi Atlı, 1911) adlı grup bu akımın romantik eğilimli kolunu oluşturur. Bu grup, bir Rus olan Wassily Kandisky'nin (1866-1944) öncülüğünde resimde kompozisyonun bir tür müziksel içerik kazanması yolunda çalışmalara yönelir. Grubun sanatçıları özel bir biçim aramaz, hatta biçimlerin çeşitliliğinde "sanatçının iç isteği'nin (bunlar Kandinsky'nin ilk sergisinin açılışındaki sözleridir) kendini göstermesini beklerler. Bununla "salt" resmin temeli atılmış olur. Yine Kandinsky'nin "Sanatta Ruhsal Olan Üstüne" adlı yazısı bu grubun sanat anlayışını ortaya koymaktadır. Halk sanatı ve çocuk resimleri o zamana kadar fark edilmemiş bir konu kabul edilir; bu tür yapıtlar yıllıklara alınır. Henri Rousseau'nun (1844-1910) naif ve şiirsel resimlerinin de çağdaş resim sanatındaki önemini ilk kez bu ressamlar anlar. 1911'de Rousseau'nun "Yılanlı Büyücü" ve "Çingenenin Düşü" adlı yapıtları "Blauer Reiter" grubunun resimleriyle birlikte sergilenir. Hemen hemen hiçbir kısıtlaması olmayan bu

---

<sup>30</sup> 1899'da Berlin'de M. Liebermann'ın önderliğinde bir araya gelen akademik anlayışa karşı çıkan bir Alman ressamlar topluluğudur (SÖZEN-TANYELİ, 1999:40).

<sup>31</sup> Almandaca "Mavi Atlı", "Mavi Binici", ya da "Mavi Süvari" anlamına gelir. 1911'de Almanya'da yeni sanatçılar birliği içinde çıkan anlaşmazlıklar sonucu, önce Kandinsky ve Marc birlikte ayrılmış, onları Gabriele Münter, Macke ve Kubin izlemiştir. Aynı yıl bu sanatçılar bir araya gelmişler, Klee, Jawlensky ve Werefkin'in de katılmalarıyla Der Blaue Reiter grubunu oluşturmuşlardır (TÜKEL, 1997: 263).

düşünsel ortamda, her sanatçı özgürce gelişme olanağına sahiptir; bu nedenle de gruptakilerin hepsinin yapıtları birbirinden farklıdır. Rus Alexej von Jawlensky (1864-1941) figürlerini Fovistler <sup>32</sup> gibi karşıtlıklar içinde verir. August Macke (1887-1914) uyumlu ve parlak renklerden oluşan soylu ve neşeli bir dünya oluşturur. Franz Marc'ın (1880-1916) resimleri ise daha tedirgin, daha gözü pektir. Renk kompozisyonlarıyla stilize ettiği hayvan resimleri, Fovist abartmaların, Kübik strüktürlerin ve Fütürist <sup>33</sup> hareketliliğin uyumlu bir bileşimi gibidir. Bu üslubun en iyi örneği “Tirol” adlı tablosudur (ANONİM, 1981:662)

1912'den sonra, çok yönlü ve üstün bir sanatçı olan Paul Klee de (1879-1940) “Blauer Reiter” grubuna katılır. Klee'nin zarif fırça vuruşları ve hafif renklerle oluşturduğu küçük boyutlu resimleri saf bir şiir dünyası sergiler (ANONİM, 1981:662)

Viyana'da çalışan Oskar Kokoschka (1886-1979), Dışavurumcular arasında kendi başına buyruk bir sanatçıdır. Portrelerinde gözü pek bir psikolog olarak görünür, kendine özgü ağır fırça vuruşlarıyla, renkleri yan yana ya da üst üste koyar. 1919'da “Brücke” ressamlarıyla bir hesaplaşmaya girişir, ama onların arasına katılmaz (ANONİM, 1981:662).

Savaş bu grubu da dağıtır. Marc ve Macke savaşta ölürler, Jawlensky ile Kandinsky Almanya'yı terk etmek zorunda kalırlar. 1918'den sonra sanat dünyası “Blauer Reiter”in düşüncelerini iyice benimser. Grubun ressamı “Bauhaus <sup>34</sup>”da yeniden bir araya gelirler (ANONİM, 1981:662)

3 Mart 1910'da öncü dergilerin en ünlüsü olan Der Strum'un (Fırtına) ilk sayısı yayımlandı. Dergi bir eleştirmen ve öncü bir sanatçı olan Herwath Walden tarafından kurulmuştu. Dergi, ressamı ve genç yazarları bir araya toplayarak, sanat alanında bir

---

<sup>32</sup> Fovizm, 1900'lerin başında Paris'te Matisse öncülüğünde Braque, Charles Camoin, Derain, Van Dongen, Dufy, Friesz, Henri Charles Manguin, Marquet, Jean Puy, Rouault ve Vlaminck tarafından oluşturulan akım (RONA, 1997,e:612-613).

<sup>33</sup> Fütüristizm, gelecekçilik olarak da bilinir. Endüstrileşmeyle gelen teknoloji çağına geç bir giriş yapan İtalyanların ilerici sanat biçimleri arayışının bir ifadesi olarak tanımlanan akım (ADAM, 1997: 664-666)

<sup>34</sup> Bauhaus, bir plastik sanatlar yüksekokulu ile uygulamalı bir sanat okulunun birleşmesi ve bu birleşime bir de yapı sanatı bölümünün eklenmesiyle Alman Walter Gropius tarafından Almanya'nın Weimar Kenti'nde, 1919 yılında kurulmuştur. Bauhaus'un amacı; her çeşit sanat yaratısının bir araya gelerek bir bütün oluşturmasını ve atölyeye uygun alanların disipline olmasını sağlamaktır ( EROĞLU, 2003:38)

bileşime ulaşmaya çalıştı. Fütürizm ve Kübizm gibi yaşamakta olan akımların ayrıntılarını verdi; estetik sorunları üstünde genel bir düşünce ortamı canlandırdı. Dergiye ek olarak Mart 1912’de bir resim galerisi açıldı ve açılış Der Blaue Reiter sergisi ile kutlandı. Der Strum’un kurulmasından bir yıl sonra, ona rakip olan Die Aktion adlı başka bir dergi çıktı ve on yıl boyunca kendi çağına baş kaldıran bir kuşağın ruh durumunu başarıyla yansıttı (RICHARD, 1984:18).

Ekspresyonizm, çelişik ruhsal durumların, bozguncu renklerin, garip biçimlerle örülü haykırıışların bulunduğu bir “boşalma” sanatıdır. 19.Yüzyılın sonlarında realizmle başlayan “ama hiçbir biçimde dış gerçeği deforme etmeyen” eleştirel anlayışa sahip empresyonizmle nesnelere gerçek görüntülerinin dışında, izlenimlerle algılamaya kadar uzanabilmiştir ancak. Ekspresyonizm ise hem muhalefeti sonuna kadar götürüyor hem de bütün formları şiddetle ve acımasızca darmadağın ediyordu (ELGÜN, 1997:23).

1. Dünya Savaşı’nın bütün yıkıcı etkileri bu dönemin ve bu akımın sanatçılarında çok derin ve sarsıcı izler bırakmıştır. Nietzsche, Freud ve Strindberg’den hayli etkilenen ve esinlenen Alman ekspresyonistleri içlerindeki öfkeyi dile getirmeyi biricik amaç olarak görmüşlerdir. Her türlü karşıtlık (görünüş-gerçek, gölge-ışık, acıklı-gülünç, hayranlık-alay) birlikte ve çok belirgin olarak kullanılmış, toplumsal anlamdaki yıkılmışlıklarının ve hınçlarının ifadesi olmuştur (ELGÜN, 1997:23).

Ekspresyonistlerin bu yaklaşımlarında, yaşadıkları çok çalkantılı ortam belirleyici olmuştur. Aklın egemenliğine ve bilimsel temellere dayalı modernizmin, demokrasinin yüce ülkülerini gerçekleştireceği konusunda büyük umutsuzluğa düşmüşlerdir. Her şeyin mekanikleştiği, insanın her geçen gün kendini insan kılan değerlere yabancılaştığı bu dünyaya idealist bir saflıkla karşı çıkmış, çok sert muhalefet yapmalarına karşın sistemli bir düşünce bütünlüğüne ulaşamamışlardır. Bütünüyle iktisadi nedenlerden kaynaklanan 1. Dünya Savaşı felaketi sonrasında, iktisadi, siyasi sistemi bilimsel yöntemlerle sorgulayacak yerde bilimsel

değerleri ve insan aklını hedef almaları “umarsız bir çılgılık” tan öteye geçememelerinin başlıca nedeni olmuştur. Ortak özellikleri olan saldırganlık eğilimi ise yaşadıkları ve yaşayacakları büyük felakete duydukları korkudan kaynaklanmıştır. (ELGÜN, 1997:23).

Resim ekspresyonizmin korku ve şiddetle yüklü atmosferini en coşkulu örnekleriyle sergileyen sanat türü olmuştur (ELGÜN, 1997:23).

Psikolojik iç dünya ile ilgili yaşamın, yaşantımızı etkileyen melankolik bir etki, önemli bir kaynak olduğuna bu sıralarda inanılması, elbette önemli gözlemlerle bilimsel deneylere dayanıyordu. Düşünürler ve sanatçılar bu gerçek iç yaşam kaynağının önemini anlayarak maddi dünyayı küçümsemeye başlamışlardı (KIRAN, 2002:11).

Endüstriyel yaşamın oluşturduğu yeni ortama uyamama sonucu, kendi iç dünyasına kapanarak bir suskunluk içinde yaşamaya, 20. Yüzyılın başında bir tepki doğdu. Bu tepki, insanın kendi içine gömülerek yaşamasına, içine düştüğü bunalımlara karşı bir isyan idi. Ve bu da sanat yapıtına çılgılık, bir kabus gibi yeni bir konu ve biçimleme olarak yansıyor. Bu insanın kendi içinde de, çevresinde de adeta nefretle bakan ruhsal bir birikimin sonucudur. Demek ki bu bir iç, yani ruhsal ayaklanmadır (KIRAN, 2002:12).

Kuzeyli sanatçılara (Ensor (1860-1949), Munch, Van Gogh) göre; sanat artık bir içe gömülüştür değil, insanın içine attıklarının taşıp patlamasının anlatımı idi. Bu anlatım biçimi, içe gömülüştür ümidini yitiren insanın adeta çılgılık çılgılığa pervasız biçimde bağırmasıydı. Dikkat edilirse, insan artık kendi içine kapanmaya da isyan ediyordu. Hatta iç dünyanın, insan içinin çirkinliğine inanlar bile vardı. Alman Dışavurumcu ressamı Franz Marc’ın bu husustaki sözleri, onun kendi içinde, yani insanın iç dünyasından ne denli öğrendiğini açıklar. “Tarihin hiçbir döneminde, sanatçı böylesine içten gelen bir çılgılıkla yaşama olan nefretini belirmemiştir. Tuval üzerindeki boya, yoğrulmuş bir hamur, bir bulamaç halinde biçimleniyordu. Bu boya insanın içinden akmış bir irin, kan gibiydi ve tarihin hiçbir döneminde görülmemiştir. Demek ki, Ekspresyonizm(Dışavurumculuk), insanın ilk kez

karşılaştığı yaşama karşı isyanını biçimlendiren yeni bir sanat anlayışı idi” (KIRAN, 2002:13).

Ekspresyonizm (dışavurumculuk), duygulara bağlı aktarımı ve yanılısamayı sağlamayı amaçlayan bir dünya görüşü savunuyordu. 19. Yüzyılın gerçeklik ve idealizmine karşıt Anti-Natüralist özelliğe sahip bir görüştedir. Bu anlayış içinde en önemli şey, sanatçının kendi kişiliğinin derinliğinde oluşan duyularını, eseri aracılığıyla dışarıya aksettirmesidir. Bu dönemde gelişme gösteren psikolojik araştırmaların da önemli bir etkisi olmuştur (KIRAN, 2002:13).

Rönesans’tan beri hüküm sürmüş doğaya uygun betimleme anlayışından bir kopuş olan dışavurumculukta; sanatın asıl amacı, sanatçıların duygularını ve iç dünyasını, renk, çizgi, düzlem ve kütle aracılığıyla dışa vurmasıydı. Bu dışavurum yapıtlarında bir başkaldırı bir ayaklanmaya varıyordu. Bu ayaklanma bu kez Fransa’da değil Almanya’da endüstri insanının içinde fişkıran bir olgu olarak göze çarpıyordu. Ekspresyonist etkileri ilk önce bu ülkenin kuzeyine kendisini gösterip önem kazandı Burada yaşanan sosyal krizler, düşünsel gelişmeler, kişisel bunalımlar bu akımın ortaya çıkmasına neden olmuştur. Modern bir sanat akımı olarak, akademik gerçeklik ve ışık-gölge anlayışına son verdi. Ekspresyonizm bu ülkede de insanı içine yönelten bir hayat anlayışı, bir dünya görüşü olmuştur (KIRAN, 2002:13–14).

20.Yüzyılın başlarında Almanya’nın içinde bulunduğu politik çalkantılar ve ekonomik güvensizlik, iki savaşın arasında yaşanan gerilim, şiddet ve bu itici gücün burada yaşayan sanatçıların üzerinde büyük bir baskı vardı. Tedirgin ve kaos içinde bulunan Alman aydınlarının ve sanatçılarının klasik kültürden ayrılan yanı, benliğini yeni kazanmış çağdaş bir sanat arayışıdır. Bu noktada ekspresyonizmin gelişmesine etki eden, Almanya Sanat Tarihi ve özellikle de Sanat Felsefesi anlayışının da öneminin göz ardı edilmemesi gerekmektedir. Bu hususta Wilhelm Worringer’in soyutlama üzerine araştırmaları, arayışları, düşünceleri, dışavurumcu sanatçılara olan yaklaşımını desteklemiştir (KIRAN, 2002:14).

Ekspresyonizm (Dışavurumculuk), 20.Yüzyılın başında tüm Avrupa'da baş gösteren huzursuzluk, şaşkınlık ya da yenilik isteğinin bir sonucuydu. Bu fırtınalı anlayışın sarhoşluğu içindeki tutum, kültürel oranla da ilişkiliydi. Savaş dönemlerinde, gerçeğin getirdiği değişim, daha sonra (savaştan sonra kavram olarak kalan Ekspresyonizmin önemi azalmış oldu. Dada bildirileri, Neo-Klasizm, Klasik Realizm gibi yeni anlayışlar, bir başka gerçeğe dönüşü sağladı. Taoizm ve Soyut-Dışavurumculuk gibi çağdaş sanat eğilimlerinin oluşumunu etkileyen Ekspresyonizm (Dışavurumculuk) akımı, 1920-1922'de etkisi azaldıysa da akımın ateşi hiçbir zaman sönmedi (KIRAN, 2002:14).

Her şeyden önce Ekspresyonizm, bunalımlı bir dönemin duygularından ayırt edilemez. Bu bunalım, 1905-1912 arasında yazan, resim yapan ve oyun sahneye koyan bir kuşağın tüm üyeleri tarafından baştanbaca yaşanmış ve dile getirilmiştir. Sanatçılar, bir huzursuzluk ve gerçekleştirme gücü yoksunluğu duyuyorlar, gözleri önündeki gerçekten hoşnut kalmıyorlardı. Temelleri sarsılan Almanya'nın sanayileşmesindeki gelişmesinin sonuçlarının acısını çekiyorlardı. Kırık dökük insan ilişkileri, kentlerdeki yaşamın delice hızı, köleliğin her çeşidi değer ölçüleriydi. Bireysel girişimlerin yıkımının bir kanıtı olan bu gerçeğin, yıkıp yok etme işlemi için yetkin bir makine olduğu görülüyordu. Bu makineyi yok etmek gerekiyordu. Ekspresyonistlerin yapıtlarında seçtikleri konu ve biçim yoluyla yüzeye çıkan şey buydu. Ekspresyonistler ayaklanmadan yanaydı. Hepsi aileye, öğretmene, orduya, imparatora ve kurulu düzenin tüm yandaşlarına karşıydılar. Öte yandan tüm aşağılanmış yaratıkların, düzenin kıyısında kalanların, ezilmişler topluluğunun, yoksullar, genel ev kadınları, akıl hastaları ve gençlerin dayanışmasını savunuyorlardı (RICHARD, 1984:19).

Ekspresyonizmde bir dünya görüşü başarıya ulaşmıştır; bu görüş gruplara ve bireylere göre değişen şekillerde sunulmaktaydı; ancak bu belli bir tarihsel dönemin, daha doğrusu, 1910-1925 Almanya'sının bir parçasıydı (RICHARD, 1984:19).

#### 4. NAMIK İSMAİL'İN RESİMLERİ VE SANAT ANLAYIŞI

Yapılan araştırmalar sonucu sanatçının 125 kadar yapıtı bulunmuştur. Bunlardan 76 tanesi yeğenlerinde, 30'u çeşitli müze ve galerilerimizde, diğerleri ise özel koleksiyonlardadır. Yazılı kaynaklar sanatçının 200-250 adet yapıtı olduğunu belirtmektedir. 1948 yılında Akademi yangınında yanan tabloların sayısı bilinmediğinden, bu sayı kesin değildir (KINIK<sup>35</sup>, 1982:12).

Namik İsmail'in resimleri, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde, Milli Eğitim Bakanlığı'nda ve özel koleksiyonlarda yer almaktadır (PARLATIR, 1977:95).

Namik İsmail kısa sanat yaşamı içinde yöneticilik yaptığı dönemde bile resim çalışmalarını kesintiye uğratmamış, tam tersine 1920'lerin ortalarında gelişmeye başlayan olgun üslubunu daha da yetkinleştirerek, her zaman yeniliğe açık olan kişiliği ile akademik eğitime olduğu kadar çağının resim anlayışına da damgasını vurmuştur (RONA, 1992:33).

1914 Kuşağı ressamaları arasında Namik İsmail en değişken, en kararsız sanatların başında gelir (ÖZSEZGİN,1975:18).

Sanat yaşamı boyunca, belli bir sanat anlayışı çevresinde ve teknikte olmamış, değişik tarzları denemiştir. Güçlü bir desene sahip olan Namik İsmail, ustaca fırça vuruşları ve sağlam çizgileriyle, realist bir figür ressamı olduğu kadar, İzlenimci bir peyzaj ressamıdır (GÜLTEKİN, 1992:30).

Namik İsmail, kendini yinelemekten çok daima yenilemek isteğiyle çalışmalarını gerçekleştirir. Nurullah Berk Namik İsmail için “ ...sevimpliliği altında ağırbaşlı, alışkan, işine, sanatına bağlı bir ressamın gizli enerjisini taşıyordu...” demektedir (GÜLTEKİN, 1992:30).

Namik İsmail sanatını iki döneme ayırır:

---

<sup>35</sup> Kınık: Zeynep Rona'nın evlenmeden önceki soyadıdır.



Birinci dönemi olarak nitelendirdiği Paris dönüşü (1914) yaptığı resimlerinde duygunun egemen olduğu, tekniğin ikinci planda kaldığını belirtmiştir. O yıllarda çok genç olduğunu, yalnızca alıcılık yaptığını ve bunu uygulamaya dönüştüremediği için tekniğini geliştiremediği belirtir. Bu dönem yapılarında şiirsellik ve düş gücü egemendir (RONA, 1992:21). Namık İsmail'in ilk dönem resimlerinde (1912-1914 yıllarında Paris'te Julian ve Cormon atölyelerinde çalışmasına karşın) akademik anlayışın bir ölçüde özgür ve duyarlı örnekleri izlenir. Özellikle çizgi sağlamlılığı yerine kalın boya dokuları, fırça tuşlarından oluşan doğa görünümünde izlenimci etkileri oldukça duyarlı ve şiirsel bir düzeye ulaştırmak isteği belirmişti (ÖZSEZGİN, 1981:48).

Namık İsmail'in Paris'te bulunduğu 1910'larda İzlenimciliğin babası Claude Monet hala hayattaydı ve Nilüferler (1906-1926) dizisi üzerinde çalışıyordu ama izlenimcilik çoktan gerilerde bırakılmıştı. Bu tarihlerde modernizmin ustalarından Pablo Picasso (1881-1973) Çözümsel (Analitik) Kübizmden Bireşimci (Sentetik) Kübizm'e geçiyor, Georges Braque (1882-1963) ilk kolajlarını yapıyor, Marcel Duchamp (1887-1968) ise ünlü Merdivenden İnen Çıplak dizilerinde düzlemleri parçalıyor, sanat çevrelerinde yoğun biçimde modernizm tartışılıyordu. Ancak bu tartışmalar akademi ve geleneksel atölyelerin dışında sürüyor, resmi sanat eğitimi veren kurumlar akademik ve yerleşik sanat anlayışını sürdürüyorlardı. Bu tarihlerde Namık İsmail'in yanı sıra Paris'te bulunan öbür Türk sanatçıları da bu tür kurumlarda, Julian Akademisi'nde ya da Fernand Cormon ve Jean- Paul Laurens gibi klasik hocaların atölyelerinde eğitim görüyorlardı. Ancak asıl ilgileri belki de Türk resmindeki manzara geleneğinin etkisiyle izlenimciler üzerine odaklanmıştı. Aslında bu ilgi, konu ya da teknikten çok renk ve ışık kullanımı doğrultusunda idi. Namık İsmail'in de erken tarihli resimlerinde İzlenimciliğe yaklaşan renk ve ışık değerleri bulmak olanaklıdır (RONA, 1992:21).

Sanatçı Almanya dönüşünü (1919) ise ikinci dönemi olarak belirtmiştir. Almanya kültürüyle tanışmasından sonra başlayan ikinci dönemde ise teknik ön plana çıkar (ARSAL,2000:85). Sanatçının Berlin’de bulunduğu dönemde Almanya’da Dada’cılık etkindi. Ancak, yüzyılın başlarında Berlin’de Sezession’un öncülüğünü yapan Alman izlenimcilerinden Lovis Corinth ve Max Liebermann’ın atölyesinde çalışmak Namık İsmail’in gelişimini büyük ölçüde etkilemişti. Her iki sanatçı da gerek atak renk kullanımları gerekse geniş ve hareketli fırça vuruşlarıyla İzlenimciliğin sınırlarını aşmış ve bir dönem karşı çıkmalarına karşın dışavurumcu anlatıma yaklaşan bir üslup geliştirmişlerdi (RONA, 1992:21).

Lovis Corinth ve Max Liebermann ile çalıştığı yıllarda resimden başka hiçbir şeyle uğraşmadığını, gündüzleri atölyede ve Kaiser Friedrich Müzesi’nde, geceleri de gece atölyelerinde çok yoğun çalışmalar yaptığını ve özellikle tekniğini geliştirdiğini söyler (RONA, 1992:21). Corinth ve Liebermann’ın derin ve etkin kişiliğinden çok, geniş fırça tuşlarına, serbest bir çalışma temposu dayanan velüt nitelikleri vardı. Özellikle Corinth’in çeşitli müzelere dağılmış çok sayıdaki yapıtlarında, bu çalışma temposunun ürünleri söz konusudur. Bu iki seansta ortaya çıkmış izlenimi veren atak çalışmalardır. Bunlar Namık İsmail’in Almanya dönüşü boyadığı resimlerde de Corinth üslubuyla benzerlik gösteren kalın fırça tuşları, renk dokusu dikkati çeker. O da ustaları gibi yoğun bir boya hamuruyla çalışmayı sever. Konuyu, bu boya hamurunun işlek dokusu altında ikinci plana itmeye eğilimlidir. Konuya bu bakımdan bütünüyle yaklaşmak, ayrıntıları ihmal etmek yanlısıdır. Onu izlenimci tekniğe yaklaştıran nitelikleri de bu eğilimde aramak gerekir (ÖZSEZGİN,1975:19).

Namık İsmail’in kendi sanatına ilişkin yaptığı bu sınıflama aslında sanatçının sanat yaşamı boyunca sergilediği gelişim çizgisi bağlamında değerlendirilmelidir. (RONA, 1992:21).

## 5. KATALOG

### 5.1. KÖY EVİ 1911

Tuval Üzerine Yağlıboya 24 x 33 cm.

Rasih Nuri İleri Koleksiyonu

Resim 7

Bir tepe ve tepenin eteğinde bir evin görüldüğü resimdir. Büyük bir bölümünü tepe üzerindeki ağaçlar ve çalılıkların kapladığı resmin, sol tarafında tek katlı ev yer almaktadır. Resmin alt kısmında, tam ortada ressamın kırmızı boya ile 1911 tarihini yazarak attığı imza görülür.

Paris'e gittiği yılda empresyonist etkilerle yaptığı bir tablodur. Barbizon Okulu ressamlarının ve Corot'nun yapıtlarını anımsatan resimde, birbirinin içinde eriyen renkler, yeşilin maviye, kahverenginin sarıya kaçan tonları kullanılmıştır. Ağaçlarda, evde, kırdada detaya kaçan fırça vuruşları egemendir. Renkler, pastelleriyle homojenleştirilerek kullanılmış, yumuşak geçişlerle perspektif sağlanmıştır. Kompozisyon, sol alt köşeden sağ üst köşeye ikiye ayrılarak düzenlenmiştir. Üstte gri renklerin içinde yeşillerinde yer aldığı gökyüzü, alttaysa karakteristik Namık İsmail tarzı lekeci anlayışla ön plana çıkmış ana tema görülür. Detaylar pastel renklerde geçiş yapmış ve köy evini tamamlayan öğeler olarak kullanılmıştır (GÜRTUNA, 1994: 39).

## 5.2. OTOPORTRE 1917

Tuval Üzerine Yağlıboya 73 x 66 cm.

Özel Koleksiyon

Resim 9

Sanatçının, kendisini siyaha yakın koyu bir fon önünde  $\frac{3}{4}$  profilden resmettiği tablodur.

Namık İsmail'in Fransa'dan geldikten sonra 1914'te askere alınıp Erzurum'a, Kafkas Cephesi'ne, yollanması sanatçının yaşamında yeni bir dönemin başlangıcı olmuştur. Yaklaşık 1917'ye kadar burada görev yapan sanatçı, tifüs hastalığına yakalanınca İstanbul'a geri yollar (GÖREN,1997:118). Bu otoportreyi de aynı yıl yapar.

Namık İsmail, burada yine diğer otoportrelerinde olduğu gibi fakat bu kez hastalıktan yeni kalkmış bir biçimde izleyiciye doğru bakmaktadır. Empresyonist etkili bu portrede, ressamın yaşadıklarından ötürü duyduğu üzüntü, savaşın verdiği yorgunluk, karamsarlık yüzündeki ifadeden anlaşılmaktadır.

Bunun dışında Namık İsmail'in bu "Otoportre"sinde dikkati çeken bir başka özellik, aslında onda pek alışık olmadığımız koyu bir fon ve koyu bir fondan fişkırان otoportrede Rembrandt'ın portrelerinde rastladığımız, resme ışık veren beyaz bir yakanın kullanılmış olmasıdır. Şayet bu bir tesadüften ibaret değilse, Namık İsmail'in Rembrandt'ın yapıtlarını da incelediğini düşünmemiz mümkün ([www.sanalmuze.org/retrospektif/](http://www.sanalmuze.org/retrospektif/)). Fondaki renk lekeleri, figürdeki kontur, kararlı ve güçlü fırça vuruşlarıyla yüze ve saça hareketlilik verilmiştir (GÜRTUNA, 1994:40).

### 5.3. OTOPORTRE

Mukavva Üzerine Yağlıboya 51,5 x 41 cm.

Keskin Koleksiyonu

Resim 8

Sanatçının gençlik dönemine ait  $\frac{3}{4}$  profilden yapılmış bit büst portresidir. Namık İsmail bu resimde beyaz gömlekli ve kravatlıdır, saçları arkaya doğru taranmıştır. Ressam direkt olarak izleyicinin gözlerinin içine bakar.

Namık İsmail'in, tarihi olan ama bu tuvalin yıpranmış olması nedeniyle okunamayan bu otoportresini, Gürtuna neden belirtmeksizin 1918 yılı olarak tarihlendirir.

Almanya'da Corinth ve Liebermann atölyesinde çalıştığı yıllara ya da bu dönemin hemen sonrasına ait olması mümkün görünmektedir. Bunun nedeni burada arka fonda Corinth'in kullanmayı çok sevdiği yeşil ve sarı tonlarına yer veren Namık İsmail, izlenimcilik ile dışavurumculuk arasında kalan bir anlayışa sahiptir ([www.sanalmuze.org/retrospektif/](http://www.sanalmuze.org/retrospektif/)).

#### 5.4. TİFÜS / SAVAŞIN YANKILARI

Tuval Üzerine Yağlıboya 130 x 170 cm.

Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi

Resim 11

Geniş kubbesi ve minaresiyle siluet olarak beliren bir caminin görüldüğü fon önünde, solda omuzlarda taşınan bir tabut, ortada elinde bakraç (küçük kova) taşıyan çarşafli bir kadın, sağda bir yapı önünde çeşitli pozlarda betimlenmiş üç çarşafli kadının yer aldığı bir çalışmadır ( GÖREN,1997:118 ).

Namık İsmail 1. Dünya Savaşı sırasında Kafkas Cephesi'ne, Erzurum'a, gönderilir ve burada tifüse yakalanınca İstanbul'a döner. Ressamın bu resmi Erzurum'da bulunduğu dönemde ya da İstanbul'a geldikten sonra, Harbiye Nezareti Resim Atölyesi'nde çalıştığı dönemde yaptığı sanılmaktadır.

Bu yapıt daha sonra Viyana Üniversitesi'ndeki sergiye yollanmıştır. Sanatçının yapıtta, savaşın kötülüğünü, halkın yaşamından bir olayla aktardığı görülmektedir (GÖREN, 1997:118).

Kompozisyonda savaşın ve hastalığın getirdikleri duygu yönünden ustaca aktarılmıştır. Figürlerdeki desen sağlamlığı dikkat çekicidir. Sanatçının bu tabloya başlamadan önce bir dizi eskiz çalışması yapmış olduğunu söyleyebiliriz. Sarı bir fon oluşturan caminin silueti sahneye derinlik duygusu katar. Elinde bakraç olan kadının sağ tarafından geldiği anlaşılan zayıf güneş ışığı zeminde hafif gölgeler oluşturur. Yapıtı adını veren tifüs hastalığına yakalanan sanatçının yaşadıkları, kuşkusuz, yapıtın oluşum aşamasında etkili olmuştur ( GÖREN, 1997:119).

Resmin tümüne karamsar bir atmosferin hâkim olduğu görülür. Tifüs tablosu dönemin hüznü havasını taşımaktadır. Tanık olduğu olayı tuvaline gerçekçi bir anlayışla aktaran

Namik İsmail, savaşa katılan orduların korkulu rüyası olan hastalığı ve ölüm dehşetini yansıtmıştır. Teknik ve üslup yönünden farklı, klasik anlayışla gerçekleştirdiği bu çalışmasında, ölümü tabutla, hastalıklı ezik figürlerle anlatmıştır. İç karartıcı bir görünüm taşıyan bu resimde, renk uyumuna çok dikkat edilirken, arkadan gelen ışıkla ölüm temasının çarpıcılığı ve hastalığın yıkıcılığı vurgulanmıştır. Fondaki cami ve minare, açık renk fakat etkin bir leke olarak verilmiş, kompozisyona toplayıcı bir çerçeve oluşturur. Sağda deformasyona uğramış üç figür, ölümün dehşetini sergilemektedir. Tabutu taşıyanların silueti arkadan gelen parlak ışıkla belirtilmiş, sağ üstteki iki akbaba figürü konuya sembolik katkıda bulunur. Korkunç ve karanlık bekleyiş, gri mor lekelerle verilir. Resimdeki atmosfer sıcak, tozlu, kirli ve hastalıklı havayı tam anlamıyla yansıtmaktadır. Tablonun sağındaki kadın figürleri, Edward Munch'ın 1895 tarihli Çılgılık adlı çalışmasındaki figürü anımsatmaktadır (GÜRTUNA, 1994:40).

**5.5. SEDİRDE UZANAN KADIN / DÜŞÜNCELER DE BATTI / DÜŞÜNCE  
/TEFEKKÜR 1917**

Tuval Üzerine Yağlıboya 131 x 180 cm.

MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Resim 19

Namık İsmail'in en ünlü yapıtlarından biri olan bu çalışmada, ev içinde, kanepenin üzerine yarı uzanmış, uzun siyah elbiseli, kısa saçlı, şapkalı bir kadın figürü görülür. Figürün arkasında bir hat levha, önünde ise minder ve bir tepsi, tepsi içinde fincan ve fincan zarfı yer almaktadır. Resmin sağında, içinde kitaplarla dolu bir kitaplık, kitaplığın önünde sedef kakmalı bir sehpa, sehpa üzerinde bir kap ve içinde kırmızı çiçeklerin olduğu bir vazod bulunmaktadır.

Sedirde Uzanan Kadın'a baktığımız zaman Şark duyarlılığının yansıtan döşeme, sedirin çeşitli işlevlerinden ötürü mekanla dolaylı ilişkisini açıkça ihlal etmektedir burada. Önce oturma yerinden başlayalım; bu bölümdeki yüksekliğin, sedir şöyle dursun, kanepenin için bile yetersiz kaldığı hemen gözümüze çarpar, oraya kalınca bir şilte koyulmuştur nerdeyse. Ayrıca, kadının yaslandığı kol ile arkalığın nasıl bir ilişki içinde olduğunu kestirirken zorlanmaktayız. Arkalığın hayli derin olması kollar ile birbirine monte edilmiş olmaktan çok sedir boyuna göre düşünülmüş bağımsız ve yekpare bir parça karşısında olduğumuz duygusunu uyandırıyor öncelikle. Bu durumda sedirin geleneksel tamamlayıcısı olan minder boşlukta kaldığı için, ister istemez dekoratif bir aksesuara dönüşmüştür kendiliğinden. Sedirin üzerindeki örtüde ise büsbütün zorlanmaya başlıyoruz artık; kol kısmında dökülen bir kumaş izlenimi veren örtünün diğer bölümlerde döşemeden farkı yoktur. Kumaşın tek parça olması durumunda ortaya bir takım sorunlar çıkmaktadır; arkalığın aynı kumaşla üstelik o denli gergin örtülmüş olması hem inandırıcı olmaktan uzak, hem de kullanışsız bir çözümdür.



Kısacası, işlevsel açıdan öncelikle hizmet ilkesine göre tasarlanmış olan sedir, çevresindeki diğer eşyalar ile kurduğu ilişkiden hareket ederek kanepeye usulca yönelmiştir. Buna göre sedirdeki kadının böylesine ön plana çıkıp dikkat çekmesi sıradan bir rastlantı değildir; yaşadığı toplumda olduğu gibi, uzandığı yerde boşluktur; sedir, Cumhuriyet öncesi Türk kadınının metaforudur bu resimde. Özü gereği sahnelemeye aracılık eden böyle bir möblenin yalpalayıp boşluğa düşmesi, sonuçta kendini temsil etmeye ilişkin hakkın modele devredilmesine zemin hazırlamıştır. Böylece sedirdeki kadın iki defa sergilenme olanağına kavuşmuştur (ERGÜVEN, 1994:55).

Kompozisyonun ana ögesi durumundaki genç kadının yüz ifadesi çok anlamlıdır. Koyu bir rengin egemen olduğu tabloda ışığın etkisi yüz bölgesinde ustaca düşürülmüştür (GÖREN, 1997:120).

Resimde uzanan kadın figürü, Osmanlı'nın son demlerini yaşadığı dönemlerde elit tabakaya mensup bir kadın figürünün sosyal yaşantısını anlatır. Arka planda yer alan hat levhası, resmin sağ tarafında yer alan kitaplarla dolu kitaplık, bu kadın figürünün toplumun üst tabakasına mensup bir kadın olduğunu vurgulamaktadır. Batılılaşma dönemi sonrasında okumaya başlayan seçkin sınıf kadınına betimler Namık İsmail burada. Yalnız resimde bazı çelişkilere de rastlamak mümkündür. "Sedirde Uzanan Kadın", Namık İsmail'in Cumhuriyet Dönemi sonrasına ait kadınlarından farklı olarak, yüzünde hiçbir ifadenin görülmediği, çevresindeki vazo, tiryaki fincanı, sehpa gibi eşyalarla birlikte adeta eve ait bir eşya gibi tasvir edilmiştir. Namık İsmail bir yandan sağdaki kitaplarla kadının değişmeye başlayan imajına gönderme yaparken diğer yandan da kadını bu olaya hapsedilmiş gibi göstererek ikircikli bir durum ortaya koymuştur ([www.sanalmuze.org/retrospektif/](http://www.sanalmuze.org/retrospektif/)).

Bu portre, uzanmış kadının siyah giysisi egemenliğini çevreleyen ölgün sarıların bir başka senfonisidir. Sedef kakmalı masanın üstündeki vazunun beyazıyla yüzün ve dekoltenin

beyazlarında gereken “kontrast”ı bulan iki yastığın grileriyle çevrenin sarımsı grisi bu yapıta çekici bir uyum vermektedir (BERK, 1980:44 / BERK, 1981:34).

Kadını nesneleştiren bir bakışın ve I.Dünya Savaşı yıllarının kasvetinin seçilen armonilerle de hissedilebileceği bu yapıtta matematik ile denge ön plandadır. Sanatçının sosyal ve kültürel açıdan farklı yorumlara açık bu başyapıtı ile 1917 yılının İstanbul’unun ruhunu da kısmen de olsa yakaladığı söylenebilir. Bu ve yine aynı Müze’de örnekleri görülen diğer figür çalışmaları anatomi konusunu da ne kadar iyi bildiğini, insan vücudunun biçim ve hareketini iyi tanıdığını gözler önüne sermektedir ( DEMİRSAR ARLI, 2000:283).

Namık İsmail bu resminde de o yaratılmış ışık içinde ve durağanlıktan bir iç devinime geçiyor. Resmin tam ortasını kaplayan ve eğrilerin şiirsel bir formla çevrelendiği bir kara lekeye karşın yapabiliyor bunu, o koyu leke bir ağırlık gibi çökmüyor resmin ortasına, gizlediği gövdenin kıvamını sunuyor. Yalnız değil resmin kadını ve birine değil, doğrudan size bakıyor. Tüm çevresine, çevrenin baskısına uyum göstermekle birlikte, kadınlığıyla ve gizli çıplaklığıyla süzüyor sizi. Duvardaki ayet, sağdaki kitaplık, sedef kakmalı sehpa, çevresini saran maddi öğeler kadının. Tüm eşyaların çevrelediği bu kadının ortamını “görüntünün dışına çıkararak” algılıyorsunuz. İşte o zaman, Namık İsmail’in neden kadını o siyah giysi içinde ve başında siyah şapkasıyla işlediğini de anlayıveriyorsunuz (GÖNENÇ, 1981:7).

Nabilerin etkilerini taşımakla birlikte yerel yaşama dönük bir resim. Bir Türk ustasının resmi olması, resimdeki eşyalardan kaynaklanmıyor. Ne folklorik olma ne de eşyaların tekil güzelliğini vurgulama endişesi yok Namık İsmail’in. İşlediği figürle çevrenin, ışığın, yaşamın görünen ve görünmeyen ilişkileri var. İçeriğin kapsamı dışında bağımsız güzellikler olarak taşmıyor hiçbir öğe. Biçemi değişse de endişesi değişmiyor sanatçının. Örneğin, odanın dışına çıkınca da aynı endişeleri duyuyor, aynı amaca yöneliyor. Batıdan salt tekniği almış. Resmine bir gözlemci olarak başlıyor, çevresine bakarken anlatmıyor, sunuyor (GÖNENÇ, 1981:7).

## 5.6. TOPÇULAR / KURTULUŞ SAVAŞI'NDA TOPÇULAR / SON MERMİ /

### AL BİR DAHA 1917

Tuval Üzerine Yağlıboya 145 x 205 cm.  
Ankara Resim ve Heykel Müzesi

Resim 12

Savaş meydanında, parçanmış bir top arabasının başında, havaya kaldırdığı sol elinde bir mermi tutan başı sargılı bir asker ve topu atışa hazırlayan bir başka askerin görüldüğü kompozisyonudur. Etrafta yaralı askerler, boş mermiler ve dağılmış askeri eşyalar resmedilmiştir.

Resim, Ankara Resim ve Heykel Müzesi Kataloğu'nda Topçular adıyla verilen, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde Son Mermi ismiyle kayıtlı bu tablo, aralarında Celal Esad Arseven'in de olduğu birçok sanat tarihçisince Al Bir Daha, Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu'ndaysa Bir Tane Daha adıyla anılır (GÜRTUNA, 1994:63).

Namık İsmail'in 1917'de kurulan Harbiye Nezareti Resim Atölyesi'nde gerçekleştirdiği kompozisyonda desen sağlamlığı ön plandadır. Sanatçının bu atölyede kendilerine sağlanan olanaklardan yararlandığı anlaşılmaktadır. Genelkurmay tarafından görevlendirilen askerlerin yine atölyeye yollanan top arabasıyla birlikte modellik yapması, ressamın işini oldukça kolaylaştırır. Çanakkale Savaşlarını ana tema seçen sanatçı, canlandırmak istediği sahneyi birçok eskizden sonra gerçekleştirmektedir (GÖREN, 1997:116).

Yumuşak tonların kullanıldığı tabloda, karşı, tepenin ardından yükselen gri dumanlar arasında kendine yol bulmaya çalışan ışığın gizli parlaklığı ustaca yansıtılmaktadır. Yer yer beliren aydınlık gri-beyaz tonlarıyla boyanmıştır. Bu aydınlık bölümlerin verilmesi derinliğin verilmesinde etkili olur. Diyagonal hat üzerine yerleştirilen top arabası sahneyi hareketlendirmektedir. Askerlerin elbise kıvrımlarının verilmesinde koyu renklerle yapılan

gölgelemelere başvurulmuştur. Solda, elinde mermi tutan askerin hareketi adeta bir heykel gibi durağandır ve sahnenin en önemli rolü bu figür üzerindedir. Yüzlerin ifadelerinin verilmesi yerine, hareketlere yüklenen anlamlar önemsenmiştir (GÖREN, 1997:11).

## 5.7. VATAN EMREDERSE / GİRDAB-I ZAFER

Tuval Üzerine Yağlıboya 106 x 137cm.

Ankara Resim ve Heykel Müzesi

Resim 13

At üzerinde ellerinde mızraklarla uçurum gibi bir yerden boşluğa ilerleyen askerlerin görüldüğü resimdir. Kompozisyonda ağırlık resmin sağ kısmında toplanmıştır. Burada farklı pozisyonlarda resmedilmiş altı at ve at üzerinde üç asker görülmektedir. Atların hareketleri ve taşların aşağı düşüşleri ile devinimin hissedildiği bir kompozisyonudur.

Kompozisyonun en çarpıcı ögesi, hareket olgusudur. Adeta tablodan fişkirir biçimde betimlenmiş atlarla doruğa ulaştığı anlaşılan hareket ifadesi izleyici üzerinde çarpıcı bir etki oluşturur (GÖREN, 1997:116)

Resmin merkezinde, at üzerinde elinde kapalı şekilde bayrak tutan, başı öne eğik biçimde duran bir figür görülür. Etrafında da farklı duruşlarda at başları görülür. Resmin sol kısmında da şaha kalkmış at üzerinde, elinde mızrak tutan, yüzü tam olarak görülmeyen bir asker yer almaktadır. Bu figürün arkasında da, net görünmeyen, aşağı doğru düşmekte olan bir atlı asker vardır.

Kompozisyonda sağlam desen anlayışı dikkati çeker. Özellikle atlar ayrıntılı biçimde işlenmiştir. Ressamın ifadeci yanı bu resimde de hissedilir. Atların yüzleri ifade korkuyu yansıtmaktadır, ağızlarının açıklıklarından adeta çığlıkları duyulur. İnsanların yüzlerindeki sakin ifade ile tezat oluşturur.

Tüm bunlar ve kullanılan renkler savaşın ne denli bir felaket olduğunu gözler önüne serer. Resme gri ve kahverengi tonlar hâkimdir, bu karşılık bayrağın kırmızılığı dikkat çeker.

Mızrakların ve atların çizimlerinde ince fırça tekniği gözlemlenir. Atların farklı duruşlarda vücutlarının aldığı pozisyon, sanatçının anatomi bilgisini ve sağlam desen anlayışını ortaya koymaktadır.

## 5.8. OTOPORTRE 1918

Mukavva Üzerine Yağlıboya 39,5 x 36cm.

Dr. Nejat f. Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu

Resim 20

Sanatçı, bu resminde diğer portrelerinden farklı olarak düz fon kullanmamış, kendisini duvarda asılı çerçeveli tablolar önünde, kahverengi giysisi ve boynunda gri atkı ya da fularıyla, profilden resmetmiştir.

Namık İsmail'in 1918 tarihinde Berlin'de Corinth ve Liebermann atölyesinde olduğunu biliyoruz. Kaldı ki resmin tarihlerini bilmesek de, fırça vuruşlarından ve portrenin yüzündeki sert ifadeden de bunu rahatlıkla tahmin etmek mümkündür. ([www.sanalmuze.org/retrospektif/](http://www.sanalmuze.org/retrospektif/)).

## 5.9. ÇIPLAK 1918

Mukavva Üzerine Yağlıboya 99 x 67 cm.

MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Resim 21

Ellerini iki yana açmış, hafifçe sola dönük şekilde oturan bir kadın figürünün görüldüğü nü çalışmadır. Figür sağ bacağı dizinden kırmış ve kare bir nesnenin üzerine basmakta, sol ayağı önde olup parmak ucuyla yere basmaktadır. Kadının oturduğu yerde sol kısımda aşağı doğru sarkmış biçimde bir örtü bulunur. Fırça vuruşları ve işlenişi ile bu örtünün kalın dokulu bir kumaş olduğu anlaşılmaktadır.

Fon olarak beyaz duvar kullanılmıştır. Resmin alt kısmında koyu renkler hâkim iken, üst kısımda fonun beyazlığı ve figürün teninin rengi tezat oluşturur. Hızlı ve kalın fırça vuruşları görülür.

Namık İsmail, gerek kadın portrelerinde gerekse o dönemde ‘‘Üryan’’ adıyla sergilenen çıplaklarında kadının resmin öznesi olmasından ve onu tüm erotikliği ile vermekten yanadır. Aslında bir atölye çalışması olan ve etüt konusu olan ‘‘Çıplak’’, Namık İsmail’in ona sanatsal yorumunu yüklemesi ve erotikliği vurgulaması ile bir sanat yapıtı hatta bir başyapıt haline geliverir ([www.sanalmuze.org/retrospektif/](http://www.sanalmuze.org/retrospektif/)).



## 5.10. MEDİHA HANIM 1920

Mukavva Üzerine Yağlıboya 40 x 38 cm

MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi

Resim 22

Namık İsmail eşi Mediha Hanım'ı sağa dönük biçimde  $\frac{3}{4}$  profilden yarım portre olarak resmetmiştir. Mediha Hanım'ın başında büyükçe siyah bir şapka ya da bir örtü vardır. Giysilerinin ve arka planın da siyah olması figürün yüzünü ön plana çıkarmaktadır. Resmin sol köşesinde ne olduğu tam olarak anlaşılamayan bir beyazlık vardır. Mediha Hanım hülyalı bakışlarla uzaklara bakmaktadır.

Ressamın kendi eşi olmasına rağmen, kadını tüm erotizmiyle yansıttığını görmek mümkündür. Namık İsmail erotizmi Mediha Hanım'ın yüzündeki hülyalı bakış ve dudaklarındaki manidar gülümseme ile sunmaktadır ([www.analmuze.org](http://www.analmuze.org) retrospektif/).

Sanatçının bu resimde kullanmış olduğu kalın boya, hızlı çalışma tekniğine işaret etmektedir.

### 5.11. MEDİHA HANIM 1920

Tuval Üzerine Yağlıboya 63 x 59 cm

MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Resim 23

Mediha Hanım'ın sağ eli belinde, duvara yaslanmış olarak resmedildiği yarım boy portresidir. Figür burada v yakalı dekolte bir elbise içinde görülür, başındaki örtüyü, başının sol kısmında toplanarak; uçları sol omzundan aşağı inecek şekilde bağlamıştır. Mediha Hanım'ın sağ omuzu ile boynu arasında kalan boşlukta, yakasından çıkan beyaz süsler görülmektedir. Arka plan hızlı fırça vuruşları ile yapılmış, sarı tonlardadır.

Mediha Hanım burada çekici hatta biraz çapkın bir ifade ile doğrudan izleyiciye bakar.

Yine bir önceki resimle aynı tarihte yapılmış olan'' Mediha Hanım'' da erotizmin bir önceki resme oranla iki kat arttığı söylemek mümkündür. Önceki resimde olduğu gibi hülyalı bir bakışın ve dudaklarında ince bir gülümsemenin görüldüğü Mediha Hanım göğüs dekoltesi ile, ince uzun parmaklı zarif elinin belinde oluşuyla adeta bir kadınlığıyla meydan okurken gösterilmiştir ([www.sanalmuze.org/retrospektif/](http://www.sanalmuze.org/retrospektif/)).

## 5.12. MEDİHA HANIM

Mukavva Üzerine Yağlıboya 36 x 45 cm

İzmir Resim ve Heykel Müzesi

Resim 24

Mediha Hanım bu portresinde kısa küt saçları, açık yakalı elbisesi ile cepheden resmedilmiştir. Hızlı fırça darbeleri ile yapılmış, sarımsı yeşilimsi, açık tonların hâkim olduğu bir fon kullanılmıştır. Mediha Hanım'ın diğer portrelerinden oldukça farklıdır, yüzünde oldukça mutsuz, kederli bir ifade vardır.

Sanatçı Mediha Hanım'ı üzüntülü, beklide yeni ağladığı için kızarmış gözlerle, hatta küskün diyebileceğimiz bir anlatımla resmetmiştir. Modelin gençliğiyle çelişen kederli durumu seyirciyi derinden etkilemektedir. Sanatçı, burada modelin uzun ve oval yüzünü ruh haline uydurmak amacıyla bilinçli olarak, olduğundan uzun ve zayıf göstermiş, anlatımı güçlendirmek amacıyla deformasyona gidebilmiştir. Işıklı, sarı, soluk renk ve gölgeler yüzde dikkati çeken önemli noktalardır (GÜRTUNA, 1994:42).

Bu “Mediha Hanım” portresinin her ne kadar tarihini bilmesek de, hangi döneme ait olduğunu kestirmemiz hiç de güç değildir. Mediha Hanım'ın bu portresi, Namık İsmail'in, Cumhuriyet döneminde, Cumhuriyet ideolojisinin kadına bakışına koşut olarak gerçekleştirdiği resimlerden birisidir. Namık İsmail burada Mediha Hanım üzerinden Cumhuriyet'in tipik kadını sunmaktadır. Çarşafı ve peçesini atmış, kısa saçlı, cinsiyetsizleştirilmiş bir “modern” kadın, Mediha Hanım. Ancak Namık İsmail'in burada iki arada bir derede kaldığı ve kendi eşini de tümüyle cinsiyetsiz olarak resmedemediği / resmetmediği görülüyor. Bunun kanıtı da, Mediha Hanım'ın yüzündeki eski kadınsı çapkınlık ifadesinin yokluğuna karşın göğüs dekoltesinin belirginliği ve tüm ışığın neredeyse bu göğüs dekoltesinde toplanmış oluşudur ([www.sanalmuze.org/retrospektif/](http://www.sanalmuze.org/retrospektif/)).

### 5.13. ESKİ EVLER 1920

Karton Üzerine Füzen 17 x 12 cm

Rasih Nuri İleri Koleksiyonu

Resim 25

12 x 17cm.'lik boyutlarıyla bir eskiz çalışması gibidir. Bu resimde, taş basamaklı kapalı kapıya doğru uzanan merdivenler ve merdivenlerin sağında da bir eski Türk mimarisiyle yapılmış ev görülmektedir. Resmin solunda bulunan duvarlar ve tam karşıda bulunan kapalı kapını ardında ağaçların görüldüğü bir bahçe yer almaktadır.

1920 yılında bir yıllığına İtalya ve Paris'e giden Namık İsmail, Paris'te İzlenimciliğin etkisinde kalsa da, deseni ihmal etmemiş; belki de yanında taşıdığı (bu yorumu, bu desenin 17 x 12cm'lik boyutu nedeniyle yapılmaktadır) desen defteri ya da kağıtlara gördüklerini derhal aktarmıştır. "Eski Evler" de böyle bir his uyandırır izleyicide, sanki Namık İsmail, bu sokağın köşesinde durmuş, çantasından kalemını kağıdını çıkararak bu deseni oluşturmuş gibidir ([www.sanalmuze.org/retrospektif/](http://www.sanalmuze.org/retrospektif/)).

Sanatçı Eski Evler'de, eski Türk mimari özelliklerini taşıyan evi detaycı bir anlayışla aktarmaktadır. Merdivenlerin yukarı doğru çıkışı perspektifin çok kuvvetli olarak hissedilmesini sağlar. Kontur ağırlıklı bu çalışmada ressam, arka plandaki gökyüzünü ışıklı bırakmış, ağaçlı bölümle kontrast sağlamıştır. Namık İsmail resimlerindeki serbest tuşlama tekniği, bu eskizlerde yerini siyah-beyaz perspektife bırakır (GÜRTUNA, 1994:42).

#### 5.14. BİR ŞARK ODASI 1920

Tuval Üzerine Yağlıboya 91 x 72cm

Yeri Bilinmiyor

Resim 27

“Bir Şark Odası” Namık İsmail’in en ilginç iç mekan resimlerinden biridir. İlginçliği, Namık İsmail’in, resmin yapıldığı 1920 yılında İtalya’da ya da Fransa’da olduğunu bilmemizden ancak buna rağmen şark odasında kullandığı motiflerdeki ayrıntılardan kaynaklanmaktadır. Namık İsmail’in fotoğrafın sanatı öldürdüğüne dair görüşlerinin olduğunu biliyoruz, bu yıllarda fotoğrafı kullanıp kullanmadığını bilmemektedir. O halde bu resme ilişkin iki öneri ortaya atılabilir: Bunlardan birincisi, Namık İsmail’in başlangıçta fotoğraftan yararlandığı, çünkü her ne kadar ışık oyunları ile detayları parçalasa da, sedef kakma kapıdaki detaycılık gözden kaçacak gibi değil. İkinci ihtimal ise, Namık İsmail’in desen defterinin olduğu ve buradaki etüdlerini farklı farklı kompozisyonların içine taşıdığıdır. ([www.sanalmuze.org/retrospektif/](http://www.sanalmuze.org/retrospektif/)).

Bu tablo sadece eşyalarıyla değil, atmosferiyle de Osmanlı imajını çağrıştırır. Pencereden gelen aydınlık, resmin ışık kaynağıdır. Odadaki formlar yerli yerinde kullanılmıştır, eşyaların yapısına bağımlı kalınarak kompozisyon tamamlanmıştır (GÜRTUNA, 1994:42).

## 5.15. KIRMIZI ÇİÇEKLER

Mukavva / Yağlıboya 35,5 x 23cm

Şükriye Dikmen Koleksiyonu

Resim 29

Alt kısmı yuvarlak yukarı doğru daralan, beyaz bir vazo içinde kırmızı renkli çiçekler ve yeşil yaprakların görüldüğü natürmorttur. Vazo beyaz bir masa üzerinde, pencere önünde ya da balkonda bulunmaktadır. Arka planda ağaçlar görülmektedir. Dışarıdaki ağaçlar ve vazodaki çiçekler hızlı fırça vuruşları ile yapılmıştır.

Namık İsmail'in natürmortlarıyla oynadığı oyun, "Kırmızı Çiçekler"de de karşımıza çıkmaktadır. Namık İsmail burada da resmin alt yarısını oluşturan beyazın aydınlatıcı etkisi ve kırmızı çiçekler, çiçeklerin aralarındaki yeşil yapraklar ve arka plandaki yeşilli beyazlı bir renk alanı ile renklerin ışıkla nasıl oynadığını sergiliyor ([www.sanalmuze.org/retrospektif/](http://www.sanalmuze.org/retrospektif/)).

## 5.16. BALIKLI NATÜRMORT / BALIKLAR 1921

Tuval Üzerine Yağlıboya 75 x 100cm

MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Resim 30

Masa üzerinde dağınık biçimde balıkların, yeşilliklerin, turpların ve bir şişe şarabın görüldüğü düzenlemedir.

Natürmortun, yani Fransızca Naturemorte'un anlamı, hepimizin bildiği gibi ölü doğadır. Ancak Namık İsmail'in "Balıklar"ı, bize ölü bir doğayı değil; bilakis, balıkların her an masadan aşağı fırlayacakmış hissi uyandırdığını dikkate alacak olursak, yaşayan capcanlı bir doğayı sunmaktadır ([www.sanalmuze.org/retrospektif/](http://www.sanalmuze.org/retrospektif/)).

Namık İsmail bu tablosunda perspektifi kısa mesafeden, sağdan sola diyagonal olarak alır. Yeşil mavi tonlarındaki salata yaprakları, sağ alt köşede toplanan turpların kırmızısıyla kontrast oluşturur. Ressamın genellikle az kullandığı konturlar, balıkların alt ve üst sınırlarında, turpların ve salataların arasında, masanın çizgilerinde görülmektedir (GÜRTUNA, 1994:44).

## 5.17. VENEDİK'TE KÖPRÜ 1921

Mukavva / Yağlıboya 26 x 16,5 cm

Taviloğlu Koleksiyonu

Resim 32

Tek gözlü bir köprü, köprünün solunda çeşitli yapılar ve yapılarla, köprünün suya yansımalarını görüldüğü bir peyzajdır.

“Venedik'te Köprü”, Namık İsmail'in yaptığı İtalya-Fransa gezisinin İtalya ayağının bir sonucudur ([www.sanalmuze.org/retrospektif/](http://www.sanalmuze.org/retrospektif/)).

İzlenimci etkilerin yoğun bir biçimde hissedildiği bir teknik ve lekeci bir üslup görülür. Özellikle yapılar ve suya yansımalarda görülen serbest fırça vuruşları hızlı çalışma tekniğine işaret etmektedir.

Perspektif, kanalda kullanılan gölge ışıkla verilmiştir. Gölgelerle, katı ve sert fırça vuruşları yumuşatılmış, köprünün ve evlerin suya düşen akisleri renk lekeleriyle verilmiştir (GÜRTUNA, 1994:43-44).

Sıcak ve soğuk bir rengin uyumlu bir biçimde kullanımı görülmektedir.

Sanatçı, çok sevdiği sarının tonlarını ve mavileri, araya siyah lekeler serpiştirerek kullanmıştır. Köprünün aksinin düştüğü bölgede toplanan, yakın tonlarda geçiş yapmış maviler, beyazlar ve siyah lekeler derinliği sağlamaktadır (GÜRTUNA, 1994:43-44).



## 5.18. LİMAN / KAYIKLAR

Tuval Üzerine Yağlıboya 79 x 57cm

MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Resim 33

Denizin ortasında gemiler ve kayıkların görüldüğü düzenlemedir. Ön planında üç kayık ve kayıklardan ikisinin içinde beli belirsiz figürler görülmektedir. Resmin sol arka planın da bacasından dumanı tütmeekte olan bir gemi ve yanında bir başka gemi görülür, gemilerin içinde de net olarak görülemeyen figürler vardır.

Fonda yine ressamın çok sevdiği sarı rengi kullandığı görülür.

İzlenimci etkiler yoğun bir biçimde hissedilirken, gökyüzünü oluşturan ikinci kısımda Turner benzeri bir atmosfer resmi oluşturma çabaları Namık İsmail'in arayışlarının bir göstergesidir ([www.sanalmuze.org/retrospektif/](http://www.sanalmuze.org/retrospektif/)).

### 5.19. ÇIPLAK 1922

Tuval Üzerine Yağlıboya 112 x 82 cm

Özel Koleksiyon

Resim 36

Ressamın güçlü desen ve anatomi bilgisinin ön plana çıktığı, gerçekçi bir çalışmadır. Atölye ışığının fark edildiği resimde, fonda, zeminde, figürde kullanılan renkler aynı tondadır. Bu renk anlayışıyla kompozisyon bütünlüğü daha çok artmaktadır. Ressamın son dönem çıplaklarıyla kıyaslanırsa figüre daha bağımlı bir çalışmadır. Sanatçının, daha çok, uzanıp yatmış durumda resmettiği çıplak figürlerinde, kadın bedeninin uyumlu çizgileri görülür (GÜRTUNA, 1994:44).

Namık İsmail'in 1918 tarihli "Çıplak"ı için kadın ve erotizm konusundaki görüşler bu resim için de geçerlidir. Arkası dönük bir kadın modelin, vücut hatlarının kıvrımlarına düşen ışığın ve de kadının uzandığı sarı örtülü divandan ve sarı arka plandan tekrar tekrar kadının vücuduna yansıyan ışığın kadın ve erotizm konusundaki vurguyu kat kat arttırdığı açıktır. Galatasaray Sergileri'nde yine "Üryan" adıyla teşhir olunan bu yapıt, dönemin Ayine Dergisi'nde (S.52, 16 Ağustos 1922) Haydar Şevket'in bir karikatürüne de konu olur. ([www.sanalmuze.org/retrospektif/](http://www.sanalmuze.org/retrospektif/)).

## 5.20. HARMAN 1339 (1923)

Tuval Üzerine Yağlıboya 80 x 97cm

Türkiye İş Bankası Koleksiyonu

Resim 37

1923 yılında Namık İsmail'i Harman resimleri üretirken görmekteyiz (GİRAY, 1999,b:278). Harman, Namık İsmail imzasıyla özdeşleşmiş resimler anlamına gelir (GİRAY, 1999,b:198). Figürsel anlatımın kuvvetli ışık altında yansımaları olarak beliren Harman resimlerinin günümüze ulaşan iki örneği bulunmaktadır (GİRAY, 1999,b:278).

Bu resimlerin birisi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin şaheserleri arasındadır, diğeri İş Bankası Koleksiyonu'nun...(GİRAY, 1999,b:278)

Boyut ölçümlerine göre İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin resmi büyük, ancak kompozisyon olarak da İş Bankası Koleksiyonu'nun Namık İsmail'i etkileyici. Sonuç olarak Namık İsmail'in ürettiği ve bir seri olan Harman resimleri, bir arada inceleme olanağı bulduğumuz iki önemli kuruluş ve iki önemli koleksiyonu değerlendirir (GİRAY, 1999,c:168).

Tarımda karabasanların dönemi çoktan geçti. Belleklerde kaldı bu görünüşler ya da fotoğraflarda. Ancak bir yağlıboya resmin anlatımında yücelenlerine rastlamak onur vericidir (GİRAY, 1999,c:168).

Harman yerinde öküzleri ile saban sürmekte olan iki köylünün betimlendiği peyzajdır. Sol alt köşede içi su dolu bir bakraç ve tahta bir yabanın olduğu düzenlemedir. Arka planda ise bulutlu gökyüzü solda ekin yığınları ve sağda deniz görülmektedir.

Beyaz, besili öküzlere koşulan saban üzerinde oturan güçlü ve genç köylüler, hareket yönlerinin karşılıklı akışı ile tuval yüzeyinde yuvarlak bir daire çizmektedirler. Hayvanlar gövdelerinin altına düşen gölgeleriyle sabana asılmaktalar. Sararmış buğdayların

zemini kaplayan girift dokusu üzerinde şiddetli öğle ışıkları dolaşmakta. Kırmızı şalvarları ve başlarına bağladıkları kırmızı yazmalarıyla köylüler, yakıcı ışık altında, ağır işlerini sürdürmekte... Denizin mavi sularının serinlettiği görünüm de katılınca, resim sanatının o vazgeçilmez ana renk uyumu; kırmızı, sarı ve mavi tamamlanmış olacaktır (GİRAY, 1999,b:278-279).

Ön planda solda duran su dolu bakraç, bir köşe boşluğu doldurmanın ötesinde anlamlar taşır. Çift öküzlü sabanı süren çiftçi biraz sonra kalkacak ve bu bakracın başında, yay gibi gerilerek arkaya esneyen gövdesiyle bir testiden su içmeye başlayacaktır (GİRAY, 1999,b:279 /GİRAY, 1999,c:168).

Anlatılan bu ikinci kompozisyon İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, Namık İsmail Harmanı'dır. İki resim arasında bu süreklilik önemlidir. Çünkü Namık İsmail'in zamanda ve olayın akışında sürekliliği gözeten bir resim serisi üzerinde çalıştığını gösterir (GİRAY, 1999,b:279 / GİRAY, 1999,c:168).

Amacı harman kavramını tanıtan çeşitlemeler yapmak değildir. Bir harman yerinde bütün bir gün boyunca sürüp giden çalışmaları doğal ve zamansal akışı içinde aşama aşama resimlemektedir. Verdiği ipuçları, olayın devamlılığını çizdiği çıkış noktalarıdır. Bu bağlantıları çizmek ve izini sürmek, Namık İsmail'in düşünsel açılımlarını sergileyen önemli bir göstergedir (GİRAY, 1999,b:279 / GİRAY, 1999,c:168).

### 5.21. HARMAN 1339 (1923)

Tuval Üzerine Yağlıboya 165 x 200 cm

MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Resim 38

Önceki “Harman” resmi ile birebir aynı kompozisyon düzenlemesi görülmektedir. Yine, arka planda sol kısımda ekin yığınları sağ kısımda deniz görülür. Öküzlerin buldukları yer önceki resim ile aynı olmasına rağmen, bu resimde çiftçiler saban sürmez. Sağ köşede bulunan figür, işine ara vermiş, başına diktiği testiden su içmektedir. Önünde içi su dolu bir bakraç bulunmaktadır. Arka planda bulunan çiftçi ise elinde yabası ile yürümektedir.

Harman, kızgın güneş altında testiden su içen köylü figürünün egemen olduğu hareketli düzeni içinde gerek renk, gerek hava, gerekse istif ve desen bakımından ressamın en başarılı tablolarından biridir (BERK, 1980:44).

İnsan ve hayvan figürlerindeki güçlü desen bilgisi, detaycı anlatım ve formların kompozisyona yerleştirilmesindeki başarı, tablonun en dikkat çekici özellikleridir. Sanatçı bu resimde çok sevdiği sarıyı doyasıya kullanmıştır (GÜRTUNA, 1994:43). Empresyonist tekniğin en iyi uygulandığı resimlerden birisidir.

Harman resminde gerek diyagonal gerek dikey ve yataylardan kaynaklanan bir devinim, mekan oluşuyor. Işık yine yaratılmış bir ışık. Hayvanların gövdelerinin gerçekliği belki de salt bu ışığa bağlı. Yaşamın içinde, üretimin onurlu odağı olmuş kişiler. Önde susuzluğunu gideren bir kişi ile arkada elinde yabasıyla bize doğru gelen kişi arasında, boyut farkına karşın şaşılacak bir denge var. Cömert bir ana gibi toprak; ama Namık İsmail sanki hasatın ekonomik işleyişini, sonucunda yine üretenin dışında değerlendirileceğini sezdiriyor bize. Arkada ne denli dengeli bir mavi dedirtiyor insana ( GÖNENÇ, 1981:8)

Açık havada geçiyor bu resim (ama sınırlı bir mekana dönüşüyor). Gerçekte, gerek düzenleme, gerek sunduğu hareket bir kısır döngüye ulaşıyor. Bilinçle, düşüncesini apaçık vurgulamak için kuruyor bu kısır döngüyü. O sınırsız gökyüzü altında, ekmeği yapan insanın, tüm emeğini kullanmasına karşılık yine de yoksulluğu ve tevekkülü söz konusu. İşte bu çelişki bir aydın gözlemciliği tavrı ile değil, gerçeğin içinden vurgulanıyor. Namık İsmail, sanki çekiliyor aradan. İzleyici, yaşamın içinden bir kesitte buluyor kendisini. Resmin mekanı kendi mekanı oluyor ve olayla özdeşleşiyor ( GÖNENÇ, 1981:8)

Namık İsmail'in iki versiyonu bulunan "Harman" adlı resimleri, bu dönemde ve sonrasında da görülecek olan köye atfedilen önem ile doğrudan ilişkilidir. Köye atfedilen bu önemin altında hiç şüphesiz, köy ekonomisinin kent ekonomisinden üstün oluşu yatar. Köy ekonomisinin küçük üretim tarzı, köy hanelerinin üretimde temel birim olarak kalabilmesini sağladığı gibi, köylüyü sanayi üretiminin getirdiği yabancılaşmadan da korumaktadır. Köy ekonomisi, köylünün tarım işinde hevesli olması nedeniyle huzurlu ve uyumlu bir toplumun altyapısını oluşturması açısından da önemsenir. Bu bağlamda Namık İsmail'in "Harman"ı da köylünün tarımsal etkinliğini görselleştirilen bir yapıt olarak okunabilir. Yapıt, tarihi itibarıyla köycülük söyleminin henüz yaygınlaşmadığı yıllarda ortaya konulmuş olsa da, geleneksel tarım ekonomisinden bir kesit sunmasıyla, köye atfedilen değere işaret eder (ÖNDİN, 2004:217-219).

Harman kompozisyonu bütünüyle; çalışkan ve vefakar Türk Ulusunun – özellikle köylüsünün – ifadesidir. Tablodaki teknik ve ruh uyumu; soğuk ve yapmacıktan öteye, basmakalıp kurallar, kuru bir teori dışında, başlı başına sanatın gerekli unsurları olan içeriğin ve bize ait biçimlerin ön planda ele alınarak sunulması ve anlatılmasıdır. Tabloyu seyrettiğimizde tıpkı bir harmanın ışıltılı ve güneşli sıcak havasını içimizde duyarız (AYATAÇ, 1981:9).

## 5.22. PARIS KARPO ÇEŞMESİ 1924

Mukavva Üzerine Yağlıboya 33 x 41cm

MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Resim 48

“Paris Karmo Çeşmesi” ve bunu izleyen “Lüksemburg Parkı’ndan Arslan Heykeli” (Resim: 49), “Peyzaj (Lüksemburg Parkı’ndan)” (Resim: 50), “Manzara (Lüksemburg Parkı’ndan)” ve “Köprüde Gezenler (Paris’te Sokak)” (Resim: 51), Namık İsmail’in Paris’te bulunduğu yıllarda yanına resim malzemelerini alıp Paris’in her köşesini resimlediğini düşündürmektedir ([www.sanalmuze.org/retrospektif/](http://www.sanalmuze.org/retrospektif/)).

Resmin solunda yuvarlak oluşturacak biçimde yan yana dizilmiş şaha kalmış at heykellerinden üç tanesi görülmektedir. Sağ alt kısımda ise arkadan görülmekte olan bir kaplumbağa heykeli vardır. Arka planda serbest fırça vuruşları ile bir ağaç resmedilmiştir. Heykeller ve ağaç arasında kalan boşlukta havuzun suları görülür.

Empresyonist sanat anlayışı ile yapılan bu tabloda ışık, resmin sağından gelerek ağaca yakın olan at heykeline vurmaktadır. Bu nedenle bu heykel sarımsı tonlarda resmedilirken, diğer heykeller ve ağaç siyaha kaçan koyu yeşil tonlarda resmedilmiştir.

Namık İsmail Fransa’da bulunduğu yıllarda ürettiği resimlerde, Paris parklarını ve özellikle de bu parkları kişilikli kılan heykelleri resimler. Hızlı fırça vuruşlarını belirleyen kalın boya dokusuyla ağaçlarla kaplı parkların görkemli hayvan heykelleri Namık İsmail’in tuvalinde varsıl anlamlar kazanır. Anıtsal görünümünü pekiştiren bakış açılarından kompozisyona katılan heykelleri saran mavi ışık lekeleri, resimsel anlatımı çekici bir görselliğe ulaştırır. 1924 tarihli Paris’ten Karmo Çeşmesi, aynı yıl 1924’te yaptığı Paris Lüksemburg Bahçesi’nden, 1925 tarihinde resimlediği Paris Lüksemburg Bahçesi’nden ve

yine aynı yıl resimlediği Peyzaj, sanatçının iki yıl yoğun olarak Paris parklarında, özellikle de Lüksemburg Parkı'nda çalıştığını belgeler (GİRAY, 2000:278).



### 5.23. LÜKSEMBURG BAHÇESİ'NDEN / LÜKSEMBURG PARKI 1925

Mukavva Üzerine Yağlıboya 41 x 32cm

MSGsÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

Resim 50

Yandan görünen, kaidesi üzerinde aslan heykeli ve fonu ağaçların kapladığı peyzajdır. Açık tonlardan koyu tonlara geçilmektedir, resmin en alt kısmında sarı hâkim iken, daha sonra açık yeşillere geçilmiş, arka planı oluşturan ağaçlarda ise koyu yeşil kullanılmıştır. Namık İsmail Lüksemburg Bahçesi'ndeki çalışmalarında, hocası Corinth gibi, çok sevdiği sarıyı ve yeşili dilediğince kullanmıştır.

Basit fırça vuruşlarıyla yeşilden sarıya geçiş yapmış, heykelleri birer resim ögesi olarak kullanmış, geniş ve sıradan bir alanı, usta ve güçlü bir anlatımla yüceleştirerek vermeyi başarır (GÜRTUNA, 1994:45).

## 5.24. DENİZDE SABAH 1925

Tuval Üzerine Yağlıboya 100 x 85 cm

MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Resim 54

Resimde ön planda bir kayık içinde, biri kürek çekmekte olan, iki figür görülmektedir. Arka planda iki yelkenli ve siluet halinde bir cami görülür. Eserde, açık mavi ve gri tonlar hâkimdir. Kullanılan tonlardan anlaşılan, sabahın erken saatleridir.

Namık İsmail, “Denizde Sabah”ta da yine İzlenimcilik ile Turner etkilerini birleştirir ve dolayısıyla biraz izlenimci fakat daha çok atmosferin hâkim olduğu bir resim karşımıza çıkmaktadır ([www.sanalmuze.org/retrospektif/](http://www.sanalmuze.org/retrospektif/)).

Gökyüzünde daha kalın ve serbest fırça tuşları görülürken, resmin geri kalanında daha ince bir fırça kullanılmıştır. Sanatçı suya yansımaları da başarılı bir şekilde betimlemiştir.

## 5.25. MEHTAPTA CAMİ / MEHTAP 1925

Tuval Üzerine Yağlıboya 100 x 90 cm

Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi

Resim 55

Bu tabloda sanatçı alışık olmadığımız şekilde, tipik bir İstanbul mahallesini gece görünümünü betimlemiştir. Resimde bir tepe üzerinde yer alan iç içe evler, cami ve türbeler ile bu yapılar arasındaki servi ağaçları resmedilmiştir. Resmin sol köşeye yakın kısmında, izleyiciye arkası dönük şekilde yapılmış bir baykuş görülmektedir. Baykuş ile yapıların bulunduğu bölüm arasında kalan boşlukla bir sokak görülmektedir. Bu sokakta elinde lambası ile ilerleyen çarşafli bir figür görülmektedir. Türbenin ve figürün üstüne düşen ışıktan, resmin görülmeyen sol yanında bir bina olduğu anlaşılmaktadır. Sanatçının ışık ve gölgeyi kullanmaktaki başarısı burada görülmektedir.

Kullandığı soğuk renkler, gece mavisi, servilerin siyaha kaçan yeşili, az da olsa kontur kullanılmış yapılardaki açık mavi, resmin içinde renk kompozisyonu yaparak bütünlüğü sağlamıştır (GÜRTUNA, 1994:49).

“Teknik yönüm az güçlü, şiir yanım çok güçlü” diyerek sanatını anlatan Namık İsmail’in, hem İstanbul’u hem şiir yanını en iyi yansıtan eserlerindedir. Bu tablo ay ışığında bir eski İstanbul köşesini gösterir. Ayın soluk, mavimsi ışığı tabloyu kaplar, bir rüya, bir gerçeküstü havaya büründürür. Duvar üzerinde baykuş ötmektedir. Camlar soluk ışıklar altında pırıldar (BERK, 1977:31).

Daha çok manzarayı detay olarak kavrayan peyzaj resimleri, portreleri ve çıplaklarıyla, Cumhuriyet’in ilk yıllarına özgü bir konu repertuarıyla kendini göstermiş olan Namık İsmail’in, gece karanlığında cami görüntüsünü konu aldığı bu tablosu, ilk bakışta bir paradoks izlenimi uyandırır. Yaşamın gönül çelen lezzeti, burada yerini, melankolik bir ruh

yapısının dışavurumuna bırakır. Yer yer koyulaşan mavileri, gece karanlığındaki cami görüntüsü ince bir tül gibi sarıp sarmaladığı, gölgeleri iyiden iyiye uzattığı, ürkütücü sessizliği kalınlaştırdığı resimde, bu sessizliğin tek canlı tanığı, sol köşede sırtı bize dönük olarak duran baykuştur. Gecenin baykuşu, baykuşun geceyi çağrıştırdığı bir ortamda, tepede yer alan caminin ana kubbesi ve yarım kubbeleri, alt tarafa isabet eden yerdeki türbenin yarı gölgeli görüntüsü ve camiyi yandan kuşatan avlu duvarıyla her şey, izleyiciyi “uhrevi” bir dinginliğe çağırır gibidir. Türbenin üzerine düşen büyük mavi gölge, yapının anıtsal etkisini daha da güçlendirir (ÖZSEZGİN, Tarihsiz:100).

Namık İsmail’in, bu resimle “olağanüstü ve yaratıcı” olarak tanımladığı, ama gene de bir “işçi” olarak nitelendirdiği sanatçı kavramına, birbirinden farklı konuları işlemesi açısından bakmakta olduğu anlaşılıyor. Resimde İstanbul, kendi kuşağının ressamlarında sık sık işlediği gibi, gündüz ışığının nesnelere billurlaştırıcı etkisi altında değil, aksine, mehtap ışığının her şeyi donuklaştırdığı bir ortam içinde yansıtılmaktadır. Işığın bu niteliksel farklılığı, tabloya alışılmamış bir vizyon katmakta, gerçeklikle imgesel olan görüntü arasında bir bağlantı kurmaktadır. Burada görüntünün gerçeklikten yana ağır basmış olması, tablonun içine gizlenmiş olan imgeselliğin varlığını gölgelemiyor (ÖZSEZGİN, Tarihsiz :100).

Kısaca, izlenimci bir paletin sanatçıya kurmuş olduğu tuzak, burada, onunla yer değiştirmiş olan görsel bir fanteziye dönüşmektedir (ÖZSEZGİN, Tarihsiz:100).

Sözü edilen yapıtın ayrıntılarından giderek, sanatçının Birinci Dünya Savaşı yıllarında yaşadığı, düşünsel dağınıklığın ipuçlarına ulaşmak olasıdır. Örneğin koyu renkli ve devingen serviler, endişelerin; görünmeyen yapıtı gölgesi ile etkinliği artırılan baykuş, olumsuzlukların; gökyüzündeki yıldızlar, uzak umutların; türbenin demir parmaklıkları arasından sızan ışık, sığınma gereksiniminin, fenerli ve çarşafli kadın ise özlemi bir dışa vurum yolu olarak seçilmiştir. Mehtapta İstanbul Baykuş’ta, özellikle gölgelerde oluşturulan kontrastlar ve devinim, anlatıma güç katmaktadır (TAŞPINAR, 2005:58-59).

## 5.26. KÖPRÜDE GEZİNENELER (PARİS'TE SOKAK)

Mukavva Üzerine Yağlıboya 19 x 26,5cm

Halil Bezmen Koleksiyonu

Resim 51

Paris sokaklarının birinde, ağaç altındaki banklarda oturan, sokakta ve karşıdaki yapıya uzanan köprüde yürüyen figürlerin resmedildiği bir kompozisyonudur. Arka planda açık tonlarda yapılmış, büyük bina yer almaktadır. Binanın sağında ise, yeşil alan bulunmaktadır.

Namık İsmail'in bu çalışmasında serbest bir anlayış görülmektedir. Figürler renk lekeleri olarak verilir. Arkada yer alan binanın katları ve pencereleri silik bir biçimde betimlenmiştir. Ortada yer alan iki figürün ayakları dibine düşen gölgelerden, güneş ışığının tam yukarıdan geldiği anlaşılmaktadır. Derinliğin sağlanmasında, köprünün kenar çizgilerinden ve açık tonlarla verilen, silikleşen arka fon ile siyah lekeler olarak betimlenen figürlerin karşıtlığından yararlanılmıştır (GÖREN, 1996: 68).

## 5.27. BURSA ULU CAMİ İÇİ 1926

Tuval Üzerine Yağlıboya 86 x 100,5cm

İstanbul Ticaret Odası Koleksiyonu

Resim 62

Namık İsmail'in iç mekan resimlerinden biridir. Sanatçı bu resmi yaptığı dönemde Bursa'nın ünlü yapılarını, Bursa Yeşil Cami (Resim: 60), Bursa Ulu Cami gibi, konu alan resimler yapar.

Bursa Ulu Cami'nin içinin ve kapalı avlusunun görüldüğü, kompozisyonudur. Ön planda caminin avlu içindeki 18 köşeli, fiskiyeli havuz görülmektedir. Arka planda ise caminin mihrabı, minberi ve mahfili resmedilmiştir.

Sanatçının, babasının döneminin ünlü hat ustalarından biri olmasının etkisiyle, Namık İsmail'de hat sanatına büyük bir ilgi duyar. Hat sanatına duyduğu bu ilgiyi resimde, payelerin üzerindeki kalem işlerinde ve hat levhalarında görmekteyiz. Ayrıca mihrap üzerinde yer alan yuvarlak kemerli iki vitray pencere arasında da yine detaylı biçimde işlenmiş hat sanatı örnekleri görülür.

Ressam, tüm iç mekan resimlerinde olduğu gibi, burada da ışığın mimari öğeler üzerindeki dağılımları üzerine denemeler yapar ([www .sanalmuze. org/ retrospektif/](http://www.sanalmuze.org/retrospektif/)).

Cami içindeki mimari öğeler ve süslemeler bu denli ayrıntılı işlenirken, öte yandan cami içinde ibadet eden insanlar belli belirsiz, siyah fırça tuşları ile betimlenmiştir.

## 5.28. MADEN İŞÇİLERİ / MADEN OCAĞI

Tuval Üzerine Yağlıboya 60 x 80cm

İstanbul Ticaret Odası Koleksiyonu

Resim 63

Maden ocağında ellerinde kazma ve kürekleri ile çalışan beş figürün görüldüğü kompozisyonudur. Tüm işçiler yaptıkları işe odaklanmış çalışmaktadır. Sanatçı, ağır şartlar altında çalışan işçilerin, yorgunluklarını, ön planda, resmin solunda bulunan elinde kazmalı figürün yüzündeki ifade ile izleyiciye aktarmaktadır. Diğer figürlerin ise yüzleri görülmemektedir. Yaptıkları işe uygun olarak figürlerin vücutlarının aldığı şekil sanatçının başarılı gözlem gücüne ve sağlam desen bilgisine işaret eder.

Tümü İstanbul Ticaret Odası Koleksiyonu'nda bulunan “Maden İşçileri”, “Limanda Yük Taşıyanlar (Mavnada Hamallar)” (Resim:64) ve “Kapalı Çarşı Yorgancıları (Mısır Çarşısı)” (Resim: 65) resimleri, Namık İsmail'in Cumhuriyet ideolojisinin Halkçılık ilkesine koşturarak emeği yüceltme amacıyla yaptığı resimlerdir. Bunların tümünde büyük bir enerji ile çalışan ama öte yandan da çalışmaktan yorgun düşen işçilerle karşılaşılır ([www.sanalmuze.org/retrospektif/](http://www.sanalmuze.org/retrospektif/)).

Ellerinde kazma kürekleriyle maden ocağında çalışanlar serbest fırça vuruşları ile resmedilmiştir.

İşçilerin çalışmakta olduğu maden ocağı iki lambadan yayılan yapay ışıkla aydınlatılmıştır, sanatçı mekan içindeki ışığın dağılımını başarılı şekilde yansıtmıştır.

## 5.29. KAPALI ÇARŞI YORGANCILARI / MISIR ÇARŞISI

Tuval Üzerine Yağlıboya 80,5 x 60,5 cm

İstanbul Ticaret Odası Koleksiyonu

Resim 65

Sivri kemerli tonoz ile örtülü, arka planda üzerinde çifte “vav” ve yıldız görülen bir kapı açıklığı bulunan, sağlı sollu önünde çuvalların olduğu dükkanların ve içinde insanların resmedildiği bir çarşı kompozisyonudur. Hayatın içinden gündelik bir sahnedir.

Ahmet Kamil Gören’e göre, bu çalışma “Mısır Çarşısı” olması gerekirken, yanlış olarak “Kapalı Çarşı Yorgancıları” olarak adlandırılmıştır (GÖREN, 1997,a:84). Bu mekanın Mısır Çarşısı olduğunu ortaya koyan veriler şunlardır: Gravürlerde, Mısır Çarşısı kendine özgü balkonlarıyla belirir. Ayrıca, Mısır Çarşı’nın en önemli simgelerinden biri yine çeşitli görsellerde yer alan Eminönü yönündeki Balık Pazarı Kapısı’nın iç yüzeyinde çifte “vav”ın varlığıdır. Mısır Çarşı’nın adeta simgesi haline gelen “çifte vav” işareti 1940 yılında meydana gelen bir yangından sonra yapılan onarımda ortadan kaldırılmıştır (GÖREN, 1997,a: 88).

Mısır Çarşısı’nı kendine özgü bu nitelikleriyle kolaylıkla tanıyabilir ve zaman zaman karıştırıldığı Kapalıçarşı’dan ayırabiliriz. Bu iki ünlü çarşayı birbirinden ayıran önemli bir diğer özellik olarak da yapıyı örten tonozlarda ve burada yer alan süsleme öğelerinde karşımıza çıkmaktadır. Kapalıçarşı’yı örten tonoz sistemi Mısır Çarşısı’na göre daha basık ve tonozlar arasında yer alan kemerler (yer yer sivri hatlı ve değişik karakterler taşımakla birlikte) özellikle en büyük geçiş olan Kalpakçılar Caddesi’nde yarım yuvarlağa yakın; Mısır Çarşısı ise daha sivri kemerlidir (GÖREN, 1997,a: 88).

Sanatçı bu resimde mimari öğeleri daha detaylı ve daha ince fırça vuruşları ile betimlerken, dükkanlarının önündeki eşyaları betimlerken daha kalın fırça vuruşları kullandığı görülür.



Namik İsmail'in, tonoz üzerinde açılan pencerelerden ve kapıdan giren ışığın, nesnelere üzerindeki dağılımını başarılı bir biçimde işlediği gözlenir.

### 5.30. ANKARA KALESİ (ESKİ ANKARA)

1927 Tuval Üzerine Yağlıboya 160 x 120 cm

MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Resim 66

Resmin büyük bölümünü, sağ kısımda yer alan, tepe üzerinde yer alan kalenin oluşturduğu, ressamın başarılı peyzajlarından birisidir. Üst ve sol kısımda kalan boşluklar gökyüzünü oluşturan mavilikle doldurulmuştur, öte yandan resmin alt kısmında ise bir ev ve ağaçlar görülür.

Ressamın boyayı kalın tabakalar halinde uyguladığı, görünümün kendisinden çok yansıttığı görkemli tarihi vurguladığı bir kompozisyonudur. Neredeyse yalın renk lekelerine indirgenen kompozisyon, anıtsal bir görünüm kazanır. Ressam, çok sevdiği sarının bir başka tonunun kullandığı kuru, ağaçsız zemini kalın boya tabakasıyla vermektedir, kaleyle toprağın rengini başarıyla bütünleştirir (GÜRTUNA, 1994:50). Yerden kaleye farklı yönlerde yükselen bir tırmanış, devinim vardır. Kale salt bir tepe üzerinde oturmuyor toprağa. Bir yandan tepenin ağırlığı, kütlesi duyuluyor öte yandan o tepeye uçarcasına bir tırmanış söz konusudur. Sol alt köşeden sağ üst köşeye bir iniş hızı, sağ alt köşeden yukarıya bir çıkış hareketi verir. Her iki hareket kalenin altında, bir noktada kesişir. Bu hareket renklerin uyumlu, yumuşak geçişimiyle bir hız kazanıyor. Gökyüzü boşluk değil, yeryüzüyle, tepeyle dengelenen bir kütle olarak veriliyor (GÖNENÇ, 1981:7)

Fonda birbirinden kopmayan bağlantılar kurarak, ön plandaki ağaç ve gölgeli bölüm, arkadaki ışıklı zeminle kontrast yaparak kompozisyonun üstte toplanmasını sağlar. Bu da resme bir yükseklik duygusu ve görkem kazandırır. Kalın fırça vuruşları belirgin ekspresyonist özellikler taşımaktadır (GÜRTUNA, 1994:50).

### **5.31. BAHAR / İLKBAHAR 1927**

Mukavva Üzerine Yağlıboya 50 x 60cm

MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Resim 68

Resmin büyük bölümüne hakim olan bir ağacın ve arka planda küçük boyutta resmedilmiş bir evin olduğu düzenlemedir.

Bahar isimli tabloda beyaz, krem ve pembe pastel tonlar egemendir. Adından yola çıkarak ağacın üzerindeki beyaz fırça vuruşlarının, çiçek açmış bahar dalları olduğunu anlamaktayız. Güneş ışıklarının resmin bütününe yayıldığı gözlenir.

Namık İsmail'in bu resimde, özellikle ağacın dalları ve yaprakların yapımında, hızlı fırça darbeleri kullandığı görülmektedir.

### 5.31. BAHAR / İLKBAHAR 1927

1927 Tuval Üzerine Yağlıboya 100 x 85cm

MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Resim 74

Resmin sağ tarafını kaplayacak şekilde bir kadın figürünün ve figürün solunda baklava dilimi desenli masa örtüsü ile örtülü bir masanın bulunduğu kompozisyonudur. Duvara yaslanmış şekilde ayakta duran kadın, başını hafifçe sola döndürmüş olmasına karşılık doğrudan izleyiciye bakmaktadır. Figür, sağ elinde masaya konmuş biçimde, kitap ya da defter tutar. Kadın kısa küt saçlıdır, üzerinde yaka kısmı desenli mor, uzun bir elbise, üzerine de beyaz uzun bir hırka giymiştir.

Namık İsmail'in bu dönemde kadın imgesini yansıtmak konusunda iki arada bir derede kaldığını “Ayakta Duran Kadın” da gösterir. Modernleşme kadını kamusal alana taşıdığı gibi özel alanını da değiştirir ve bu değişim sanat yapıtlarına yansır. Artık kadın Oryantalistlerin betimledikleri gibi minderler üzerinde yayılmış, uysal, yumuşak ve âtıl olarak ele alınmaz (ÖNDİL, 2004:209). Namık İsmail'in “Ayakta Duran Kadın”ında da olduğu gibi ve “Sedirde Uzanan Kadın”dan farklı olarak kadın, dik duruşu ve zarafeti ile dikkati çeker ([www.sanalmuze.org/retrospektif](http://www.sanalmuze.org/retrospektif)).

Düz beyaz duvar ve duvar üzerine asılı olan, resmin solundaki, çerçeveli resim arka planı oluşturur.

Figürün sağından vuran ışık ile hafifçe duvara gölgesi yansımaktadır. Sanatçı figürün giysilerinde ve duvar yüzeyinde kalın ve hızlı vuruşlarını tercih ederken, yüzünde daha ince bir fırça tekniğini tercih etmiştir. Özellikle figürün hırkasında kullanılan kalın boya dikkati çeker.

### 5.33. ÇIPLAK 1927

Tuval Üzerine Yağlıboya 63 x 78cm

İzmir Resim ve Heykel Müzesi

Resim 75

Dokusundaki akıl almaz ustalık ve şiirsellikle birlikte, bu resimde bugünün resminin birçok olgusu vardır. İzlenimcilikten soyuta uzanan bir köprü gibidir diyebiliriz (GÖNENÇ, 1981:6).

İlk bakışta sanki tek renkçi bir resim görünümündedir. Karşıdan soyut bir leke düzenlemesini andırır bir yapısı vardır. Resme yaklaştıkça izleyenin içini gizemli bir mekan alır. Bu gizemli mekan etkisi yaratılmış bir resimsel ışıktan kaynaklanır. Resimde ışığın kaynak geçidi olan pencere bile saydam değildir. Bir soyut resim görünümündedir pencere ayrıntısı; ama bu ışık etkisi tüm görüş öğelerine egemendir. Fakat yoğun ve şiddetli ışık etkisinden kesinlikle kaçınmış Namık İsmail. Sanki çıplağın mahremiyetiyle, tutkularının çelişkilerine dikkati çekercesine yaratmıştır ışığını. Resimde, ışık, tutkunun ve gizlenmenin yakıcı çelişkisini oluşturuyor (GÖNENÇ, 1981:6)

Işık dışında, izleyeni şaşırtan bir yönü, görünüşü daha var resmin. Çıplak'ın gövdesinde iki ayrı gücün etki dengesi bu. Yer çekimi (ağırlık) ve solumanın sessiz devinimi (GÖNENÇ, 1981:6)

Yatar durumda olmanın sonucu (tam sırt üstü bir yatma değil) çıplağın karnının, göğüslerinin gövdede aldığı şaşırtıcı kıvrım, öte yandan soluyan, tutkulayan bir insanın devinimini de verir. Çıplak'ın içine çöken karnı, sanki az sonra soluk alacak ve yükselecekmiş gibi hissedilir. Devinim duruştan (bir başka deyimle yatış biçiminden) kaynaklanmıyor yalnızca içerik ve resmin yaşanır olmasıyla pekişiyor. Namık İsmail sanki tüm öğrendiklerine, akademik çıplak anlayışına karşı çıkıyor. Bir model karşısında artistik bir form arayan sanatçı

tipi yerine yaşama, yaşayanla resimsel bir bağ kuruyor. Durağanlık ya da dinlenme görünümünün altında görsel ve sezilen bir devinim. Kemiği saran etle, karnın içindeki boşluğu, ciğerleri dolduran soluğu duyuyor, görüyorsunuz bu resimde (GÖNENÇ, 1981:6).

Namık İsmail ile modeli arasındaki ilişki intim, ama başkalarına da açık ve bir imgelem ürünü olan bu çıplak, varlığını yalnızca görselliğe borçludur. Sanatçı daha ilk fırça darbesini vurduğu andan itibaren, bu çıplağı başkalarıyla izleyicinin bilincindedir (GÜRTUNA, 1994:47).

### 5.34. GEMİ 1928

Mukavva / Yağlıboya 32 x 39,5cm

Özel Koleksiyon

Resim 78

Açık mavi, gri ve beyaz tonların ağırlıkta kullanıldığı bu peyzajda sanatçı denizin ortasındaki beyaz renkli gemiyi resmetmiştir.

1928 tarihli “Gemi”, Namık İsmail’in manzaralarının en yetkin örneklerinden biridir. Bunun başlıca nedeni, artık gerek Almanya’da gerekse Paris’te özümlediği tüm akımları içselleştirmesi ve diğer manzaralarında olduğu gibi, bir renk cümbüşüne gitmekten ziyade renk kullanımını en aza indirmesidir. Gemi, 1928’ler itibariyle Namık İsmail’in, en azından manzaralarında kendine özgü bir üslubu yakalamaya başladığının da bir göstergesidir ([www.sanalmuze.org/retrospektif/](http://www.sanalmuze.org/retrospektif/)).

Tabloda geniş bir alanda değerlendirilen deniz, gökyüzü ve kara parçası birbirine yakın mavilerle verilir. Çok rahat ve serbest tuşlarla lacivert ve beyazlarla verilen gemi, bu mavilerin egemen olduğu kompozisyonu bozmadan ustaca yerleştirilmiştir. Geminin direklerinde kullanılan kahverengi bile bu maviliğin içinde eritilerek zeminle kaynaştırılır. Yüzeyde kullanılan boya, suluboyada görülebilecek akışkanlığı verir. Geminin bacasında, gövdesinde ve denizde kullanılan lacivert, hem uzak-yakın planlarının elde edilmesini sağlamış, hem de çok az öğeyle renk kompozisyonu içinde kontrastı sağlamıştır (GÜRTUNA, 1994:52).

### 5.35. YAMAÇ 1928

Tuval Üzerine Yağlıboya 49 x 58cm

Türkiye İş Bankası Koleksiyonu

Resim 80

Namık İsmail'in Yamaç resmi, İş Bankası Koleksiyonu'nun en gözde parçalarından birisidir. Namık İsmail'in de en seçkin resimleri arasında yer alır. Bu resim 1914 Kuşağı sanatçıları arasında Namık İsmail'in farklılığı ve önemini vurgular (GİRAY, 1999,c:166).

Eğilimli bir tepeden yamaca uzanan bir doğa kesitini resimler Namık İsmail. Ön planda yer alan ağaçların ardından başlayan yükselti tepedeki eve ulaşır. Çıplak tepenin bitiminde vadiye doğru uzanan bir köy, ağaçların arasına dağılan küçük evleri ile belirir. Ön plandaki ağaçların aralarında da küçük evlerin lekesel görünümüleri yakalanmaktadır. Resim, tepe ve hızla inilen yamacın çarpıcı anlatımı olarak kurgulanmıştır. Yukarı doğru ulaşan yollar bu hızlı inişi vurgulayan karşıt tırmanışlar olarak resmin anlatımına katılır ve yamacın görsel etkisini güçlendirir. Büyük bir boşluk, derin bir eğim, düz sarı ve parlak bir büyük alan... Bu cesur uygulamalar ve atılımcı seçimler Namık İsmail'in temelinde soyutlamaların egemen olduğu lekeci bir resimsel anlatıma önem verdiğini kanıtlar (GİRAY, 1999,c:166).

Sanatı Renkçi bir anlayışı doğa karşısında edinilen izlenimlerle yoruma ulaştıran resimler yapmaya özen gösterir Namık İsmail. Lekeler ve bu lekeleri harekete geçiren renk ve ışık kaymaları portrelerden nülere, nülere peyzajlara kadar tüm Namık İsmail resimlerinde başattır. Güçlü ve parlak ışıklar, parlak ve vurucu renkler ve yoruma ağırlık veren resimleme yetisidir Namık İsmail'in resimlerini diğer sanatçılardan farklı kılan. Bu özellikleri ile Namık İsmail, Meşrutiyet ressamlarının arasında çok farklı arayışları ve çok ayrımlı düşün katmanlarını kullanan bir ressam olarak karşımıza çıkar (GİRAY, 1999,c:166).



Öncelikle, İstanbul'da Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi'nde başlayan resim öğretimi ile bu düşün katmanlarına ulaşması olası değildir kuşkusuz. Ardından gelen Julian Akademisi ve Cormon Atölyesi katılır sanat yaşamına. Bu yıllar büyük olasılıkla ışığın görsel algıyı uyarıcı kılan değişimlerini araştırmaya açılmış olmalıdır. Bu arayışlara katılan üçüncü bileşen Almanya olacaktır. Harbiye Nezareti Resim Sergisi'ni taşıdığı Viyana'da, ülkesi ile iletişim sorunları olan ve yollukları kesilen Namık İsmail Berlin'e gitmek zorunda kalır. Berlin'de Max Liebermann ve Lovis Corinth ile birlikte çalışmalarını sürdürür. Bu dönem ekspresyonist renk özelliklerini algıladığı dönem olarak karşımıza çıkar. Bu aşamaların sonrasında, bir Osmanlı gencinin içe kapalı resimsel anlatımını, izlenimci ışık arayışlarına ve ekspresyona açan bir sanatçı kimlik ortaya çıkacaktır: Namık İsmail... (GİRAY, 1999,c:166).

### 5.36. ATATÜRK 1935

Tuval Üzerine Yağlıboya 90 x 120 cm

Moda Deniz Klubü

Resim 91

Atatürk'ün başı hafifçe sağa dönük olarak, franklı resmedildiği bir yarım portredir. Ceketinin yakasında, sol tarafta, altından gazilik madalyası, sağ tarafta, beyaz mendil görülür.

Ressamın son çalışmalarından olan portrede yüzdeki anlatım etkin biçimde yansıtılmıştır. Atatürk sert bakışlarla ileri doğru bakmaktadır.

Arka planda düz, açık renk fon kullanılmıştır. Böylelikle dikkat figür üzerinde toplanmıştır.

Boyayı ince tabakalar halinde kullandığı geleneksel-klasik Atatürk portreleri çizgisindedir. Dikkatli, titiz, ince ve zarif fırça vuruşları dikkati çeker (GÜRTUNA, 1994:105).

## 6. NAMIK İSMAİL'İN SANATI

### 6.1. NAMIK İSMAİL'İN RESİMLERİNDE RENK VE TEKNİK:

İzlenimci ressamlar arasında değerlendirilen Namık İsmail'in yapıtları değişik tür ve görüşlerde yenileşmeye açık araştırmalara yönelen izlenimci resmi oldukça aşan güçlü bir tekniği içerir (KÖKSAL, 1991:Sayfa Numarası Bulunmamaktadır ).

Sanatçı renkçi bir anlayışı doğa karşısında edinilen izlenimlerle yoruma ulaştıran resimler yapmaya özen gösterir Namık İsmail. Lekeler ve bu lekelerle hareket getiren renk ve ışık kaymaları portrelerden nü'lere, nü'lerden peyzajlara kadar tüm Namık İsmail resimlerinde başattır (GİRAY, 1999,a:453/GİRAY, 1999,b:278).

Namık İsmail Paris'te bulunduğu yıllarda ürettiği resimlerde, Paris parklarını ve özellikle de bu parkları kişilikli kılan heykelleri resimler. Hızlı fırça vuruşlarını belirleyen kalın boya dokusuyla resimlenen ağaçlarla kaplı parkların görkemli hayvan heykelleri Namık İsmail'in tuvalinde varsıl anlamlar kazanır. Anıtsal görünümünü pekiştiren bakış açılarından kompozisyona katılan heykelleri saran mavi ışık lekeleri, resimsel anlatımı çekici görselliğe ulaştırır (GİRAY, 1999,b:278).

Namık İsmail'in Paris'te Öğrenim gördüğü sıralarda ve hemen ondan sonra yaptığı Suya Yansıyan Pembe Yapılar ve Venedik'te Saray gibi resimlerinde Fransız İzlenimcilerinin etkileriyle uyumlu maviler, yeşiller, sarılar ve yumuşak kahverengilerle hafif fırça vuruşları kullandığı görülür (RONA, 1997,1:1335).

İlk dönem Paris çalışmalarında ağırlılığını duyuran duyarlık Almanya dönüşünden sonra yerini Corinh ve Liebermann atölyelerinden edindiği sağlam kuruluşlu teknik bir yetkinliğe bırakıyor (ÖZSEZGİN, 1981:48).

Almanya dönüşünde Namık İsmail'in gerek renk kullanımında, gerek fırça vuruşlarında büyük bir değişiklik ortaya çıkmıştır. Uyumlu renkler yerini canlı, karşıt tonlara bırakmış, boya hamuru kalınlaşmış ve geniş fırça vuruşları Alman Dışavurumcuları'nı anımsatan boyutlara ulaşmıştır (RONA, 1997,1:1335). Güçlü ve parlak ışıklar, parlak ve vurucu renkler ve yoruma ağırlık veren resimleme yetisidir, Namık İsmail'in resimlerini diğer sanatçılardan farklı kılan. Bu özellikleri ile Namık İsmail Meşrutiyet ressamlarının arasında çok farklı arayışları ve çok ayrımlı düşün katmanlarını kullanan bir ressam olarak karşımıza çıkar (GİRAY, 1999,a:453/GİRAY, 2000:278).

Berlin'de Max Liebermann ve Lovis Corinth ile çalıştığı dönem Namık İsmail'in sanatında ekspresyonist renk özelliklerini algıladığı dönem olarak karşımıza çıkar (GİRAY, 1999,b:277). Sanatçı bu üslubu, Suya Yansıyan Ağaçlar'da olduğu gibi, yaşamının sonuna değin sürdürmüştür (RONA, 1997,1:1335).

Namık İsmail, Fransız İzlenimcileri'den çok Alman İzlenimcileri'ne yakın bir anlatım benimsedi. Hatta zaman zaman kullandığı kalın boya hamuru, hareketli fırça vuruşları ve canlı renk karşıtlıklarıyla Alman Dışavurumcuları'nın tekniklerini anımsatan bir yaklaşım sergiledi. Yaptığı desen ve poşadlar<sup>36</sup> sanatçının insan bedeninin biçim ve hareket yeteneğini çok iyi bildiğini gösterir (RONA, 2002:134).

Sanatçının tüm yapıtlarında ışık ve hareket öğeleri çok güçlüdür. Ana temanın üstünde odaklaşan bir ışık huzmesi altında cansız varlıklar bile durağanlıklarından sıyrılıp devinim kazanmaktadır (KINIK, 1982:12).

Yapıtlarında hareket ve ışık olgusuna özel önem veren, sanatın toplum için yapılması gerektiğini savunan sanatçı Türk resim sanatında bireysel üslup ayrımlarının belirginleşmesinde önemli rollerden birini oynamıştır (GÖREN, 1999:344).

---

<sup>36</sup> Poşad: Türkçede çok seyrek kullanılan sözcük Fransızcada Pochade'dan kaynaklanır. Doğrudan doğruya doğa içinde yapılan renkli yağlı boya küçük resim eskizi anlamına gelir (SÖZEN-TANYELİ, 1999:194).

Bazen illüstrasyona<sup>37</sup> kaçan resimlerle, anlatımcı, gerçekçi ve klasisizme yöneldiği çalışmalar ortaya koyar. Konu çeşitliliği ve değişik üslup arayışlarına karşın, her türlü çalışmasında teknik yeterliliğini gösterir (GÜLTEKİN, 1992:30).

## 6.2. RESİMLERİNDEKİ KONULAR

Eserlerinde devamlı yenilik ve değişiklik arayan ressam, kısa yaşamında manzara, ölüdoğa, kent ve iç mekan görünümleri ile bir dönem yaptığı savaş resimlerinin yanı sıra dönemin geçerli bütün resim türlerini denemekle birlikte, üslubunun özelliklerini en çok manzara, portre, figür, özellikle de çıplaklarında kendini göstermektedir (RONA, 2002:134 / PARLATIR, 1977:95).

### 6.2.1. Manzaraları

Bu dönemde manzara Türk resim sanatının ilk örneklerinde de olduğu gibi birçok sanatçının severek işlediği bir konudur. Manzara özellikle o dönemde Fransa'da bulunmuş ve Fransız resmindeki İzlenimcilik akımına ilgi duymuş sanatçılar için, bu anlatımı en başarıyla uygulayabildikleri bir tür olmuştur (RONA, 1992:22-23).

Namık İsmail Fransa'da bulunduğu yıllarda ürettiği resimlerde, Paris parklarını ve özellikle de bu parkları kişilikli kılan heykelleri resimler. Hızlı fırça vuruşlarını belirleyen kalın boya dokusuyla ağaçlarla kaplı parkların görkemli hayvan heykelleri Namık İsmail'in tuvalinde varsıl anlamlar kazanır. Anıtsal görünümünü pekiştiren bakış açılarından kompozisyona katılan heykelleri saran mavi ışık lekeleri, resimsel anlatımı çekici bir

---

<sup>37</sup> Kitap resmi olarak ta bilinir. Tezhip ve Kitap bezemeden farklı olarak yazılı bir metnin anlamını genişletmek, ona açıklık getirmek ya da metni daha ilginç kılmak için kullanılan resim ya da oymabaskı türü. Ayrıca teknik ya da mekanik çizimler, mühendislik ve mimarlık dallarında tasarımları açıklamada kullanılan ve sanat değeri taşımayan çizimler de illüstrasyon kapsamına girer (ERZEN,1997,b:841-842).

görselliğe ulaştırır. 1924 tarihli Paris'ten Karpo Çeşmesi (Resim:48), aynı yıl 1924'te yaptığı Paris Lüksemburg Bahçesi'nden (Resim:50), 1925 tarihinde resimlediği Paris Lüksemburg Bahçesi'nden ve yine aynı yıl resimlediği Peyzaj, sanatçının iki yıl yoğun olarak Paris parklarında, özellikle de Lüksemburg Parkı'nda çalıştığını belgeler (GİRAY, 1999,b:278).

Türk izlenimcileri İstanbul'un çeşitli semtlerinde, açık havada gerçekleştirdikleri resimlerde, doğa görünümü kadar, kent görünümünü de betimlemişlerdir. Bu bakıma bu sanatçılar, İstanbul'un doğal ve kültürel değerlerini resim ve gravürleriyle dünyaya tanıtan XIX. Yüzyıl oryantalistlerinden sonra, bu kentin yaşantısını yapıtlarında ısrarla konu edinmiş ikinci bir kuşaktır (GERMANER, 1989:100).

Denizin, derelerin, Boğaz ve Marmara kıyılarının ağırlıkta olduğu manzaralarında kimi zaman uyumlu maviler, sarılar, yeşiller kullanarak, uçucu, hafif fırça vuruşlarıyla İzlenimcilerin ışıltılı etkisini elde etmiştir (ANONİM, Tarihsiz :4137).

Özellikle Boğaziçi'ni ve Adaları konu aldığı Sahilden Akademi ve Mavnalar, Kayıklar (Resim:33) ile Liman Manzarası (Resim:41) gibi resimlerinde deniz ve kıyı görünümü üzerinde yoğunlaşmış, Ankara Kalesi (Resim:66) ve Külliyyeden gibi yapıtlarında da tarihi yapıları manzara bağlamında işlemiştir (RONA, 1997,1:1335).

Geceyi sevmiş olan bu ressam, boğaz'ın eski yalılarını, mezarlık ve köşklerini ay ışığı altında resmetmekten zevk almıştır (BERK, 1977:31). Mehtapta Cami isimli eseri bunun bir örneğidir (Resim:55).

Oysa Namık İsmail resim üslubunun ikinci aşaması sayılan ve Ekspresyonizmden etkiler aldığı dönemde manzaralarında değişim yaşar.

Bu dönemde ise parlak ve karşıt tonlarla, yoğun bir boya hamuruyla ve kalın fırça vuruşlarıyla Dışavurumcu bir teknik uygulamıştır (ANONİM, Tarihsiz :4137).

### 6.2.2. Portreleri

Sanatçının figürlerinde gözlemci bir tavır içinde olduğu görülür. Portre ve çıplakların ağırlıkta olduğu bu resimlerinin temelinde güçlü bir desen anlayışı vardır. Hareket ve ışık, kompozisyonlarının en önemli öğesidir. Yaptığı çok sayıda desenle, figürün olanaklarını irdelenmiş ve figürü alışılmış pozların dışında, sanki hareket edecekmış gibi betimlemiştir (ANONİM, Tarihsiz:4137).

Ressam, topluluğun da tanığı oluyordu artık. Bundan böyle ilgisini çeken, yaşayan insanların, kadın ve erkeklerin yüzleri olacaktı (BERK-GEZER, 1973:24).

Figürleri çoğu zaman yarım ya da dörtte üç portre niteliğindedir. Sanatçı Feyhaman Duran, Mahir Tomruk, Fahrünnisa Venç (Resim:35), Ahmet Haşim (Resim:71) gibi portrelerinde modelin kişisel özelliklerinin ötesinde psikolojik durumlarını da ustaca yansıtmış, bu özellikleri fırça vuruşlarıyla da desteklemiştir. Çoğu kez tanımlı bir mekan yerine nötr bir arka plan kullanmasını da bir olasılıkla dikkati yalnızca portre üstüne toplamak istemesi olarak yorumlanabilir. Gözlemci bir yaklaşımın egemen olduğu bu resimlerinde ışığı öyle kullanmıştır ki sanki portre boşluk içinde duruyormuş etkisi uyandırır (RONA, 1992:25).

1920'deki Galatasaray Sergileri'ne çeşitli portrelerle katılan Namık İsmail'le ilgili olarak, sergiden söz eden dönemin gazetelerinden birinde şöyle demektedir: “Koyu ve az ışıklı renkler kullanan Namık İsmail, gerçeklere uyan, modelinin yüz kırışıklıklarını ve yorgunluğunu yansıtmaktan kaçınmayan bir portrecidir” (GÜRTUNA, 1994:43).

Kurtuluş Savaşı öncesi resimleri ardından devrimler, Ankara ve özellikle Atatürk portrelenmesi içinde görülen Namık İsmail, 1935 yılında Atatürk'ten (Resim: 91) başka İnönü, Bayar'ın da portrelerini yapar (ELİBAL, 1973:78).

Sanatçının geç dönem portrelerinde ise dikkati çeken, artık düz renk fon yerine, kalın fırça vuruşları ve karışık renkleri ile yapılmış arka planlardır.

### 6.2.3. Çıplak Figürleri

Namık İsmail, Feyhaman Duran ve İbrahim allı ile birlikte, Türk resim sanatında çıplak temasına ağırlık vermiş sanatçıların başında gelmektedir. Sanatçının ıplak çalışmalarında en önemli nitelik olarak, model ile mekan ilişkilerindeki sağladığı başarı göze çarpmaktadır (GÖREN, 1999:344).

Ressamın ıplak kadını resim sanatımıza sokuşu cesaretin en büyüğüdür, belki de birçok seyirciyi şaşkırtan, utandıran budur (BERK-GEZER, 1973:24).

Namık İsmail'in çok sayıdaki deseni ve çıplağı incelendiğinde sanatçının figürün özellikleri ve anatomisi üzerine çalışmalar yaptığı, insan vücudunun biçim ve hareketini çok iyi bildiği görülür (RONA, 1997,1:1335).

Sanatçının ıplakları portrelerinin tersine gerçekçi bir yaklaşımdan çok kimi küçük boyutlu örneklerde poşadları anımsatan serbest fırça vuruşlarının egemen olduğu neredeyse soyutlamacı bir tavır sergiler. Bu örneklerde gerçekçilik yalnızca anatomik özelliklerle sınırlıdır ve çoğu figürde, yüzleri okumak olanaklı değildir. Büyük boyutlu ıplaklarındaysa yer yer serbest vuruşların yanı sıra daha denetimli fırça vuruşları görülür. Sanatçının bu çalışmalarının en tipik özelliği harekettir. Kimi zaman modeli en zor pozlarda ama son derece doğal bir duruşta betimlemiş, portrelerindeki dinginliğin tersine figürü her an hareket edecekmişcesine gerilim duygusunu öne çıkararak vermiştir (RONA, 1992: 27-28).

Kadının, modernleşmeye çalışan Osmanlı toplumu içinde giderek değişen imgesi resimlerine konu olmuştur (İNALCIK - RENDA, 2002:958).



#### **6.2.4. Natürmortları**

Natürmort çalışmalarında da İzlenimci yanı ağır basmaktadır (GÜLTEKİN, 1992:30).

Sanatçı özellikle vazo içinde yer alan çiçek kompozisyonunu sanatının her döneminde severek işlemiştir. Vazo içindeki çiçek ve yapraklar genellikle buldukları yere sanki o an düşmüş gibi resmedilir. Sanatçının Balıklar (Resim:30) adlı çalışmasında görüldüğü gibi devinimin hissedildiği çalışmalar da yaptığı görülür.

Hareket ve ışık Namık İsmail'in tüm yapıtlarının ortak özelliğidir. Ana temanın üstünde odaklaşan bir ışık huzmesi altında cansız varlıklar bile durağanlıktan sıyrılır (RONA, 1997,1:1335).

Sanatçı, vazoların seramik yüzeyleri, çiçeklerin yumuşaklıkları, Semaver (Resim:28) isimli çalışmasında olduğu gibi, semaverin sert ve parlaklığı gibi, dokuları vermede son derece başarılıdır.

Namık İsmail natürmortlarında genellikle düz renk arka plan kullanmıştır, bu arka plan nesnenin konduğu yüzeye aynıdır.

Sanatçı natürmort çalışmalarında özellikle de İzlenimci akımın etkisinde olduğu dönemde ışığın nesne üzerindeki dağılımına özen gösterdiği dikkati çeker. Daha sonraki dönem natürmortlarında ise arka plan düz bir fon olmaktan çıkar, kimi zaman açık bir pencereye dönüşür. Ekspresyonist etkilerle daha kalın fırça kullandığı gözlenir.

#### **6.2.5. İç Mekan Resimleri**

Namık İsmail, 1925-26 yıllarında Bursa'nın ünlü yapılarının iç mekanlarını konu alan pek çok yapıta imzasını atar. Bursa Yeşil Cami (Resim: 60), Bursa Ulu Cami (Resim:62)

onun birkaç kez farklı mekanlarını resimlediği yapılarıdır. Bunların tümünde Namık İsmail, Bursa Yeşil Cami Üst Kat Penceresinde (Resim:61) olduğu gibi çinileri ve diğer mimari öğeleri, Bursa Ulu Cami İçinde (Resim:62) olduğu gibi, belki de babasının hattatlığını hatırlayarak hat sanatını, kısacası geleneksel sanatlara ağırlık verir ve yine tüm iç mekan resimlerinde olduğu gibi, ışığın bunlar üzerindeki dağılımları üzerine denemeler yapar ([www.sanalmuze.org/retrospektif/](http://www.sanalmuze.org/retrospektif/)).

#### **6.2.6. Savaş Konulu ve Toplumsal İçerikli Resimleri**

Sanatçının Harp Sahnesi, Topçular (Al Bir Daha / Son Mermi) (Resim:12), Vatan Emrederse (Girdab-ı Zafer /Zafere Doğru / Süvari Hücumu) (Resim:13) gibi savaşı; Tifüs (Resim:11) gibi salgın hastalıkları; Pazar Yerinde Kadın ve Bebek (Resim: 81), Köylü Aile (Resim:39) gibi kırsal kesimin yaşam biçimlerini ele alan resimleri daha çok dönemin toplumsal içerik üzerinde yoğunlaşma eğilimini sergiler (RONA, 1997,1:1335). Ünlü Harman (Resim:37-38) tablosu ile Çobanlar (Resim: 85), Atatürk ve Köylüler Traktör Başında gibi figür düzenlemelerinde yöresel yasalaşma, toplumsal eğilimlere yabancı kalmayan çizgi ve kompozisyon gücüne bağlı gerçekçi, anlatımcı bir tutum ağırlığını duyurur (ÖZSEZGİN, 1981:36).

Namık İsmail'in Harman (GÖREN, 2003:93) ve Atatürk ve Köylüler Traktör Başında (YASA YAMAN, 2003:218) adlı eserlerinin İnkılap Sergilerinde sergilendiği bilinmektedir.

1923 yılında Namık İsmail'i Harman resimleri üretirken görmekteyiz. Figürsel anlatımın kuvvetli ışık altında yansımaları olarak beliren Harman resimlerinin günümüze ulaşan iki örneği bulunmaktadır (Resim:37-38). Namık İsmail'in amacı harman kavramını tanıtan çeşitlemeler yapmak değildir. Bir harman yerinde bütün bir gün boyunca sürüp giden çalışmalarını doğal ve zamansal akışı içinde aşama aşama resimlemektir. Verdiği ipuçları,

olayın devamlılığını çizdiği çıkış noktalarıdır. Bu bağlantıları çizmek ve izini sürmek, Namık İsmail'in düşünsel açılımlarını sergileyen önemli bir göstergesidir (GİRAY, 2000:278-279).

Sanatçının yaşadığı toplumun kültürüne ne kadar yakın olduğuna Pierre Lotti'nin kitabı için hazırladığı çalışmalarda tanık olabiliriz (GÖREN, 1998,b:250).

Öteki figür düzenlemelerinde de Batı resim anlayışını yerel yaşam kesitleri üzerindeki gözlemlerle pekiştiren Namık İsmail kırk beş yıl gibi kısa süren yaşamına birkaç kuşağın çağdaşlaşma serüvenini sığdırmak istemiş; asıl önemlisi kendinden sonraki kuşaklara yenileşmeye açık bir ortam hazırlamıştır (ÖZSEZGİN, 1981:48).

## 7. KARŞILAŞTIRMA VE DEĞERLENDİRME

Namık İsmail'in tabloları incelenirse ressamın belli bir görüş ve teknik çizgisi izlemediği, değişik, bir bakıma zıt tarzlara başvurduğu görülür.

Manzara ve figür en çok işlediği konulardır. Denizin, derelerin, Boğaz ve Marmara kıyılarıyla Bursa görünümünün ağırlıkta olduğu manzaralarında kimi zaman uyumlu maviler, sarılar, yeşiller kullanarak, uçucu, hafif fırça vuruşlarıyla İzlenimcilerin ışıltılı etkisini elde etmiş, kimi zaman da parlak renkler ve karşıt tonlarla, yoğun bir boya hamuruyla ve kalın fırça vuruşlarıyla Dışavurumculuğa yaklaşan bir teknik uygulamıştır.

Ressam sıkça denizi, gemi ve kayıkları konu alan resimler yapmıştır. “Deniz ve Kayalar” (Resim: 44), “Kayıklar ve Deniz” (Resim: 52), “Denizde Sabah” (Resim: 54), “Gemi” (Resim: 79) , “Kırmızı Mavna” (Resim: 46) buna örnektir.

Manzara ve natürmort gibi harekete en az olanak veren türlerde bile nesnelere durağan değildir. Işık ise hareketin vurgulandığı ana temanın üstünde odaklaşan bir ışın olarak verilmiştir.

“Mehtap'ta Cami”de (Resim: 55) olduğu gibi ressam günün farklı saatlerini konu alan yapıtlarda vermiştir.

En başarılı eserinden biri olan “Harman”(Resim: 37-38), düzenlemesinde bir açık hava ressamı da olabileceğini gösterir.

Namık İsmail portrelerinde gerçekçi bir tavır sergiler, genellikle koyu ve az ışıklı renkler kullanan sanatçı, gerçeklere uyan, modelinin yüz kırışıklıklarını ve yorgunluğunu yansıtmaktan kaçınmaz.

Sanatçının I.Dünya Savaşı sırasında gönderildiği Kafkas cephesinde ya da hemen dönüşünde yapmış olduğu düşünülen karakalem çalışmaları vardır. “İhtiyar Bir Adam / Erzurum Çiftçisi” (Resim: 17) ve “Kafkasyalı Gönüllü” (Resim: 15-16) isimli portreleri buna örnektir.

Sanatçının “Gençlik Otoportresi”, “Kendi Portresi” ve “Otoportre” isimli kendi resmettiği çalışmaları da vardır.

Namık İsmail, 1920 yılında eşi Mediha Hanım’ın portrelerini (Resim: 22-23-24) yapmıştır. Sanatçı Mediha Hanım’ı farklı pozlar ve değişik ruh halleri ile resmetmiştir. Ama daima eşinin güzelliğini ve zarafetini ön planda tutmuştur.

Namık İsmail, kadın portreleri hatta çıplak kadın resimleri yapmıştır. Kadının modernleşmeye çalışan Osmanlı toplumu içinde giderek değişen imgesi resimlerine konu olmuştur.

Namık İsmail’in “Sedirde Uzanan Kadın”ı (Resim: 19) , Halil Paşa’nın eşi Aliye hanım’ı resimlediği 1894 tarihli “Uzanan Kadın” ile kompozisyon kurgusu açısından paralellikler taşır. Resimde uzanan kadın figürü, Osmanlı’nın son demlerini yaşadığı dönemlerde elit tabakaya mensup bir kadın figürünün sosyal yaşantısını anlatır. “Sedirde Uzanan Kadın”, Namık İsmail’in Cumhuriyet Dönemi sonrasına ait kadınlarından farklı olarak, yüzünde hiçbir ifadenin görülmediği, çevresindeki vazo, tiryaki fincanı, sehpa gibi eşyalarla birlikte adeta eve ait bir eşya gibi tasvir edilmiştir.

Namık İsmail, Türk Resim Sanatı içinde çıplak temasına ağırlık vermiş sanatçıların, Çallı ile birlikte başında gelmektedir. Sanatçının çıplak çalışmalarında en önemli nitelik olarak, model ile mekan ilişkilerindeki sağladığı başarı göze çarpmaktadır.

Figürde gerçekçi bir tavır içinde olduğu görülür. Portre ve çıplakların ağırlıkta olduğu resimlerinin temelinde güçlü bir desen anlayışı vardır. Hareket ve ışık, kompozisyonlarının en önemli öğesidir. Yaptığı çok sayıda desenle, figürün olanaklarını irdelemiş ve figürü alışılmış pozların dışında, sanki her an hareket edecekmiş gibi betimlemiştir.

1922 yazında, veliahdlığı sürmekte olan Abdülmecid Efendi’nin himayesinde düzenlenen sergiye Çıplak’larıyla katılan ressamı, dönemin gazeteleri şöyle değerlendirmiştir: “Namık İsmail Bey’in Üryan’ı sanat nokta-ı nazarından muvaffak olunmuş bir eserdir ki

kıymeti bu tarzın ilk defa olarak Türk sanatına bizde girmiş olmasıdır, poz ve renk itibarile bu levha Namık Bey'e sanat âleminde emin bir ati ihzar etmektedir”.

Çiçek natürmortları, dalından yeni kopmuş, koklamaya hazır duygusu uyandırmaktadır. Gerçekçi bir anlayışla çalışılan çiçekler, adeta tablo yüzeyinden öne doğru fırlamaktadır. Kullanılan fon, natürmortun üstünde bulunduğu zeminle kaynaştırılmış, nerdeyse şeffaflaştırılmıştır. Vazodan düşmüş yaprakların ve çiçeklerin gölgeleri, altta oluşan boşluğu dengelemiştir. Parlak zeminde yansıyan bu kopmuş çiçekler, resmin ışıklı havasına katkıda bulunmuştur. Sanatçı için çok önemli olan ışık ve hareket öğeleri, natürmortlarında dikkat çekici özelliklerdir.

Namık İsmail'in “Balıklar”ı (Resim: 30), bize ölü bir doğayı değil; bilakis, balıkların her an masadan aşağı fırlayacakmış hissi uyandırdığını dikkate alacak olursak, yaşayan capcanlı bir doğayı sunmaktadır.

Tümü İstanbul Ticaret Odası Koleksiyonu'nda bulunan “Maden İşçileri” (Resim: 63) , “Limanda Yük Taşıyanlar (Mavnada Hamallar)” (Resim: 64) ve “Kapalı Çarşı Yorgancıları” (Resim: 65), resimleri, Namık İsmail'in Cumhuriyet ideolojisinin Halkçılık ilkesine koşut olarak emeği yüceltme amacıyla yaptığı resimlerdir. Bunların tümünde büyük bir enerji ile çalışan ama öte yandan da çalışmaktan yorgun düşen işçilerle karşılaşılır.

Bütün bu değişik türlerde Namık İsmail, resim tekniğini adamakıllı kavramış hayli güçlü bir işçi olduğunu gösterir. Belki en zayıf yönü, denediği tür ve tekniklerin hiç birine gereği gibi inanmamış, ya da bağlanmamış olmasıdır.

## 8. SONUÇ

Türk Resim Sanatı'na Batılı anlamda yön veren bir kuşağın üyelerinin, İstanbul'da, Sanayi-i Nefise Mektebi'nde başlayan sanat eğitimleri, daha sonra yaklaşık olarak 1909-1914 yılları arasında Paris'te devam eder. Dönemin genç sanatçıları özel burs, devlet bursu veya aile katkısı gibi çeşitli olanaklardan yararlanarak, birer, ikişer, Paris'in yolunu tutarlar.

Resim sanatımızda, 1914 Kuşağı, ya da Çallı Kuşağı olarak tanınan bu ressam, Paris'ten döndükleri yıldan başlayarak, tekniği, bilgisi ve becerisiyle, Türk resminin küçük sanat ortamının temsilcileri olurlar. Onlar aydınlanma çağının, rasyonel düşüncenin ve bilimin önderliğinin sanata getirdiği değişimi ancak biçimsel olarak yakalayarak ve bu resimlerini bu seçim üzerine kurarlar.

1914 Kuşağı Paris'te çağın hızlı gelişen sosyal, kültürel, sanatsal, teknolojik ve benzeri diğer olaylarını yakından izleme olanağı bulurlar. Bu durum aynı zamanda, geleceğin Türk Resim Sanatı'nın yönünü belirlemesi açısından da önemli bir çıkış noktasıdır. 1914 Kuşağı'nın üyelerinin açtığı bu yoldan, daha sonra bu kuşağın öğrencileri olan diğer sanatçılar da geçerek, günümüzdeki sanat ortamının oluşmasında öncülük yaparlar.

1914 Kuşağı ressam, akademik eğitim görmelerine karşın Fransız izlenimciliğinden etkilenir ve yurda dönüşlerinde eserlerini bu yönde oluştururlar. Batılı anlamdaki yağlıboya resmin 19.yüzyılın sonlarında saray çevresinin etkisiyle Türkiye'ye girişi sanat ve kültür yaşamı açısından önemli bir atılımın başlangıcını oluşturmuştur. Sarayın desteğiyle asıl meslekleri ressam, olmayan askerlerin sürdürdüğü bu sanat, 1883'te açılan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin eğitimi başlatmasıyla resmi ve merkezi bir etkinlik alanı oluşturmaya başlar. 1908'de kurulan ve Türkiye'deki ilk ressam grubu olan Osmanlı Ressamlar Cemiyetinin etkinliğe başlamasıyla, sanatçılar bir araya getirip bir sanat çevresi oluşturduğu gibi, daha sonraki resim gruplarının kuruluşuna zemin hazırlarlar.

1914 Kuşığı sanatçıları yurda döndükten sonra Osmanlı Ressamlar Cemiyeti çatısı altında örgütlenirler. Cemiyet I.Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla İtalyanların elinde bulunan Societe Opera adlı İtalyan lokalini alırlar ve burayı “Galatasaraylılar Yurdu” adı altında bir kulübe dönüştürülür. 1914 Kuşığı Sanatçıları 1916 yılından itibaren her yıl ağustos ayında “Galatasaray Sergileri” ni düzenlerler. Galatasaray Sergileri Türk resminde yenilikçi görüşlerin yaygınlaşmasında ve uygulanmasında önemli bir rol oynar.

Dernek, Güzel Sanatlar Birliği adı altında yeniden örgütlendikten sonra da Galatasaray Lisesinde ve Ankara’da Türk Ocağında düzenlediği yıllık sergilerle halkın ve hükümetin ilgisini çekmeye, resimsel yaratıcılığı yaygınlaştırmaya çalışır. Güzel Sanatlar Birliği Üyeleri, özellikle Ankara’da, yeni Türkiye’nin kuruluş coşkusuyla çalkalanan başkentte açtıkları ya da katıldıkları sergilere verdikleri bazı yapıtlarla devrime fırçalarıyla da katkıda bulunmaya da istek gösterirler. Bu gruptaki ressamın özellikle Atatürk konusunu işlemiş olmakla da dikkati çekerler.

1914 Kuşığı’nın Türk resmine soktuğu en önemli iki türden biri çıplak, öbüründe portredir. Adlarını bir zaman dilimden alan ve Türk resim tarihi içinde “Türk İzlenimcileri” olarak ortak bir anlatım biçimi içinde değerlendirilen bu kuşak, aslında bireysel yaklaşımları ve üsluplarıyla resim sanatına farklı bir görüş getirme çabası içindeki bir arayışı temsil ederler.

Türk resim tarihinde akademik ve modern kavramları arasındaki ayrımı – plastik değerlere bağlı olarak – ilk kez bilinçle ortaya koyan da yine 1914 Kuşığı sanatçıları olmuştur.

Bu kuşak ressamın, Meşrutiyet’in son döneminde ve Cumhuriyetin kuruluş yıllarında toplumda yeni bir sanat beğenisinin oluşmasında, büyük katkı sahibidirler

1914 Kuşığı ya da Çallı Kuşığı olarak adlandırılan ressamın hemen hepsi Akademi’de görev alarak ilk hocalıkları sırasında ve Cumhuriyet Türkiye’sinin ilk yıllarında,



heyecanlı öğrenciler yetiştirip daha sonra Avrupa'ya göndererek Türk Resim Sanatı içinde çok önemli bir konuma sahip olmuşlardır.

Bu kuşağın önemli sanatçılarından biri olan ve tezimin konusunu oluşturan Namık İsmail'i ele alacak olursak.

Namık İsmail sanatını iki evreye ayırmaktadır. Sanatçının kendinin de belirttiği gibi birinci evre, gençlik dönemlerindeki Paris ve hemen onun sonrasını kapsayan, duygunun tekniği yönlendirdiği dönemdir. Tekniğin ön plana çıktığı Almanya sonrası da sanatçının sanat hayatının ikinci evresini oluşturmaktadır. Hareketli yaşantı ve arayış içinde olmanın verdiği değişkenlik sanatçının tablolarına yansımıştır. Resimlerinde izlenimcilikten gerçekliğe, dışavurumculuğa ve soyutlamacı anlatıma varan üslup değişimleri fark edilmektedir. Bazı tablolarında hafif, yumuşak fırça vuruşlarını tercih ederken, bazen de dışavurumculuğun etkisiyle kalın fırça darbelerine ve parlak, zıt renklere yönelmiştir. Kuşağın öbür sanatçıları gibi Fransız İzlenimcileri'nden etkilenmiş, ancak hiçbir zaman saf bir izlenimci olmamıştır. Resimlerinde izlenimci ilkelerden yola çıkarak dışavurumculuğa yaklaşan bir tutum izlediği görülür.

Tüm yapıtlarında ışık ve hareket öğeleri çok güçlüdür. Eserlerinde cansız varlıklar bile ışık huzmesi altında devinim kazanırlardır.

Namık İsmail, yaşamı boyunca sanatta işlevsellikten yana bir anlayışın savunmasını yapar. Gelecekte süsleme sanatlarının resmin yerini alacağına inanıyordu. Bu, onun gördüğü eğitimle ilgili bir konudur. Ancak boyanın diri gücünü her zaman ön planda tutar, doğanın yönlendirici etkisini göz ardı etmeyişi, ondaki resim değerine bağlılığın açık bir kanıtıdır. Tüm resimleri incelendiğinde görülüyor ki, Namık İsmail, ustalarından öğrendikleri ile yetinmiş bir sanatçı değildir. Klasik ve anatomik figür etütlerine dayanan kompozisyonlarında, katı olmayan bir akademicilikle bağdaşmanın, izlenimcilere bu açıdan yaklaşmanın yollarını arar. Bu döneminde imge ve şiir yükü fazla olan resimler yapmaktan

yana olduğunu söylemiş ve bu yolda çalışmıştır. Zaman zaman yöresel konulara ilgi duyduğu olur. Temel uğraşı figür çevresinde biçimlenen Namık İsmail, yalnız figürü konu resimlerinde değil, başka konulu resimlerinde de, özellikle kadın vücudunun alımlı yapısı üstünde ısrarla durmuş, bu konuyu atölye disiplinin dışında özgür ve yaratıcı bir resim beğenisine bağlamıştır. Kendi kuşağının başka ressamlarıyla uyuşan yönleri kadar, bu konudaki kesin eğilimiyle de çağdaş Türk resminde kendine özgü bir yer açar.

Namık İsmail, Dergah, Yeni Mecmua gibi mecmualarda güzel sanatlarla ilgili makaleler de yazmıştır Namık İsmail'in Türk Modern resmine getirdiği sanatsal ve toplumsal değerler eserlerinde apaçık görülür. Sanatçının eserlerindeki boyasal değerler anlamlı bir yenilikte olmakla beraber düşünsel ve kendi toplumumuzun unsurlarını taşır. Sanat üzerine yazdığı birçok makaleleri yanında bir de "Mikelanj" adlı Fransızcadan tercüme kitabı vardır.

Yaşam öyküsünden de anlaşıldığına göre, varlıklı bir ailenin üyesi olarak ekonomik açıdan sıkıntısız ancak, disiplinli bir yaşam süren sanatçı, ağırbaşlı, karalı, son derece şık giyinen bir insandı ve yöneticiliği döneminde Akademi'nin gösterişli bir duruma geldiğinden söz edilmektedir

Onu tanıyanların anlatımına göre Namık İsmail, yakışıklı, çekici, kadınların hayranlığını uyandıran sevimliliği altında ağırbaşlı, çalışkan, işine, sanatına bağlı bir ressamdır.

Namık İsmail Atatürk ilkelerine azimle inanmış bir sanatçı ve bu ilkeleri uygulayan bir eğitimci ve yöneticidir. Eğitim programında bir dizi yeniliğin öncülüğünü yapan Namık İsmail, akademideki görevini ölümüne değin sürdürür.

Resmi ve özel koleksiyonlarda, yapıtları bulunan Namık İsmail, yaşamının en üretken döneminde ölmüştür. Namık İsmail kırk beş yıl gibi kısa süren yaşamına birkaç kuşağın çağdaşlaşma serüvenini sığdırmak istemiş, asıl önemlisi kendinden sonraki kuşaklara yenileşmeye açık bir ortam hazırlamıştır.

## ÖZET:

Namık İsmail 1890 yılında Samsun'da doğar. Babası İsmail Zühtü Bey, Kafkasyalı Namık Bey'in oğludur ve dönemin ünlü hat ustalarındadır. Annesi, Vezirköprü kaymakamı Amasyalı Yeğenzade Hüsnü Bey'in kızı Bakiye Hanım'dır.

1896'da Kabataş'taki Şemsülmekatip'te ilköğrenimine başlayan Namık İsmail daha sonra Beşiktaş'taki Hamidiye Mektebi'ne gider, burayı ikincilikle bitirir. Namık İsmail'in Hamidiye Mektebi'nde resim hocası Arslanyan'dır. Ressam, Ste.Pulchérie, St. Benoit gibi Fransız okullarında eğitimine devam eder. St.Benoit'da resim hocası Andres olur. Bu dönemde de kömür kalem ve karakalemle kartpostallardan çalıştığı bilinir. Namık İsmail son sınıfta Arapça dersinden kalınca, buradan da ayrılıp resim öğrenimi için babasının arkadaşı Ahmet Feyzi Paşa tarafından 1911 yılında Paris'e gönderilir.

Paris'te St. Benoit'daki resim öğretmeni Andres'nin önerisiyle önce Julian Akademisi'ne gider. 1912'de İbrahim Çallı'nın yönlendirmesiyle Fernand Cormon'un atölyesine katılır. Namık İsmail 1914 yılında tatil için İstanbul'a gelir, fakat I.Dünya Savaşı'nın çıkması üzerine askere alınarak, Kafkasya cephesine gönderilir. Erzurum'da tifüse yakalanır, 1917'de İstanbul'a döner ve burada Harbiye Nezareti Resim Atölyesi'ne katılır.

Bu atölyede Mehmet Nuri (Arel), Ali Sami (Boyar), Ali Cemal (Beyrutlu), İbrahim Çallı, Hikmet Onat ve Sami (Yetik)'le birlikte savaş resimleri yapar. Bu resimlerin Viyana ve Berlin'e gönderilmeleri aşamasında sergi komiseri olarak seçilen Celal Esad Arseven'in yardımcısı olarak Viyana'ya gider. 1918'de gerçekleştirilen Viyana Sergisi'ne katılır. Berlin'de sergi gerçekleştirilemez ve Namık İsmail bu dönemi resim öğrenimi görek değerlendirir, Lovis Corinth ile Max Liebermann'ın atölyelerinde çalışır.

Sanatçı 1919'te İstanbul'a döner ve Gazi Osman Paşa Ortaokulu'nda öğretmenliğe başlar. 1920 yılında Molla Şefik'in kızı Mediha Hanım'la evlenir ve görevinden istifa ederek İtalya'ya gider. Burada bir yıl kalır. Türkiye'ye döndükten sonra İleri gazetesinde çalışır.

20.10.1921'de ise Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi'nde müdür yardımcılığı görevine atanınca gazetedeki görevini bırakır. Sanayi-i Nefise'deki görevinden 10.7.1922'de ayrılır ve tekrar Paris'e gider.

Paris'ten döndüğünde önce resim eğitimini denetlemekle görevli müfettişi olur. 1 Haziran 1927'de Güzel Sanatlar Akademisi müdürlüğüne atanır.

Namık İsmail ve eşi Mediha Hanım 10 yıl birlikteliklerini sürdürürler ve 1935'te boşanırlar.

Ressam 30 Ağustos 1935 yılında Kadıköy-Köprü vapurunda, bir kalp krizi sonucu gereken tıbbi müdahalenin zamanında yapılmaması sonucu yaşamını yitirir

## **SUMMARY:**

Namık İsmail was born in Samsun in 1890. His father, Mr. İsmail Zühtü was the son of Mr Namık who came from Caucasia and then became one of the calligraphy masters of those years. His mother Mrs. Bakiye was the daughter of the governor of Vezirköprü, Mr. Yeğenzade Hüsni from Amasya.

He started his education at Şemsülmekâtip primary school in Kabataş in 1896, then went to Hamidiye primary school in Beşiktaş, he graduated from second . Arslanyan was art teacher in Hamidiye primary school. He continued St. Benoit like French school. His art teacher was a person named Andres when he was a student at Saint Benoit. He used to make copies from postcards with charcoal and pencil. Namık İsmail failed in his Arabic language course at his last year in Galatasaray Lycee. He was sent to Paris to learn painting from the direction of his father's friend Ahmet Feyzi Paşa.

Previously he went to Académie Julian, this suggestion from his art teacher Andres at Saint Benoit. He attended the atelier of Fernand Cormon under the guidance of İbrahim Çallı in 1912. Namık İsmail came to İstanbul for a holiday in 1914 but First World War began and he had to join to the army in the Caucasian front. He was suffering from typhus in Erzurum. Then came back to İstanbul in 1917 and joined the Harbiye Nezareti Painting Atelier.

He worked with Mehmet Nuri (Arel), Ali Sami (Boyar), Ali Cemal (Beyrutlu), İbrahim Çallı, Hikmet Onat and Sami (Yetik). They made paintings about war. When the pictures sent to Vienna and Berlin, Namık İsmail and Celal Esad Arseven also went to Vienna and Berlin as the exhibition commissars.

The exhibition didn't arrange in Berlin and Namık İsmail took art education at time. The artist came back to İstanbul in 1919 and he started to work as a art teacher in Gazi Osman Paşa School. He got married to Ms. Mediha who was daughter of Molla Şefik and resigned from his job. He went to Italy and stayed there a year. Namık İsmail returned to

Turkey he worked at the newspaper called İleri. He left this job when he was appointed as vice principal of İstanbul Academy of Fine Arts in 20.10.1921. He left his job in İstanbul Academy of Fine Arts and went to Paris again.

When he returned from Paris he was appointed as as inspector for controlling art education. He was appointed as principal of İstanbul Academy of Fine Arts at the beginning June, 1927.

Namık İsmail and his wife lived together for 10 years. They divorced in 1935, short after the divorce the painter died because of a heart attack he had in the Kadıköy-Köprü steamboat on 30 August 1935.

## KAYNAKÇA

- ADAM, M. (1997), “Fütürizm”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi C.1, İstanbul, , s.664-666.
- AKTAŞ, G. (1999), 1914 Çallı Kuşagında Portre Sanatı, Bursa, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü (Yüksek Lisans Tezi).
- ANONİM (Tarihsiz), “Namık İsmail”, Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi C.8, Yeri Bilinmiyor, s. 4136-4137.
- \_\_\_\_\_ (1981),“ Resim”, Sanat Tarih Ansiklopedisi, C.4, s. 794-797.
- \_\_\_\_\_ (1983), “Namık İsmail”, Gelişim Hachette Ansiklopedisi C.8, İstanbul, s.3031-3032.
- \_\_\_\_\_ (1993), “Anlatımcılık”, Gelişim Hachette, C.1, İstanbul, s.217.
- ARSAL, O.(2000), (çev.T.Birkan), Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi (1839-1924), İstanbul.
- ARSEVEN, C. E. (1993), Sanat ve Siyaset Hatıralarım, (Yay.Haz.Ekrem Işın), İstanbul.
- AYATAÇ, M. (1981), “Ressam Namık İsmail ve Harman”, Sanat Çevresi, S.34, Ağustos, s.9.
- BERK, N.(1972), “1914: Sanatımızda Yeni Bir Devre”, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul, s.13-14.
- \_\_\_\_\_ (1973),“50. Yılda Resim Sanatımız ve Gelişmeleri”, Kültür ve Sanat, s.107-118.
- \_\_\_\_\_ (1974) “Türkiye’de Resim ve Ressamlar:2”, Hayat ve Tarih Mecmuası, S.6, s.61-67.
- \_\_\_\_\_ (1977), Türk ve Yabancı Resminde İstanbul, İstanbul.

- \_\_\_\_\_ (1980), “Namık İsmail”, Sanat Dünyamız, S.18, s.43-44.
- \_\_\_\_\_ (1981), “Ressam Namık İsmail”, Sanat Çevresi, S.34.
- BERK, N. - GEZER, H. 50 Yılın Türk Resim ve Heykeli, İstanbul, 1973.
- BERK N. - TURANİ A.(1981),Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, C.2, İstanbul.
- BİRSEL, S. (1960-1961)“Yeni Çağların Habercisi: Empresyonizm”, Türk Dili, C.10, S.114-115-116, Ankara.
- CEZAR, M. (1971), Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi, İstanbul.
- \_\_\_\_\_ (1983),“Güzel Sanatlar Akademisinde 100. Yılda Mimar Sinan Üniversitesi’ne”, Güzel Sanatlar Eğitiminde 100 Yıl, İstanbul.
- ÇETİNTAŞ, B.(2004), “Galatasaray Resim Sergileri”, Antik ve Dekor, S.85, s.152-161.
- ÇOKER, A.(2003), “Galatasaray Sergileri”, Resim Tarihimizden: Galatasaray Sergileri 1916-1951, İstanbul, s.6-7.
- DEMİRSAR ARLI, B. (2000), Oryantalizmden Çağdaş Türk Resmine, İstanbul.
- EDHEM, H. (1970), “Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu”, (Bugünkü Dile Aktaran:Gültekin Elibal), İstanbul.
- ELİBAL, G. (1973), Atatürk ve Resim-Heykel, İstanbul.
- ELGÜN, T. (1997), “İnsan Ruhunun Umarsız Çılgılığı Ekspresyonizm ve Şiddet – 1”, Genç Sanat Dergisi, S.40, s.22-25.
- ERGÜVEN, M.(1994) “Kanepe”, Türkiye’de Sanat, S.14, Mayıs/Ağustos, s.54-55.
- EROĞLU, Ö. (2003), Resim Sanatı Sözlüğü İstanbul, s.38.
- EROL, T. (1984), “20.Yüzyıl Başında Sanatsal Gelişmeler”,Günümüz Türk Resminin Oluşum Sürecinde Rahmi Eyüboğlu Yetiştirme Koşulları, Sanatçı Kişiliği, İstanbul, s.9-15.



\_\_\_\_\_ (1990), “Sanayi-i Nefise Mektebi’nin İlk Mezunları ve Çallı Kuşağı”,  
Kültür ve Sanat Dergisi Y.2 S.7, Eylül, s.10-16.

\_\_\_\_\_ (1995), Nazmi Ziya, İstanbul.

ERPULAT, E. (2003), Empresyonizm ve Post-Empresyonizm’de Renk, Mimar Sinan  
Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı (Yüksek Lisans Eser Metni),  
İstanbul.

ERSOY, A. (1998), Günümüz Türk Resim Sanatı (1950’den 2000’e), İstanbul.

ERZEN, J. (1997,a), “Gerçekçilik”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi C.1, İstanbul, s.  
669-670.

\_\_\_\_\_ (1997,b), “İllüstrasyon”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi C.2, İstanbul, s.  
841-842.

GERMANER, S. (1989), “Türk Resminde İzlenimci Akım 1914 Kuşağı Sanatçıları”,  
Antik Dekor S.2, s.97-101.

\_\_\_\_\_ (1997), “Barbizon Okulu”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi C.1, İstanbul,  
s. 192.

GEZER, H.-BERK, N. (1973), 50 Yılın Türk Resim ve Heykeli, İstanbul.

GİRAY, K.(1993,a), “Cumhuriyet Türkiye’sinin İlk Ressam Birliği Müstakiller”,  
Sanat Dergisi, S.3, s.32-53.

\_\_\_\_\_ (1993,b), “Müstakiller Türk Resim Sanatının Renkli Atılımı Gürsesi”,  
Türkiye’de Sanat S.9, s.46-53.

\_\_\_\_\_ (1997,a), Çallı ve Atölyesi, İstanbul.

\_\_\_\_\_ (1997,b), “Meşrutiyetin Yıldız Sanatçıları: Çallı ve Kuşağı”, Türkiye İş  
Bankası Resim Koleksiyonu, Ankara, s.110-120.

\_\_\_\_\_ (1999,a), “Osmanlı İmparatorluğunda Yağlıboya Resim Sanatının Gelişim  
Çizgisi”, Osmanlı Ansiklopedisi, C.2, Ankara, s. 437-453.

\_\_\_\_\_ (1999,b) İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonundan Örneklerle Manzara, İstanbul.

\_\_\_\_\_ (1999,c) “ İş Bankası Koleksiyon’unda Çallı ve Kuşığı Sanatçılarının Resimleri”, Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu, s.166-168.

\_\_\_\_\_ (2002), Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi Resim Koleksiyonundan Seçmeler, İstanbul.

GOMBRICH, E.H. (1989), Sanatın Öyküsü, İstanbul.

GÖNENÇ, T.(1981), “Namık İsmail’in Dört Resmi”, Sanat Çevresi S.34, Ağustos, s. 6-8.

GÖREN, A.K. (1993), “Türk Resim Sanatının Gelişim Süreci İçinde Batılı Anlamda Figür Sorunu”, Artist Plastik Sanatlar Dergisi, S.18, İstanbul, s.19-25.

\_\_\_\_\_ (1995), “Ustaların Ustası Cormon”, Sanatsal Mozaik S.1, Y.1, s.70-75.

\_\_\_\_\_ (1996,a), “Academie Julian ve Diğer Özel Atölyeler”, Antik Dekor, S.34, s.96-100.

\_\_\_\_\_ (1996,b), “1914 Kuşığı Sanatçıları Paris’te”, Antik Dekor S.36, s.62-68.

\_\_\_\_\_ (1996,c), “Jean- Leon Gerome (1824-1904)”, Antik Dekor S.34, s.102-107.

\_\_\_\_\_ (1996,d), “L’Ecole Des Beaux-Arts”, Antik Dekor, S.34, s.92-95.

\_\_\_\_\_ (1996,e), “19.Yüzyılda Paris’te Resim Eğitimi”, Antik Dekor, S.35, s.94-100.

\_\_\_\_\_ (1996,f) “Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi, Viyana Sergisi ve Gerçekleşmeyen Berlin Sergisi”, Türkiyemiz, S.78, s.51-56.

\_\_\_\_\_ (1997,a), “Türk Resim Sanatında Adı Konulmayan Yapıtlar: 2 Namık İsmail’in Mısır Çarşısı”, Tombak Dergisi, S.15, s.84-88.

\_\_\_\_\_ (1997,b), Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi, İstanbul.

\_\_\_\_\_ (1998,a), 50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu, İstanbul.

\_\_\_\_\_ (1998,b), “Türk Resim Sanatında Eyüpsultan’ı Betimleyen Ressamlar”, Tarihi, Kültürü ve Sanatıyla II. Eyüpsultan Sempozyumu (8-10 Mayıs 1998) Tebliğler, İstanbul, s. 238-259.

\_\_\_\_\_ (1999), “Namık İsmail”, Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi, C.2, İstanbul, s. 344-345.

\_\_\_\_\_ (2002), “Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı:1 Günceli Yansıtan Konular”, Rh Sanat Dergisi, s.32-39.

\_\_\_\_\_ (2003), “Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Sanata Yaklaşım ve Sonuçları”, Sanat Dünyamız, S.89, s.81-96.

GÖVSA, İ.A. (Tarihsiz), “Namık İsmail”, Türk Meşhurları Ansiklopedisi, İstanbul, , s.274-275.

GÜLER, A.S. (1994), İkinci Meşrutiyet Ortamında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, İstanbul, Mimar Sinan Üniversitesi Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü Batı Sanatı ve Çağdaş Sanatlar Programı ( Doktora Tezi).

GÜLTEKİN, G. (1992), Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı, Ankara.

GÜNAY, İ.S. (1937), Büyük Türk Sanatkarı Namık İsmail’in Hayatı ve Eserleri, İstanbul.

GÜNDÜZ, N. (1999), İzlenimcilik (Resimden Fotoğrafa İzlenimci Akım), Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Fotoğraf Anasanat Dalı (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul.

GÜRSEL, Y. (1976), “Dünden Bugüne Güzel Sanatlar Akademisi:«Akademi, Artık O Eski Akademi Değildir!»”, Milliyet Sanat Dergisi S.210, s.4-6.

GÜRTUNA, S. (1994), Namık İsmail 1914 Resim Kuşağı İçindeki Yeri ve Önemi, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü (Yüksek Lisans Tezi).

İNALCIK, H.- RENDA, G. (2002), “Resim Sanatında Yenilikçi Akımlar”, Osmanlı Uygarlığı C.2, Ankara.

- İNANKUR, Z.(1997,a), 19.yüzyıl Avrupa'sında Heykel ve Resim Sanatı, İstanbul.
- \_\_\_\_\_ (1997,b), "Natüralizm", Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi C.1, İstanbul, s. 464-465.
- \_\_\_\_\_ (1997,c), "Romantizm", Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi C.3, İstanbul, s. 1574-1576.
- İSKENDER, K. (1983), "Cumhuriyet Dönemi Türkiye'sinde Resim", Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi C.6, İstanbul, s.1678-1710.
- \_\_\_\_\_ (1988), "Türk Resminin Dünü, Bugünü ve Geleceği", Gergedan Dergisi S.19, s. 8-27.
- \_\_\_\_\_ (1994), "Türk Resminin Figüratif Açından Görünümü", Türkiye'de Sanat S.12, s.39-43.
- İSLİMYELİ, N.(1977), Türk Resim Sanatından Desenler, Ankara.
- KARAALİOĞLU, S.K.(1980), Edebiyat Akımları, İstanbul, s.303.
- KINIK, Z.(1982), "Namık İsmail", Yeni Boyut Y.1 S.1, s.12.
- KIRAN, H. (2002), "Ekspresyonizm Ortaya çıkışı ve Kuzey Melankolisi", Genç Sanat, S.90, s, 10-17
- KÖKSAL, A.(1991), Türkiye'de Figüratif Resim ve Faruk Cimok, İstanbul.
- NACİ, E. (1933), "Namık İsmail Sanatı, Şahsiyeti, Eserleri ve Hayatı", Yeni Türk Mecmuası, S. 5, s.415-419.
- \_\_\_\_\_ (1979), "Zamanın Ünlü Ressamı Namık İsmail (1890-1935), Türkiyemiz S.29, s.24-31.
- \_\_\_\_\_ (1981), "Namık İsmail", Anılardan Damlalar, s.20-25.
- \_\_\_\_\_ (1982), "Namık İsmail", Çağdaş Türk Resminden Örnekler, İstanbul, s.26-29.
- \_\_\_\_\_ (1998), On Yılda Resim (1923-1933), Yeri Bilinmiyor.

ÖNDİN, N.(2004),Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950, İstanbul, s.217-219.

ÖZSEZGİN, K. (Tarihsiz), Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Resmi, Yeri Bilinmiyor.

\_\_\_\_\_ (1975), “Sonraki Kuşaklara Ortam Hazırlayan Namık İsmail'in Resimlerinde Boyama Hazzının İncelikleri Egemendir”, Milliyet Sanat Dergisi S.49, s.18-20.

\_\_\_\_\_ (1981)“Namık İsmail Toplu Sergisi”, Milliyet Sanat Dergisi S.36, s.48.

\_\_\_\_\_ (1999),“Namık İsmail”, Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedik Sözlük, İstanbul, s.348-349

PARLATIR,İ.(1971), “Namık İsmail”, Türk Ansiklopedisi C. XXV, Ankara, s.95.

PARMAKSIZ, E.(1999), İstanbul-Ankara-İzmir Resim Heykel Müzelerindeki 1914 Kuşağı Eserlerinin Değerlendirilmesi, İstanbul Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzecilik Anabilim Dalı (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul.

RENDA, G.(1993), “Çağdaş Türk Resmi”, Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı, Ankara, s.442-456.

\_\_\_\_\_ (2002), “Yenileşme Döneminde Kültür ve Sanat”, Türkler Ansiklopedisi C.15, Ankara.

RICHARD, L.(1984), Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi (çev: Marda B., Gürsoy S., Usmanbaş İ.), İstanbul.

RONA, Z.(1992), Namık İsmail, İstanbul.

\_\_\_\_\_ (1997,a), “Akademi”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C.1, İstanbul, s.37-40.

\_\_\_\_\_ (1997,b), “Art Nouveau”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C.1, İstanbul, s.141-142

\_\_\_\_\_ (1997,c), “Brücke”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C.1, İstanbul, s.292.

\_\_\_\_\_ (1997,d), “Corinth, Lovis”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C.1, İstanbul, s.355-356.

\_\_\_\_\_ (1997,e),“Fovizm”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C.1, İstanbul, s.612-613.

\_\_\_\_\_ (1997,f), “İzlenimcilik”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C.2, İstanbul, s.900-901.

\_\_\_\_\_ (1997,g), “Kübizm”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C.2, İstanbul, s.1074-1075.

\_\_\_\_\_ (1997,h), “Liebermann, Max”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C.2, İstanbul, s. 1111.

\_\_\_\_\_ (1997,ı), “Namık İsmail”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C.2, İstanbul, s.1334-1335.

\_\_\_\_\_ (1997,i), “Pitoresk”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C.3, İstanbul, s. 1485-1486.

\_\_\_\_\_ (1997,j), “Salon Sergileri”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C.3, İstanbul, 1997,s. 1602.

\_\_\_\_\_ (1997,k), “Simgecilik”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C.3, İstanbul, s.1670-1671.

\_\_\_\_\_ (2002), “Namık İsmail”, Çağa Resim Koleksiyonu, İstanbul, s.134-135.

SERULLAZ, M. (1983), Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi (çev.Erbil, D.), İstanbul.

SÖZEN,M.-TANYELİ, U.(1999), Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, İstanbul.

ŞAHİN, E. (1997), “1914 Kuşağı”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi C.2, İstanbul, s.245-246.

ŞENYAPILI, Ö. (1992), “ Türk Çıplak”ın Öyküsü”, Antik Dekor S.17, s.80-84.

ŞERİFOĞLU, Ö.F. (2003), Resim Tarihimizden: Galatasaray Sergileri 1916-1951, İstanbul.

TANSUĞ, S. (1982), “Türk Resim ve Heykel Sanatı”, Anadolu Uygarlıkları C.6, İstanbul, s.1066-1147.

\_\_\_\_\_ (1986), Çağdaş Türk Sanatı, İstanbul.

TAŞPINAR, A. (2005) “Namık İsmail Rüstem Paşa Camii”, Türkiye’de Sanat, S.71, s.58-61.

TURANİ, A.- BERK, N. (1981), Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, C.2, İstanbul.

TURANİ, A. (1977), Türkiye İş Bankası Koleksiyonundan Örneklerle Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı, Ankara.

\_\_\_\_\_ (1989), Türk Resim Sanatı 19.Yüzyıldan Günümüze, İstanbul.

\_\_\_\_\_ (1992), Dünya Sanat Tarihi, İstanbul.

TÜKEL, U. (1997), “Blauer Reiter”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C.1, İstanbul, s.263.

ÜNALAN, N. (1999), “Empresyonizm’de Renk ve Işık”, Eskişehir Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı (Yüksek Lisans Tezi), Eskişehir.

YARAR DAL, E. (1984), “Türk Resminde Grupların Yeri”, Yeni Boyut S.26 Y.3, s.3-10.

YASA YAMAN, Z.(2003), “Değişen Manzaralar: Kültür ve Modernite”, Sanat Dünyamız, S.89, s.216-229.

YELTAN, Ö.L. (1997), “İsmail Hakkı Oygur”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi,C.3, İstanbul, s. 1404.

WOLF, N. (2005), Dışavurumculuk (Ekspresyonizm), (çev.Yalım M.T.), İstanbul.

## İNTERNET ADRESLERİ:

“Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Türk Resim Sanatı” [www.discoveryturkey.com](http://www.discoveryturkey.com).

[www.fotografya.gen.tr](http://www.fotografya.gen.tr)

[www.istanbul.edu.tr](http://www.istanbul.edu.tr)

[www.sanalmuze.org/retrospektif/](http://www.sanalmuze.org/retrospektif/)

<http://en.wikipedia.org/wiki/Giverny>

[http://en.wikipedia.org/wiki/Louis\\_Leroy](http://en.wikipedia.org/wiki/Louis_Leroy)

<http://sanalmuze.org/sozluk/>

<http://sozluk.sourtimes.org/show.asp?t=giverny>

[http://tr.wikipedia.org/wiki/Auguste\\_Comte](http://tr.wikipedia.org/wiki/Auguste_Comte)

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Bakalorya>

[http://tr.wikipedia.org/wiki/Barbizon\\_ekol%C3%BC](http://tr.wikipedia.org/wiki/Barbizon_ekol%C3%BC)

[http://tr.wikipedia.org/wiki/II.\\_Abd%C3%BClhamit](http://tr.wikipedia.org/wiki/II._Abd%C3%BClhamit)

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Nadar>

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Varolu%C5%9F%C3%A7uluk>

<http://wiktionary.org/wiki/mutasarr%C4%B1F>

<http://www.tumgazeteler.com/?a=220654>



## **RESİMLER**



RESİM 1: Namık İsmail



RESİM 2: Namık İsmail Resim Yaparken Gösteren Fotoğraf



RESİM 3: (Soldan sağa) Namık İsmail, Hikmet Onat, İbrahim Çallı ve Feyhaman Duran'ı Gösteren 1914 Paris'ten Bir Fotoğraf (Gören, 1997:40)



کیرمک ایرون برسی سادی انا چاشنی فریت الله ایروز .  
 فصل نیرت ایزم که مادی بهرمان وطن بوگون علم و سوره .  
 خدمت و سادونه عیاج بوکیور . شامره ترویدن کوز برسدوق  
 پشادقلک تأثیرک مقدرسی بوژدن نائل سعادت اوله میسان  
 و مشیزی مسوده ائنگ . اوسسوروی کورمکه احراز بختاری  
 ایلک ایرون قالیبتدن خالی نمانی کلدیز . و شیفه عنوسه  
 بیچکیز . فریاسودوی سیرنه بکزه دین سرورک آتصال دوستلرک  
 افرق و الفال کوزا کورننه بعدا آلدانده حق قشامن مانک  
 بوکیور . بروقزر مانک اسیانک سم درسخانه سرفانی . سانیق  
 کتبخانه فنیق اولان سالق اقدیس عیاشیلرک جواهر اولرکای  
 مؤخر آ اینتقادات بیلکه وادینات عاقله تأثیر ایله دوچار خالی  
 اولوق سالیه عظمت النجا ایلتیزه ناله بیلنک سلسله عادی  
 نای ائقن و عزت خن ملیز امتاق عشقیه مدتیون محروم  
 نالشی ایوی لکن تاریخ موجودون سالی خلقله ایلحق اولان .

#### مقصدین

سعادت بشریه مک کا واسطه حاکم و تکمل . احصای علم  
 و سرفاتن سرایی انسدادی . روحک سبانی نوزولده تأثیرات  
 بدیه اجرا ایلدیکی قالی انکار اولیسان صنایع نلیسه تیز  
 ایلن لریاب عزتک آکارسامت واجتهایدور .  
 تعلیمات و تمدنک و عریه . بر مشک جلاله استبداد  
 و سرفایه شوکت . ششقه افرق و عاقل موجودیته ایلن خالی  
 ایلد . بیور ایسهده ادرت و انتظام اموالی هنر و سرفاتن ایلد ناید  
 ایلن . سلفک سائر اولدیق اورت و عاقله . سادانک موجب  
 ایلد . قلابات ایلد زوال بشیر اولوق شایرلرکدن مسون نالیز .  
 سیداه عیبه عاقلیاتی بلنک اولرک کلاوی انکار شایانیه کورتمک .  
 تعداد اطرسی ایات ایلد سادک آ نیر افریاق وجود .

RESİM 4: Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi'nin İlk Sayısının Kapak Sayfası (Güler, 1994:169)



RESİM 5: Şişli Atölyesi'ni Gösteren Bir Fotoğraf (Gören, 1997:41)



RESİM 6: Namık İsmail'in Mezarı



RESİM 7: Köy Evi 1911 Mukavva / Yağlıboya 24 x 33 cm. Rasih Nuri  
ileri Koleksiyonu (Rona, 1992:47)





RESİM 8: Otoportre Mukavva / Yağlıboya. 51,5 x 41 cm. Keskin Koleksiyonu (Nirven, 1993:20)



RESİM 9: Otportre 1917: Tuval / Yağlıboya 73 x 66 cm. Özel Koleksiyon  
(Gürtuna, 1994:Resim 98)



RESİM 10: Manzara Mukavva / Yağlıboya. 26 x 19 cm. Rasih Nuri İleri Koleksiyonu (Rona, 1992:30)



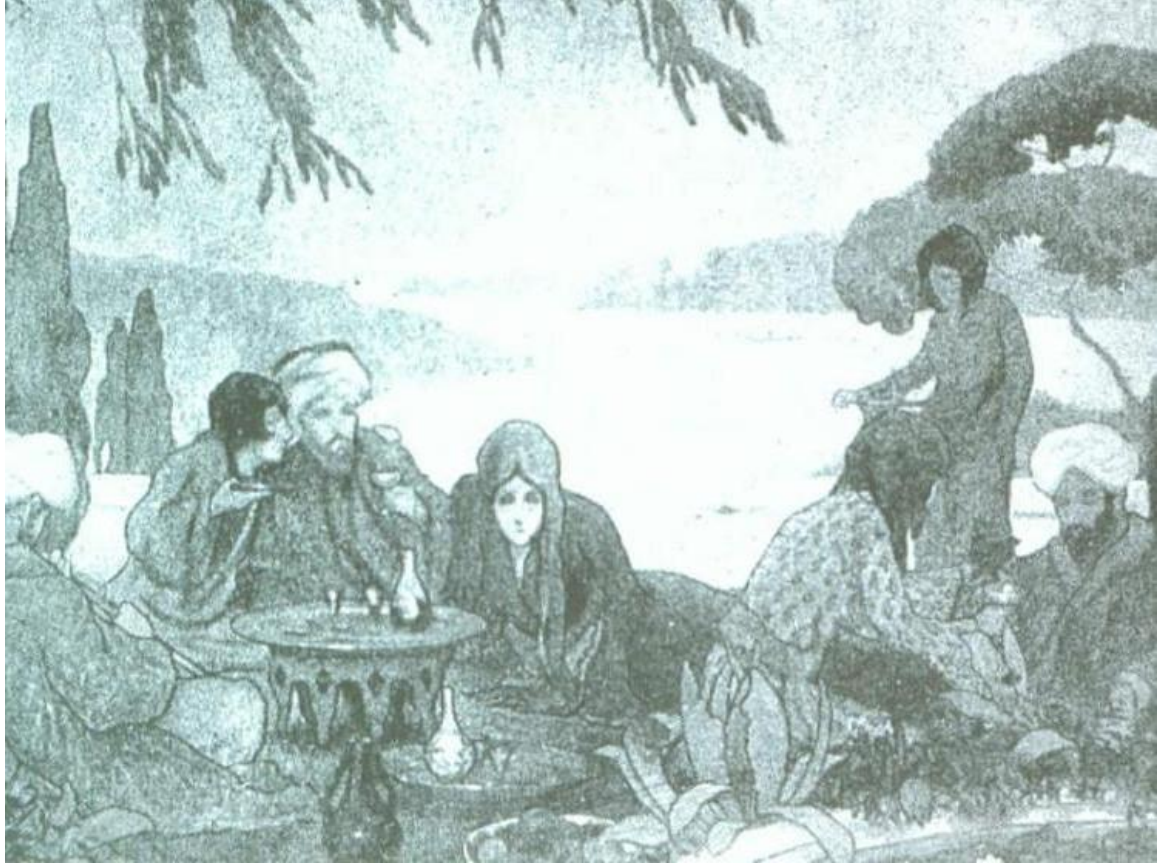
RESİM 11: Savaşın Yankıları / Tifüs Tuval / Yağlıboya 130 x 170 cm.  
Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi (Taşpınar, 2005:58)



RESİM 12: Topçular / Al Bir Daha / Son Mermi. 1917 205 x 145 cm.  
Tuval / Yağlıboya Ankara Resim ve Heykel Müzesi



RESİM 13: Vatan Emrederse / Girdab-ı Zafer Tuval / Yağlıboya 106 x 137cm. Ankara Resim ve Heykel Müzesi



RESİM 14: Nedim Zamanı Karakalem (Gören, 1997:120)



RESİM 15: Kafkasyalı Gönüllü. Karakalem (Gören, 1997:116)

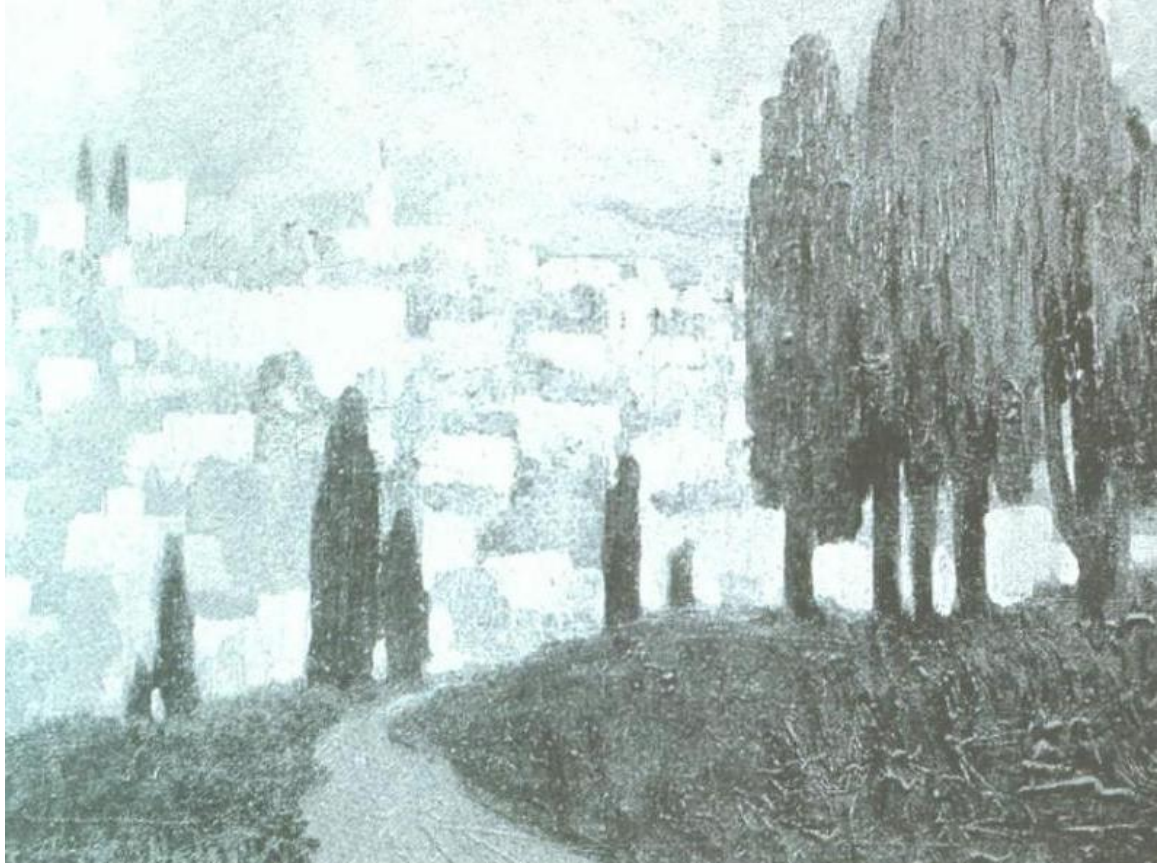




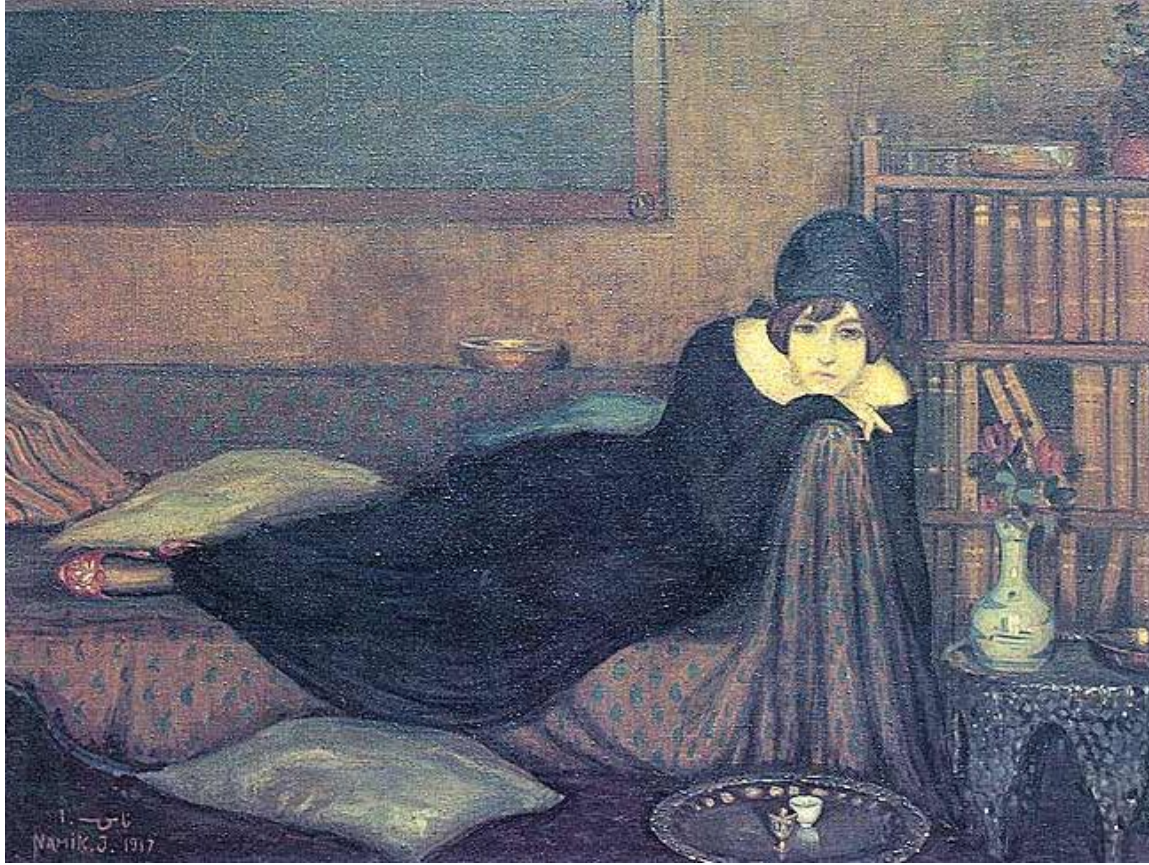
RESİM 16: Kafkasyalı Gönüllü. Karakalem (Gören, 1997:117)



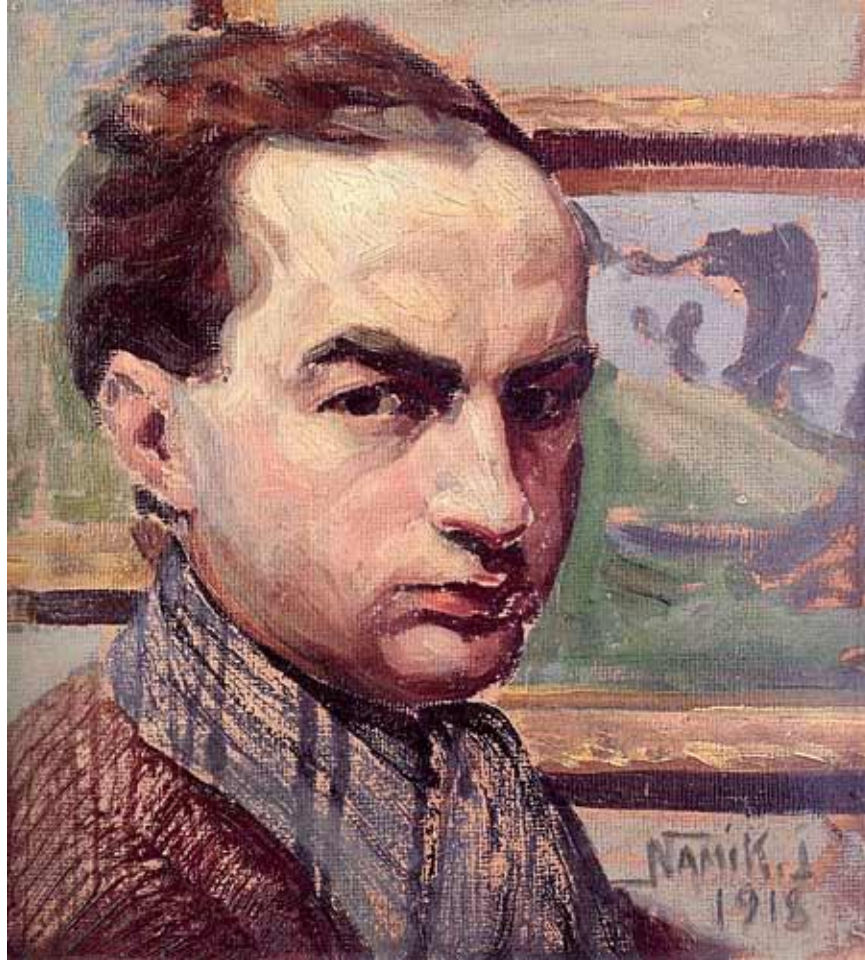
RESİM 17: İhtiyar Bir Adam / Erzurum Çiftçisi. Karakalem (Gören, 1997:117)



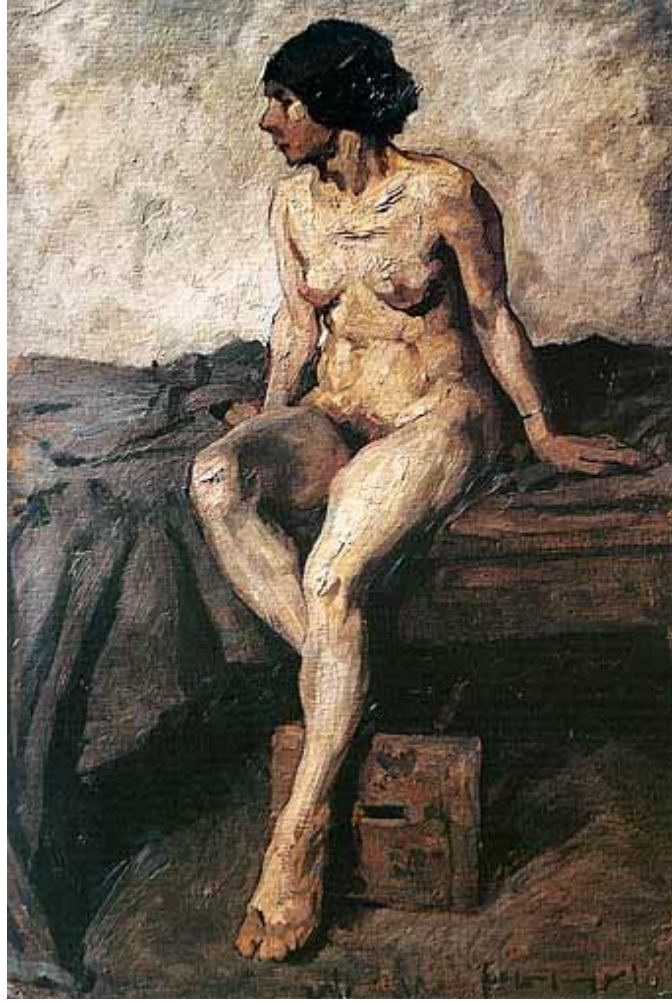
RESİM 18: Akşam. Karakalem (Gören, 1997:120)



RESİM 19: Sedirde Uzanan Kadın/Düşünceler De Battı 1917 Tuval / Yağlıboya 131 x 180 cm. MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (Berk, 1979:60)



RESİM 20: Otoportre 1918 Mukavva / Yağlıboya. 39,5 x 36 cm. Dr. Nejat f. Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu (Rona, 1992:145)



RESİM 21: Çıplak 1918 Tuval / Yağlıboya 100 x 68 cm. MSGSÜ  
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (Özsezgin, 1996:203)



RESİM 22: Mediha Hanım 1920 Mukavva / Yağlıboya 40 x 38 cm.  
MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi (Şenyapılı, 2000:109)

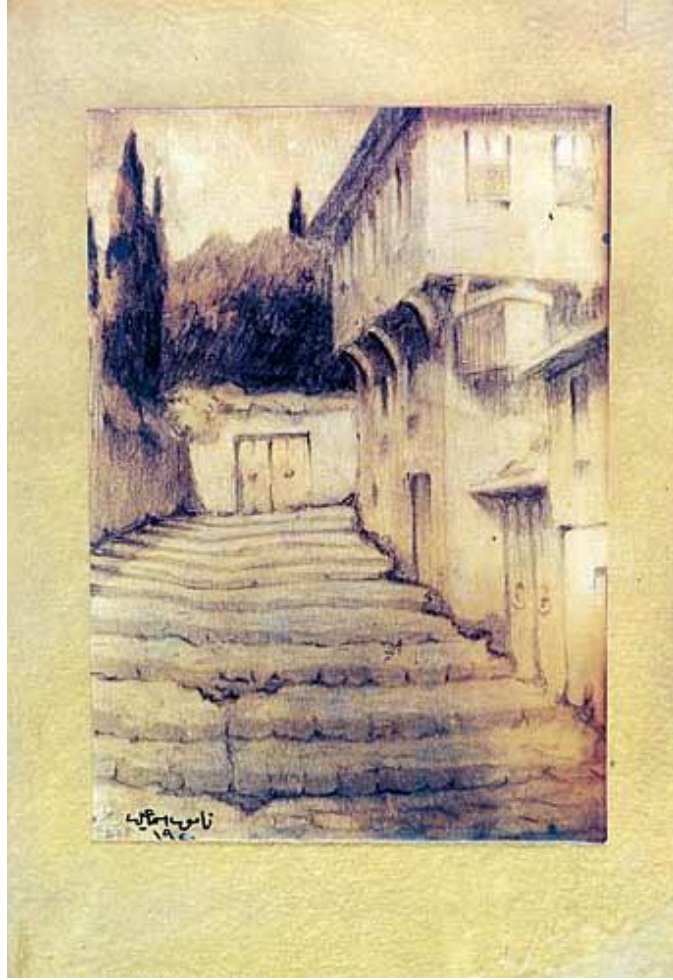


RESİM 23: Mediha Hanım 1920 Tuval / Yağlıboya 63 x 59 cm. MSGSÜ  
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (Özsezgin, 1975:19)





RESİM 24: Mediha Hanım 1920 Mukavva / Yağlıboya 45 x 36 cm.  
İzmir Resim ve Heykel Müzesi (Rona, 1992:141)



RESİM 25: Eski Evler 1920 Kağıt / Karışık Teknik 17 x 12 cm. Rasih Nuri İleri Koleksiyon (Rona, 1992:77)



RESİM 26: Cebelitarık 1920 Mukavva / Yağlıboya 24 x 33 cm. Rasih Nuri İleri Koleksiyonu (Rona, 1992:49)



RESİM 27: Bir Şark Odası 1920 Tuval / Yağlıboya 91 x 72 cm. Yeri Bilinmiyor (Rona, 1992:105)



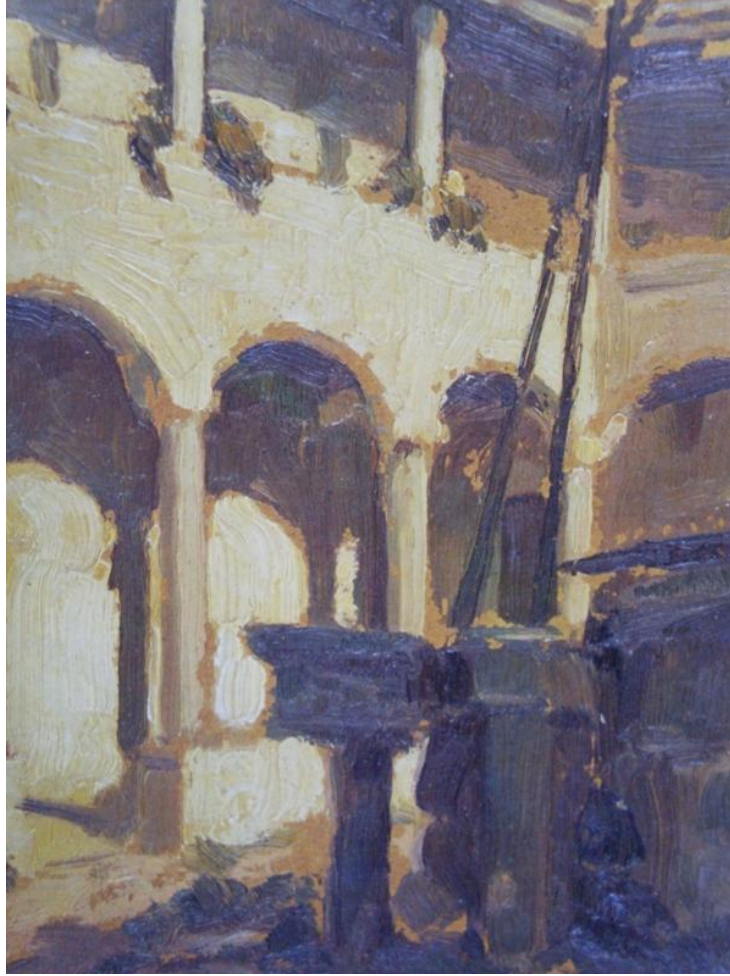
RESİM 28: Semaver Tuval / Yağlıboya 59,7 x 44,5 cm. Keskin Koleksiyonu (Rona, 1992:106)



RESİM 29: Kırmızı Çiçekler Mukavva / Yağlıboya 35,5 x 23 cm. Şükriye Dikmen Koleksiyonu (Rona, 1992:109)



RESİM 30: Balıklı Natürmort / Balıklar 1921 Tuval / Yağlıboya 75 x 100 cm. MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (Özsegin, 1996:204)



RESİM 31: Venedik 1921 Mukavva Üzerine Yağlıboya 17 x 25cm İpek  
Ahmet Meray Koleksiyonu (Şerifoğlu, 2003:145)





RESİM 32: Venedik'te Köprü 1921 Mukavva / Yağlıboya 26 x 16,5 cm.  
Taviloğlu Koleksiyonu (Edgü, 1997:123)



RESİM 33: Liman /Kayıklar Tuval / Yağlıboya 79 x 57 cm. MSGSÜ  
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (Giray, 1999:284)



RESİM 34: Su Kenarında Anne-Kız: Mukavva / Yağlıboya 19 x 27 cm.  
Bülent Barım Koleksiyonu (Rona, 1992:125)



RESİM 35: Fahrünnisa Venç 1922 Tuval / Yağlıboya 62 x 45,5 cm. Özel Koleksiyon (Germaner, 1989:97)



RESİM 36: Çıplak 1922 Tuval / Yağlıboya 112 x 82 cm.



RESİM 37: Harman 1339 (1923) Tuval / Yağlıboya 80 x 97 cm. Türkiye İş Bankası Koleksiyonu (Giray,1997:169)



RESİM 38: Harman 1339 (1923) Tuval / Yağlıboya 165 x 200 cm.  
MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (Giray, 1999:284)



RESİM 39: Köylü Aile: Tuval / Yağlıboya 71 x 89 cm. Özel Koleksiyon  
(Rona, 1992:119)





RESİM 40: Natürmort 1339 (1923) Tuval / Yağlıboya 92 x 66 cm.  
Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi



RESİM 41: Liman Manzarası 1924 Mukavva / Yağlıboya 50 x 70 cm.  
Özel Koleksiyon (Çetintaş, 2004:156)



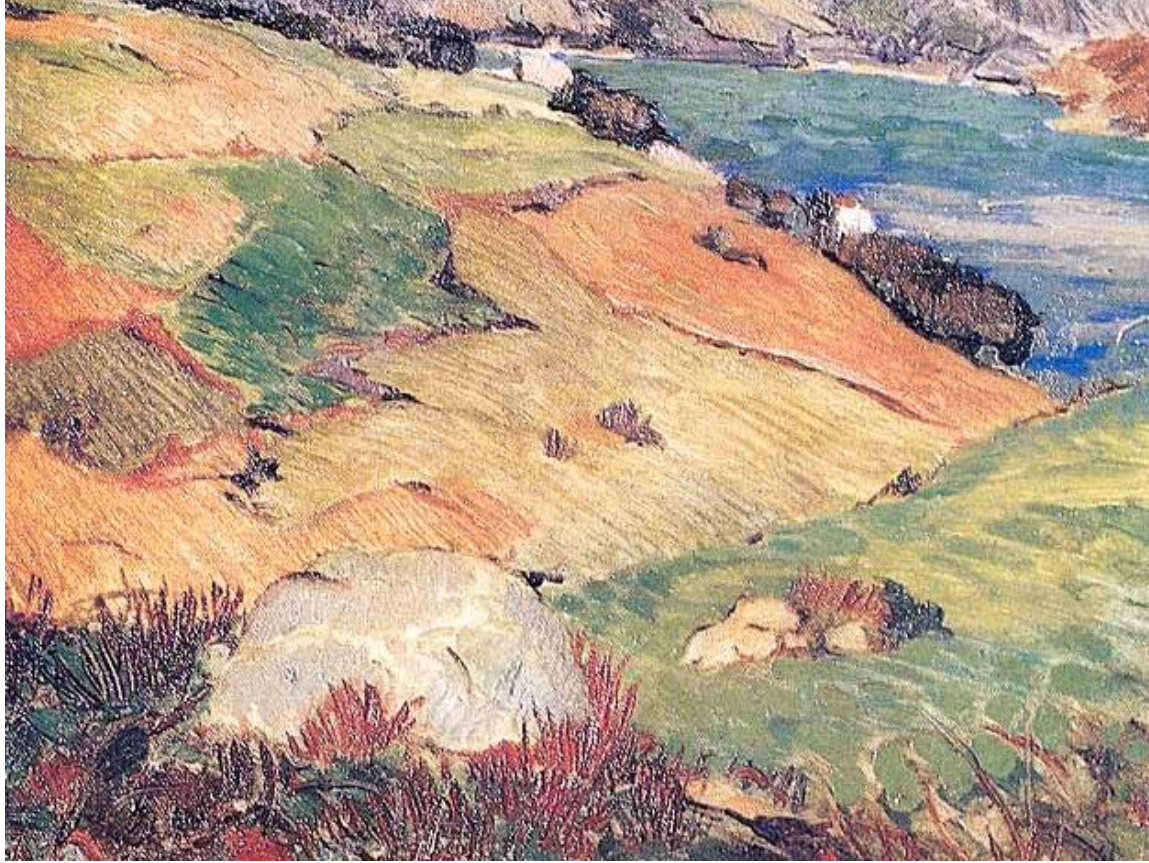
RESİM 42: Güvertede Adamlar Mukavva / Yağlıboya 32,8 x 40,8 cm.  
Canan Barım Alioğlu Koleksiyonu (Rona, 1992:88)



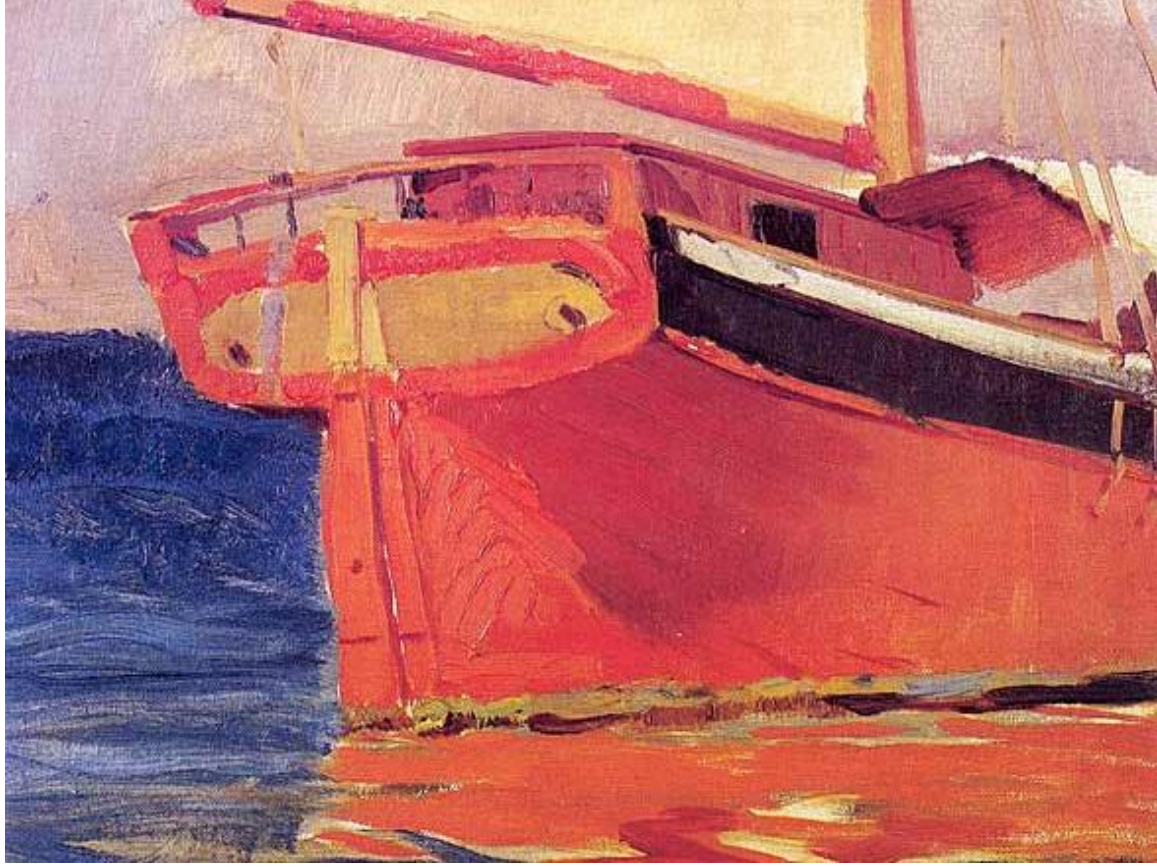
RESİM 43: Yarım ıplak 1924 Mukavva / Yağlıboya 55 x 44 cm. Özel Koleksiyon (Rona, 1992:163)



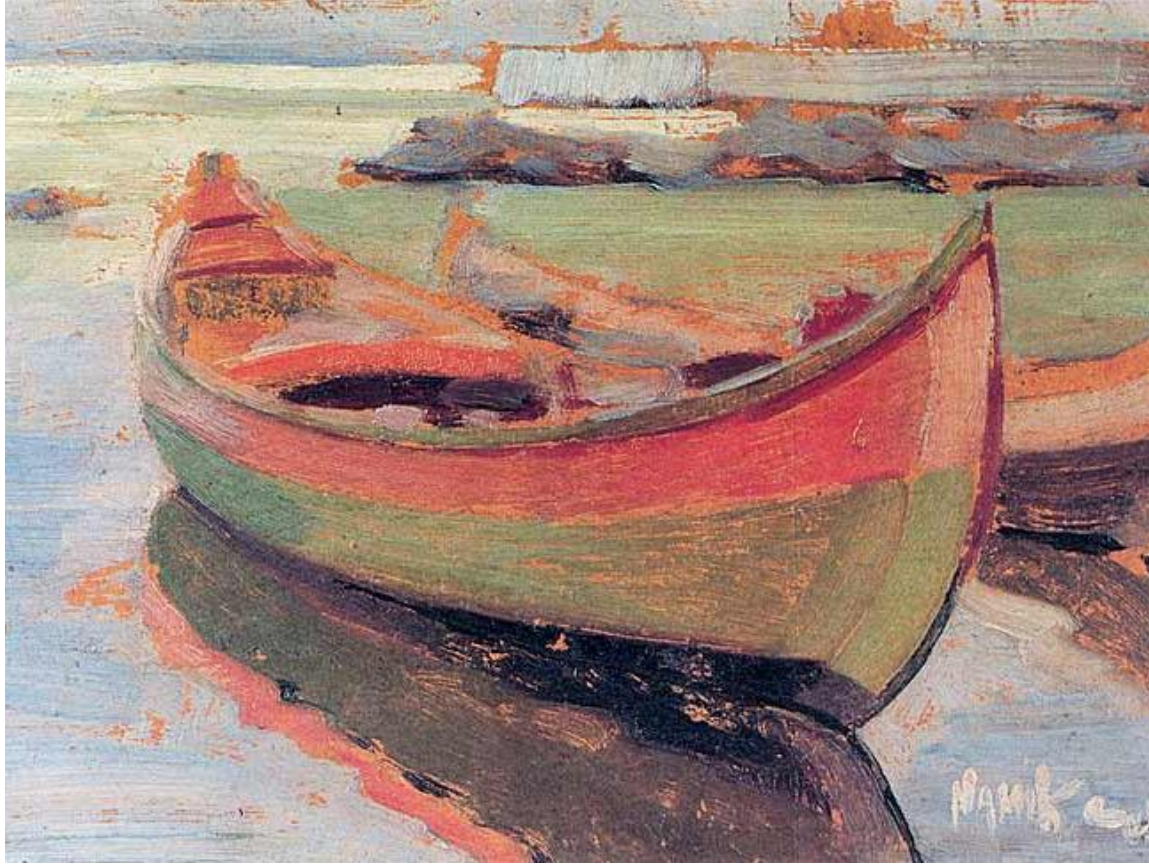
RESİM 44: Deniz ve Kayalar 1924 Mukavva / Yağlıboya 32,4 x 40,5 cm  
Keskin Koleksiyonu (Şereifoğlu, 2003:174)



RESİM 45: Burgazda / Antioni Prestal/ Yağlıboya 32,1 x 39,8 cm.  
Özel Koleksiyon (Rona, 1992:93)



RESİM 46: Kırmızı Mavna Mukavva / Yağlıboya 31,5 x 38,5 cm. Keskin Koleksiyonu (Rona, 1992:94)

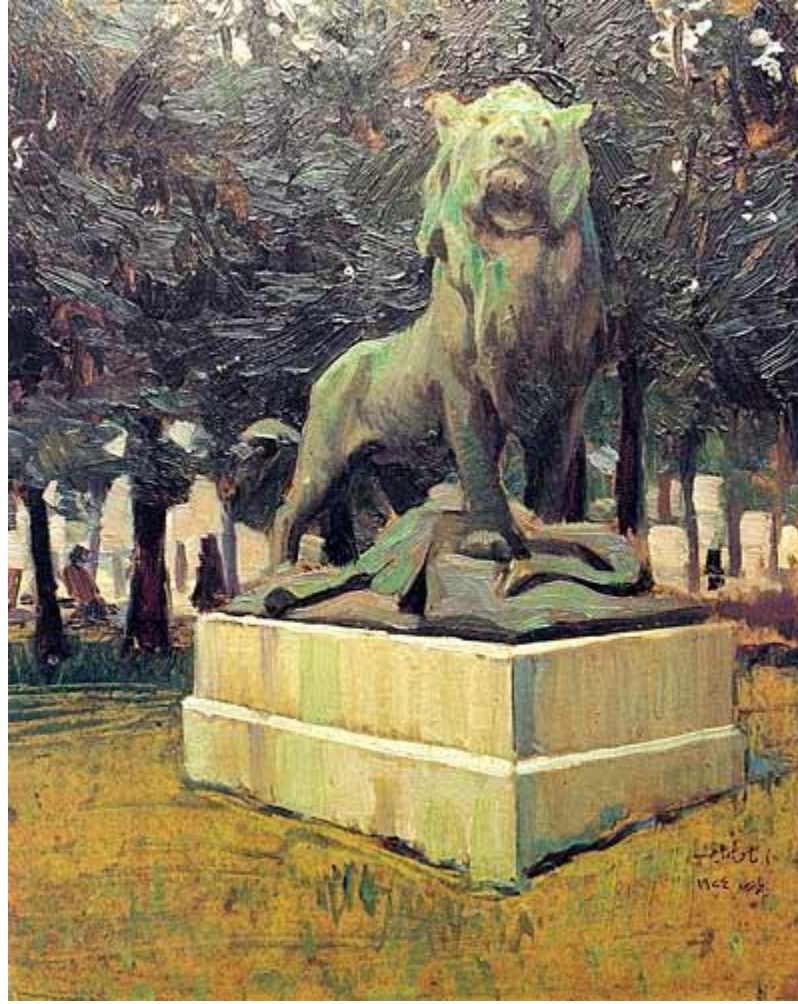


RESİM 47: Sandallar Mukavva / Yağlıboya 18 x 26 cm. Özel Koleksiyon  
(Rona, 1992:95)





RESİM 48: Paris Karpou eşmesi 1924. Mukavva / Yağlıboya 33 x 41 cm.  
MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (GİRAY, 1999:280)



RESİM 49: Lüksemburg Parkı'nda Arslan Heykeli 1924 Mukavva / Yağlıboya 41 x 33 cm. MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (Giray, 1999:281)



RESİM 50: Lüksemburg Bahçesi'nden 1925 Mukavva / Yağlıboya 41 x 32 cm. MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (Rona, 1992:84)



RESİM 51: Köprüde Gezenler (Paris'te Sokak) Mukavva / Yağlıboya 19 x 26,5 cm. Özel Koleksiyon (Giray, 2002:175)



RESİM 52: Kayıklar ve Deniz Mukavva / Yağlıboya 16,5 x 26 cm.  
Süleymaniye Kütüphanesi (Rona, 1992:99)



RESİM 53: Moda'dan Fenerbahçe'ye Bakış Mukavva / Yağlıboya 25 x 33 cm. Özel Koleksiyon (Galeri BM 25 Ocak-25 Şubat 1990 Sergi Kataloğu)



RESİM 54: Denizde Sabah 1925 100 x 85 cm. MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (Rona, 1992:100)



RESİM 55: Mehtapta Cami/ Mehtap 1925 Tuval / Yağlıboya 100 x 90 cm. Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi





RESİM 56: Hüsni Yeğenoğlu Portresi 1925 Mukavva / Yağlıboya 22 x 16 cm. Özel Koleksiyon (Rona, 1992:136)



RESİM 57: Deniz ve Köy Sahili 1341 (1925) Mukavva / Yağlıboya 33 x 40 cm. Özel Koleksiyon (Rona, 1992:90)



RESİM 58: Manolyalar ve Karanfiller 1925 Tuval / Yağlıboya 100 x 80 cm. İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzesi (Erol, 1990:14)



RESİM 59: Güller 1925 Tuval / Yağlıboya 100 x 85cm. Halil Bezmen Koleksiyonu (Şerifoğlu, 2003:159)



RESİM 60: Bursa Yeşil Cami. 1925 Tuval / Yağlıboya 80 x 110 cm.  
İstanbul Ticaret Odası Koleksiyonu (Rona, 1992:104)



RESİM 61: Bursa Yeşil Cami Üst Kat Penceresi 1925 Mukavva / Yağlıboya 39,5 x 32 cm. Keskin Koleksiyonu (Rona, 1992:103)



RESİM 62: Bursa Ulu Cami İçi: 1926 Tuval / Yağlıboya 86 x 100,5 cm.  
İstanbul Ticaret Odası (Anonim, 1982:1102)



RESİM 63: Maden İşçileri Tuval / Yağlıboya 60 x 80 cm. İstanbul Ticaret Odası Koleksiyonu (Gürtuna, 1994:Resim 152)





RESİM 64: Mavnada Hamallar / Limanda Yük Taşıyanlar Tuval /  
Yağlıboya 60,3 x 80 cm. İstanbul Ticaret Odası Koleksiyonu (Rona,  
1992:121)



RESİM 65: Kapalı Çarşı Yorgancıları/Mısır Çarşısı Tuval / Yağlıboya  
80,5 x 60,5 cm. İstanbul Ticaret Odası Koleksiyonu (Gören, 1997:84)



RESİM 66: Ankara Kalesi (Eski Ankara) 1927 Tuval / Yağlıboya 160 x 120 cm. MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (Gürtuna, 1994: Resim 46)



RESİM 67: Tapınak 1927 Mukavva / Yağlıboya 40 x 23,3 cm. Emine Keskin Koleksiyonu (Rona, 1992:72)



RESİM 68: Bahar 1927 Mukavva / Yağlıboya 50 x 60 cm. MSGSÜ  
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (Rona, 1992:70)



RESİM 69: Münevver Ayaşlı Portresi 1927 Kağıt / Karakalem 36,5 x 28,5 cm. Özel Koleksiyon (Rona, 1992:135)



RESİM 70: Mavi Gözlü Kadın Mukavva / Yağlıboya 42 x 32 cm. Emine Keskin Koleksiyonu (Rona, 1992:127)



RESİM 71: Ahmet Haşim Portresi Mukavva / Yağlıboya 70 x 50 cm.  
Keskin Koleksiyonu (Yörüker, 2003:50)





RESİM 72: Oturmuş Kadın Portresi 1927 Tuval / Yağlıboya 92 x 92 cm.  
MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (Rona, 1992:143)



RESİM 73: İspanyol Kadın 1927 Tuval / Yağlıboya 142 x 191 cm.  
MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (Naci, 1979:30)



RESİM 74: Ayakta Duran Kadın 1927 Tuval / Yağlıboya 100 x 85 cm.  
MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (Özsezgin, 1996:74)



RESİM 75: Çıplak 1927 Tuval Üzerine Yağlıboya 63 x 78cm. İzmir Resim ve Heykel Müzesi (Ergüven, 1998:43)



RESİM 76: Çıplak Mukavva / Yağlıboya 80,9 x 55 cm. Bülent Barım Koleksiyonu (İskender, 1998:27)



RESİM 77: Peyzaj Mukavva / Yağlıboya 41,5 x 40 cm.  
Gencer Taştanyılmaz Koleksiyonu (Rona, 1992:58)



RESİM 78: Gemi 1928 Mukavva / Yağlıboya 32 x 39,5 cm. Özel Koleksiyon (Rona, 1992:96)

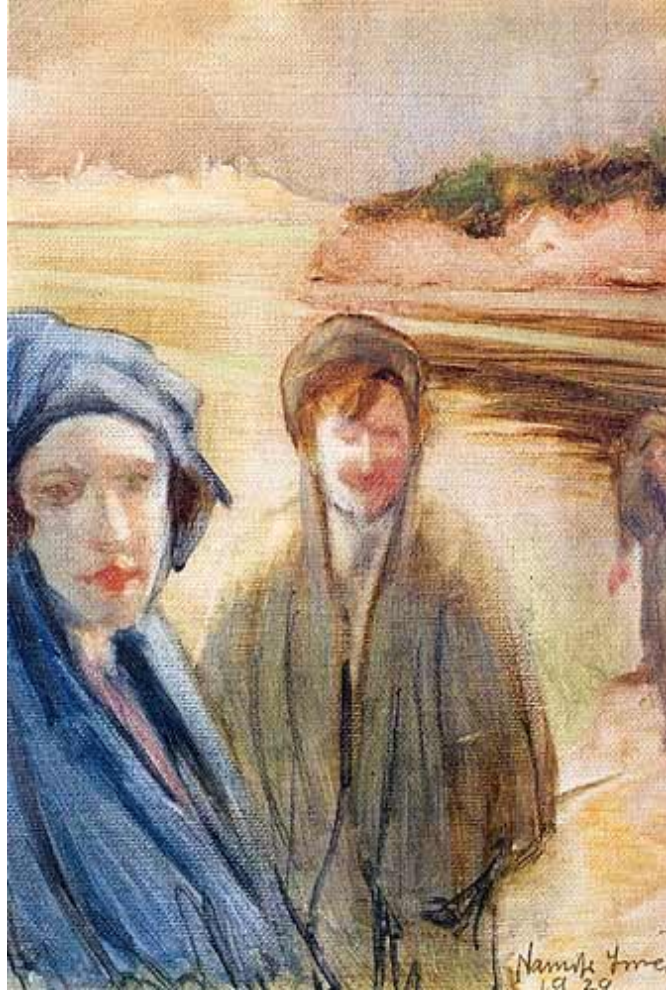


RESİM 79: Yamaç 1928 Tuval / Yağlıboya 49 x 58 cm. Türkiye İş Bankası Koleksiyonu (Giray, 1997:166)





RESİM 80: Pazar Yerinde Kadın ve Bebek 1929 Mukavva / Yağlıboya 19  
x 27,3 cm. Emine Keskin Koleksiyonu (Rona, 1992:120)



RESİM 81: Çarşafly İki Kadın 1929 Prestual / Yağlıboya 26 x 18 cm.  
Özel Koleksiyon (Rona, 1992:123)



RESİM 82: Çarşafly Kadınlar Prestuval / Yağlıboya 25,5 x 18,5 cm.  
Emine Keskin Koleksiyonu (Rona, 1992:124)



RESİM 83: Alice Tör 1931 Mukavva / Yağlıboya 53,3 x 44 cm. Özel Koleksiyon (Rona, 1992:134)



RESİM 84: Çobanlar Mukavva / Yağlıboya 33 x 34 cm. Özel Koleksiyon (Rona, 1992:76)



RESİM 85: Çıplak 1932 Mukavva / Yağlıboya 66 x 52 cm. Yeri Bilinmiyor (Rona, 1992:156)



RESİM 86: Çıplak 1934 Tuval / Yağlıboya 78 x 74 cm. Özel Koleksiyon  
(Rona, 1992:157)



RESİM 87: Kanepede Oturan ıplak Tuval / Yağlıboya zel Koleksiyon  
(Rona, 1992:162)

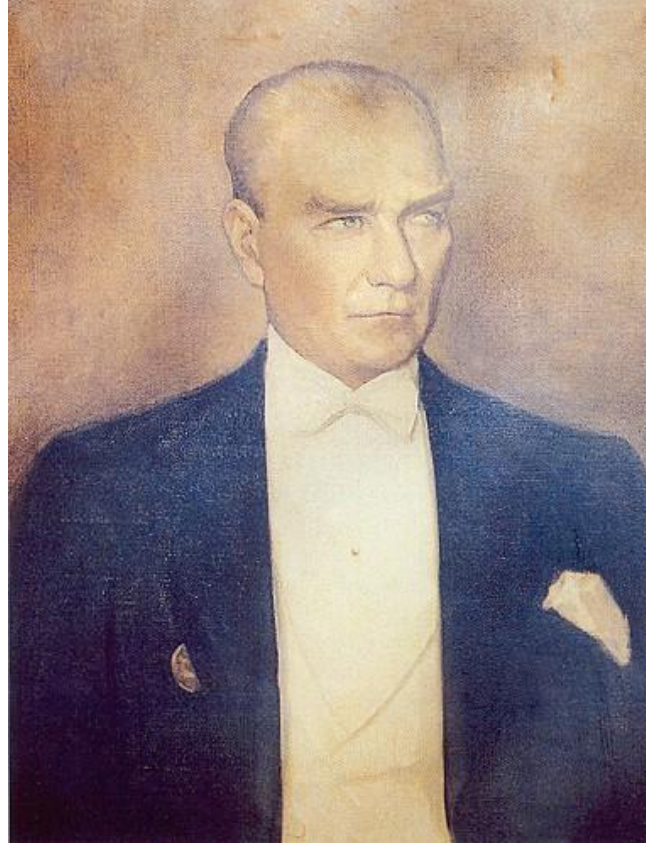




RESİM 88: Denizde Vapur 1935 Mukavva / Yağlıboya 31,5 x 40,5 cm.  
(Gürtuna, 1994: Resim 171)



RESİM 89: Çıplak 1935 Tuval / Yağlıboya 50 x 60 cm. Saynur Aral Koleksiyonu (Rona, 1992:164)



RESİM 90: Atatürk 1935 Tuval / Yağlıbaya 90 x 120 cm. Moda Deniz Klubü (Berk, 1981:4)

## **EKLER**

**EK:**

*“Güzel San’atların Memleketimizde İnkişafına Dair Proje ve Kanun Lâyihaları Esbabı Mucibe Raporu*

*Milli, varlığımızın harsi tekâmül ve inkişafı ve medeni âlemde milletimizin işgal etmeğe lâyık olduğu hürmet mevkiini temin maksadile Cumhuriyet hükümetimiz tarafından her sahada vücade getirilen mes'ut inkılâpların en mühimi; milli duygularımızı kuvvetlendirecek, milli yekpareliği vücade getirecek olan hars inkılâpı olacaktır.*

*Milli emelleri, milli aşkları kuvvetli siraye has-sasile bütün millet için müşterek yapan Güzel sanatların hars vadisinde esas ana hat olduğuna şüphe yoktur.*

*Güzel san'atlarımız bugün henüz milli olmaktan uzak, milli varlıkla alakası sun'i şarkın ve garbın muhtelif tesirleri altında mektebini tesbit edememiş ve salikleri bezgin velhasıl umumiyet itiba-rile veçhesini tesbit etmemiş başıboş bakımsız bir anarşi manzarası arz etmektedir.*

*Milli varlık, vatan hizmetini, memleket sıhhati, ziraatı nasıl teşkilâtlandırılmış, murakabesi altına almış ise medeni ve millî hayatta bunlardan daha az ehemmiyetli olmıyan ve bu hislerin tekâmülüne büyük bir hadim olan Güzel san'atlarla da böyle yakından alâkadar olması ve bunu temin için kanunî hükümler ve kayıtlar vaz ve tedvin etmesi zaruridir.*

*Medeniyet manzumesi müsbet ilimlere müstenit Avrupa milletlerinde güzel san'atlara ait bir çok kanunî kayıtlar olmakla beraber ve bu kanunların fevkinde ve bunlardan çok daha kuvvetli olan büyük bir an'ane vardır.*

*Bugün memleketimizde milyonlarca lira sarfile vücade getirilmiş olan umumi bir binaya güzel san'atlara ait bir şey koymağı düşünmemekteyiz. Avrupanın herhangi bir memleketinde bu ehemiyetin bir kaç misli dununda dahi olsa umumî bir bina yapıldığı zaman kanunlardan da kuvvetli olan an'ane bu binaya güzel san'atlardan bütün şubelerine ait eserleri derhal ithal*

eder. Bu suretle herhangi bir yerde daima o milletin tarihile, mefa-hirile, hassasiyetile karşı karşıya kalınır.

Güzel san'atlar bir milletin medeniyetinin, benliğinin çehresini tesbit eder ve o milletin, mazisini, halini, medeniyetini bu eserler vasıtasile görürüz.

Gözün hafızası hafızaların en kuvvetlisi olduğu için bir millet resim veya heykel şeklinde gördüğü tarihini yazı şeklinde okuduğu tarihinden daha iyi tanır ve sever.

Bir Avrupa şehrinin umumî yerlerinde mebzul bulunan san'at eserlerinin o milletin tatil günlerinde çocuklarının ellerinden tutmuş fevç fevç seyre gelen halkının şuurlu vatanperverliğini inkişaf ettirmekte büyük bir âmil olduğu kabili inkâr değildir.

Yukarıda bahsettiğimiz an'nenin bizde de bir vakit mevcut olduğuna meselâ bir Süleymaniye camii güzel bir misaldir. Bu an'nenin vücududur ki mimarın yanında çiniciyi, hattatı, müzehhibi, camiye, boyacıyı, oymacıyı, halıcıyı yetiştirmiş ve bugün Avrupa san'at müzelerini dolduran ve garp tezyini san'atlarının menbaini teşkil eyliyen o Türk eserlerini vücade gelmiştir.

O an'ane; binaları için çiniciyi istememiş olsaydı Türk çiniciliği vücut bulmazdı. Nitekim, binalarda çini kullanılmadığı gün Kütahya çiniciliği derhal ölmüştür. Umumiyetle güzel san'atlar hakkındaki fikirlerimiz, hükümlerimiz henüz mistik olmaktan kurtulmamıştır. Güzel san'atların inkişafı ve san'atkârların yetişmesi yakından tetkik edilir ve mesele ilmî ve müsbet görüşlerin ziyası altına konulursa içtimaî âmillerin, içtimaî talebin güzel san'atların yegâne inkişaf saiki olduğu görülür.

San'atkâr muhitinin arzusu olmadan kendi kendine yetişemez. Eski Mısırlılar, Yunanlılar ve İtalyan Rönesans devirlerinde san'atkârların meb-zuliyeti, büyüklüğü bu içtiamî talebin çokluğu ve kuvvetile mütenasiptir. Vücut kendine lâzım olan uzvi icat ettiği gibi cemiyette kendine lâzım olan san' atkârı icat eder. Denebilir ki mimar Sinan yüzlerce eserini değil fakat yüzlerce eser mimar Sinanı yaratmıştır. Çünkü bu eserleri yaptıran içtiamî talep olmasaydı

*Sinan, Kasım, Hayrettin, Dalgıç Ahmet gibi büyük mimarlar vücut bulmazdı. Bu kaideyi güzel san'atların her şubesine bilâ tereddüt tatbik edebiliriz. Bina yapmadan mimar, resim yapmadan ressam ve heykel yapmadan heykeltıraş yetişmesi imkânı yoktur. San'atkârın yetişmesi için işleme birinci sattır. Bugün cemiyetimizin talebi yoktur ve san'atları işletmiyor. Millî varlığı yekûn halinden çıkararak sevgileri, emelleri müşterek şuurlu bir cemiyet haline getirmek vazifesini üstüne almış olan devletin bu vaziyeti sadece müşahede etmiyerek sıhhatimizi, ziraatimizi, tahsilimizi bil takım ahkâm ve kuyut ile kendi keyif ve lâkaydimize terketmediği gibi, güzel san'atların inkişafını da tesadüf ve hâdisata bırakmıyarak eşkilât ve delâleti ile temin etmesi icap eder.*

*Memleketimiz güzel san'atlar hayatında görülen hastalıkların mühimleri şöyle telhis edilmiştir.*

*1 - Devletin memlekette güzel san'atların inkişaf ve tamimi için yaptığı faaliyet yalnız san'atkârı yetiştirmeye inhisar etmektedir. En mükemmel vesaik ve büyük mali fedakârlıklarla yetiştirilen bu gençler mekteple alâkalarını keser kesmez cemiyet içinde muallakta ve işsiz kalmaktadırlar. Bu vaziyet karşısında ya san'atkârın medeni bir cemiyete lüzumu varsa tıpkı milletin sıhhatini zamin olan devletin yetiştirdiği genç doktorları vazifeye davet ettiği gibi bu lüzumu icap ettiren iş yoluna sevke-dilmeleri icap eder.*

*2 - Bugünkü şerait altında san'atkârlarımız için gayet az olarak mevcut olan faaliyet sahasını ecnebiler işgal etmişlerdir. Türk san'atkârları belki başlangıçta mütekâmil eserler yapmıyacaktı. Fakat iyi yapmak için fena ile de olsa bir defa başlamak şarttır. Her milletin san'at tekâmülü bu safhalardan geçmiştir. San'atkârların işlemeden tekâmül edebilmesi kabil olmayacağından tekâmülün kendi kendisine olmasını beklemek yeniden başlamak için vakit kaybetmiş olmaktan başka bir netice vermiyecektir ve nihayet memleketine karşı bütün sivil ve vatanî vazifelerini yapmakta olan bir san'atkârın o memleketin vatandaşı olmanın bahşettiği haklardan doktorlar, avukatlar gibi istifade edebilmesi icap eder.*

*Esasen membaları milli vicdan ve hassasiyet olan güzel san'atlar fennî ve teknik işler gibi beynelmilel olmadığı cihetle bir milletin yabancıları tarafından yapılması imkânı olmadığını mükerrer misalleri ile görmüş bulunmaktayız.*

*Bundan dolayıdır ki Türk san'atkârlarının inkişafına hizmet ve mesai sahalarını tevsi için, Türki-yede yapılacak ve yaptırılacak her nevi resmî ve hususî bina, heykel, tablo ve tezyini işlerin münhasıran Türk san'atkârlarına yaptırılma mecburiyetinin kanunî hükümlerle tesbitine dair bir kanun tedvin edilmesi elzemdir.*

*3- Memlekette güzelliğin tahribi umumî zevki bozan fena eserlerin ve ehliyesiz san'atkârların hiç bir kontrola tâbi tutulmaması şehirlerimiz, kırlarımız eski ve yeni âbidatımız velhasıl bütün güzelliklerimiz zamanın ve insanların daimî tahribatına maruzdur.*

*Komşularımız Bulgaristanda, Yunanistanda bile kırların güzelliğinin muhafazası kanunların tekeffülünde iken bütün beldi faaliyetimiz güzellik endişesinden tamamen azade olarak yapılır.*

*Meselâ İstanbulda güzel bir âbide bir taramvay mevkiî saçağile kapatılır. Boğazın en güzel bir mahalline bir kömür deposu veya bir fabrika kurulabilir. Ve heykeller, şehirlerimizde cabeca yapılan apartımanlar hiç bir bediî nizama tâbi değildir.*

*Pariste, Berlinde sokaktaki mektup kutuları ve elektrik direklerinin şekilleri bile san'atkârlar arasında müsabaka ile tesbit edilirken Edirne'de rekze-dilecek Gazi heykeli tıbbî bir dıvar inşa ettirilir gibi gazetelerle ilan edilmiştir.*

*Sinemalar veya bazı tüccarı müesseselerin en güzeli değil en ucuzu bulmak endişesile sanatkâr geçinen bir takım ehliyesiz kimselere yaptırdıkları ilân, afiş ve sair resimlerle halkın ve gençliğin bediî mefhumları üzerinde tahribat ve tahrifat yapılmaktadır.*

*Mütatabbibin doktorluk yapması berberlerin diş çekmesi cemiyetin sıhhatini korumak için kanunî ahkâm ile nasıl menedilmişse cemiyetin zevk ve bediî terbiyesini korumak için*



*muayyen ahkâm vazedilmelidir. Nasıl ki herkes doktorluk, avukatlık, mühendislik, mimarlık edemezse halkın safiyetinden ve sipariş verenlerin hissetinden serbestçe istifade edebilen rasgele herkesinde halkın zevkini bozması mümkün olmamalıdır. Umuma hitap eden bir çok eserler vardır ki; tesir ve şümulleri tibarile sokağa atılması nizamem memnu olan kağıt parçalarının yapabileceği fenalıktan çok daha muzurdırlar. Ve buna rağmen hiç bir kayıt ve şartta tâbi değildirler. Tiyatro, sinema ilânları sokak afişleri, milli sergiler ve tertibatı ve millî bayramlarda yapılan zafer takları, ve tenviratı ilâahir gibi işler bu kabildendir. Bu mülâhazalarla mebnidir ki, ta-mamile ihtisasa müstenit olan ve güzel san'atlara taalluk eden işlerin bu keşmekeşten kurtararak millî inkişaf yolunda faideli kılacak bir nizam altına almak üzere her medeni memlekette mevcut olduğu gibi bir güzel san'atlar şurası yapmak bir zaruret haline gelmiştir. Bugün takdim ettiğimiz projeleri hazırlayan muvakkat Akademi meclisi mes'ul, muvazzaf ve resmiî bir sekile ifrağ edildiği takdirde bu zarureti tehvin edebilir.*

*4 - Milli hayatımızda san'atkâra düşen mühim vazifeler olduğu halde san'atkârın atıl kılması,*

*Resim ve şekil söz ve yazıdan çok kuvvetli bir neşir vasıtasıdır. Gerek içtimaî telkin ve gerek terbiye sahasında garpte resim ve heykele tevdi edilmiş vazifenin çokluğu karşısında, okumak, yazma bilenlerin nisbeti onlara nazaran çok dun olan bizde güzel san'atların bu şubelerinin görebileceği vazifelerin ne kadar büyük olacağı aşikâr görünür. Çocuk, halk ve köylüyü okutmak güçtür. Ve ekseriye mümkün değildir. Devletin vereceği terbiye, inkılâbın yerleştireceği, tamim edeceği fikir ve kanaatlan telkin etmek için güzel san'atlar en anlayışlı ve en açık bir lisandır.*

*Ciltlerle kitabın canlandıramadığı tarih bir tablo ile zihinlere ebediyyen nakşedilebilir. inkılâpların halka hitap eden en belîğ lisanı güzel san'at-lardır. Biz san'atkârların inkılâba yabancı kaldıklarından daima şikâyet ederiz. Herkes vatanını sever. Fakat bu vatan sevgisi teşkilâtlandırılmazsa muntazam bir asker halinde sevk ve idare edilmezse müsmer*

olamayacağı gibi san'atkâr da inkilâp safhalarında bir asker gibi vazife almadıkça münferit gayretleri heba olur.

Halka telkin edecek muayyen idealler, olan inkilâpçı hükümetler san'atkârı emirlerinde kullanmışlar ve resim denilen herkese hitap edebilen lisanla kütteleler üzerinde çalışmışlardır. Rusların inkilâplarına ait teksir edilmiş resimleri muhtevi olarak Vekâleti celileye mukaddema takdim edilmiş olan bir albüm bu tarzı faaliyet hakkında bir fikir verebilir.

Bizim inkilâbımızın yerleştirmek istediği fikirler ise henüz bir iki şehrin hudutları haricine kadar çıkmış ve köylümüz inkilâp fikirleriyle kat'iyen işlenmiş değildir.

Bu elzem ve büyük iş san'atkârlarımız için geniş bir faaliyet sahası teşkil eder.

Her Vekâletin kendi alâkası dahilinde halka ve köylüye telkin ve tamim edeceği, öğreteceği bir çok şeyler vardır: Askerlik muhabbetini tarsin, sıhhati koruma veya yeni usul ziraatin eski usul ziraate te-vaffukunu göstermek sakın adetlerle mücadele etmek ilâh... için tevzi edilecek maibu resimler memleketin her köyüne kadar bir anda duyurabilen birer muknî sestir. San'atkâr bugün cemiyetimiz içinde vazifesi olmıyan hocalıkla veya devletin her sene sergilerde verdiği sadaka ile geçinen (Parazit) bir mahluk halindedir. Bu hal san'atkârı ve san'atı öldürür. Ona bir servet vermiyelim. Fakat cemiyet hayatında kendisinin lüzumlu ve faideli olduğuna kanaat veren iş verelim. Ve yalnız emeğini ödeyelim. Çok işlesin ve az kazansın. San'atı terakki ettiren budur. Rönesans ressamlarını her birinin yaptığı eserlerin yekûnu memleketimizin yarım asırlık san'at mahsulünden belki de fazladır. Cemiyet ve kilise onları bu kadar çalıştırmıştır.

5 - Güzel san'atlar hareket ve tezahürünün ancak bir iki şehre münhasır kalarak memleket içlerine intişar etmesi.

Memletimizde güzel san'atların yegâne tezahür yeri olan sergiler senede bir defa İstanbulda ve bir defa da Ankarada açılır. Memleketin diğer taraflarındaki insanlar, hattâ şehirlerin bir yağlı boya tabloyu henüz görmemiş olanları yüzde yetmiş geçür. Bu şerait

*dahilinde Güzel san'atların kendine muhit bulmayışı gayet tabii eddedilmelidir. Resmi senede bir defa gören veya hiç görmeyen kimsenin neden dolayı resmi sevebileceği cayı şüphedir.*

*Memleketin her köşesinde hattâ ufak köylerinde bile bina yapılmaktadır.*

*Memlekette devlet tarafından yaptırılan her binaya bir san'at eseri bile konsa, hem san'atkârlar yekûnunun hemen hepsi çalışmış ve güzel san'at-lar ve buna istinat eden tarihimiz, inkilâbımız, hakkında telkin fikirleri ta köylere kadar gönderilmiş olur.*

*Yukarıda yazdığımız sebepler, müşahade ve mülâhazalara istinaden güzel san'atların islâh ve inkişafını zirdeki esasların teminine vabeste gördük:*

*1- Umumî, hususî, ve mülhak bütçeler tahsisa-tile yapılan binalarla satın alınacak vapurlarda millî tarihimize, inkilâbımıza ve yahut inşa edilecek binalarla satın alınacak vapurların inşa ve istimal maksadına uygun divar resimleri ve san'at eserleri koymak. Bu eserleri keşifnamelere ve müteahhitlerin taahhüdüne ithal ederek müsabaka ile Türk san'atkârlarına yaptırmak.*

*2- Asılları inkilâp müzemizin müvesini teşkil etmek ve teksir edilerek mekteplere, kışlalara, köylere tevzi edilmek üzere tarihimize milli mefahirimize, inkilâbımıza, milli mücadelemize ait tablolar yaptırmak.*

*3- Halkın, gençliğin, köylünün, ilmî teknik, içtimaî, siyasî, askerî, züraî ilâahır terbiyesine hadim teksir edilmiş lâvhalar yaptırmak.*

*4- Türkiye'de yapılacak, hususî ve resmî bina ve abidelerle bilumum güzel san'atlar işlerinin heyeti Vekile kararı olmadıkça yalnız ihtisas şeraitini haiz Türk san'atkârlarına yaptırılması.*

*Doktorluk, avukatlık gibi mesleklerin kanunen mevcut hukukunun san'atkârlara da teşmili.*

*5- Güzel san'atlar işlerini tanzim, tedvir ve devletin güzel san'atlara talluk eden bütün işlerin de salahiyetli bir müşavir olmak üzere resmen bir güzel san'atlar şurası teşkili.*

*Bu eserler üzerinde hareket eden Akademi meclisi bağı olarak takdim edilen program ve projelerin uzun tetkikat neticesinde ihzar etmiştir. El-yevm akademi meclisinin bu projelere zeyolarak yakında takdim edeceği güzel san'atlar birlik ve teşekkürlerine dair nizamname, güzel san'atlar sergileri nizamnamesi, Akademi meclisi teşkilât nizamnamesi üzerinde çalışmakta olduğu maruzdur efendim.*

*Güzel san'atlar Akademi müdür  
ve Akademi meclisi Reisi*

*Bina heykel, tablo ve tezyini işlerin Türk san'atkârlarına tahsisi hakkında kanun lâyihası*

*Madde 1 - Umumî ve hususî ve müahak bütçelere konulmuş olan tahsisatla veya hükmî ve hususî şahıslar tarafından Türkiyede yaptırılacak bina, heykel ve tabloların ve her nevi resmî, hususi bine menkul ve gayrı menkul eşya ve üzerlerindeki resim, heykel ve tezyini işler Türk san'atkârlarına yaptırılır.*

*Madde 2 - Birinci maddede yazılı işlerden birini yaptırmak isteyen Vekâlet veya daire ve yahut hükmî ve hususî şahıslar tarafından gösterilecek vazih esbabı mucibeye göre eserin fevkalâde ihtâ-sasa muhtaç olduğu ve bunu vücade getirecek memlekette kâfi derece ihtisas sahibi bulunmadığı tahakkuk ettiği takdirde İcra Vekilleri heyetince bu eserin ecnebi bir san'atkâra yaptırılmasına karar verilebilir.*

*Madde 3 - Bina, heykel, resim ve tezyini işleri yapabilecek Türk san'atkârlarının kanunî ehliyet ve evsafı ve bu işlerin ihalesi ve bunlar için açılacak müsabakaların sureti icrası nizamnameyi mahsus ile muayyendir.*

*Madde 4 - Türkiyede icrayı san'at eden Türk mimar, ressam, heykeltıraş ve tezyini san'atkâr mütehassısları doğrudan doğruya Maarif Vekâletinin nezaret ve mürakabasına tâbi olmak üzere aralarında meslekî cemiyet veya birlikler teşkil edeceklerdir. Bu cemiyet ve birliklerin sureti teşkilleri ve Türk san' atkârları ve mütehassısları üzerinde icra edecekleri meslekî mürakabanın ve haiz olacağı inzibatî selâhiyetin hudut ve vüs' ti nizamnamei mahsus ile muayyendir. Meslekî cemiyet ve birliklere şeraiti muayyeneyi haiz olarak girenlerden mada hiç bir kimse memlekette, mimarlık, ressamlık, heykeltıraşlık, ve tezyinatçılık sahalarında icrayi meslek edemez.*

*Madde 5 - Bu kanunun neşrinden evvel icrası ecnabî san'atkârlara tevdi olunan yukarıda yazılı işler için münakit mukavele ve şartnamelerde muayyen olan hükümler ve şartlar muteberdir.*

*Madde 6 - Bu kanun hükümleri neşri tarihinden itibaren muteberdir.*

*Madde 7 - Bu kanun hükümlerini icraya İcra Vekilleri heyeti memurdur.*

*Yaptırılacak binalara satın alınacak veya yaptırılacak yolcu vapurlarına san'at eserleri konmasına dair nizamname*

*Madde 1 - Umumî, hususî ve mülhak bütçelere mevzu tahsisatla yaptırılacak binalara satın alınacak veya yaptırılacak yolcu vapurlarına san'at eserleri konmak üzere sarfedilmesi lâzım gelen meblâğ yekûnu yolcu vapurlarında satmalma bedeli üzerinden % nisbetile, binalarda ise binaların sınıflarına göre keşif bedeli; üzerinden keza % nisbetile tayin olunur.*

*Madde 2 - Yolcu vapurlarında bulunacak olan san'at eserlerine sarfedilmesi lâzım gelen meblâğ satmalma bedeli 100.000 liradan yukarı olan yolcu vapurlarında satmalma bedelinin % 3 cü miktarıdır.*

*Madde 3 - Binalarda san'at eserlerine sarfedilmesi lâzım gelen; meblâğ:*

- I) *Fevkalâde inşaatlarda keşif bedeli yekûnunun (% 10)*
- II) *Birinci sınıf inşaatlarda keşif bedeli yekûnunun (% 7)*
- III) *İkinci sınıf binalarda keşif bedeli yekûnunun (%5)*
- IV) *Üçüncü sınıf inşaatlarda keşif bedeli yekûnunun (% 3)*
- V) *Dördüncü sınıf inşaatlarda keşif bedeli yekûnunun (% 2)*

*olarak tayin olunur.*

*Beşinci, altıncı ve yedinci sınıf binalarda san'at eserleri bulundurmamak hususunda bina mimarı, muhtardır. Bulundurduğu takdirde tahsis edilecek meblâğ miktarı mimarı tarafından tayin olunur.*

*Madde 4 - Binalarda bulunacak san'at eserlerine sarfedilmesi lâzım gelen mebaliğin tayini esas olan sınıflar inşaatı mevcut kaba işin miktarına göre tasnif edilir.*

*Madde 5 - (Kaba iş) Binanın müvazenet ve mukavemetile alâkadar kısımlar ile binalarda fen-nen bulunması zarurî olan aksamından ibarettir.*

*Madde 6 - Binalarda bulunacak san'at eserlerine sarfedilmesi lâzım gelen meblâğın tayinine esas olan sınıflar ihtiva ettikleri kaba iş nisbeti ve bina neveleri itibarile berveçhi atidir.*

*I - Fevkalâde inşaat: Kaba iş miktarı keşif bedelinin % 10 nunu geçmeyen miktar; Sırf tezyinat ve mefruşata taallûk eden işlerle mağaza medhalle-ri ve vitrin tesisatı, gazino, otel, kahve, şarkılı kahve saire gibi mahallerin lüks tezyinat ve tertibatına taallûk eden işler ve mümasilleri.*

*II- Birinci sınıf: Kaba iş miktarı keşif bedellerinin % 20 sini geçmeyen inşaat. Büyük istasyonlar, bankalar, kütüphaneler, gür Holleri, Konser salonları ve Tiyatro binaları, yüksek mektepler, müzeler, kahvehaneler, Vekâlet ve Meclis binaları.*

*III- İkinci sınıf: Kaba iş miktarı keşif bedellerinin % 30 zunu geçmeyen inşaat. Köşkler, sade, umumi ve resmî binalar; İlk ve orta mektepler, ana mektepleri, hasta ve aceze binaları,*

*jimnastik ve pazar halleri, küçük istasyonlar, küçük hükümet binaları, hapishaneler, sergi binaları, evrak mahzeni binaları, taşra otel ve hanları.*

*IV- Üçüncü sınıf inşaat: Kaba iş miktarı keşif bedelinin % 40 nı geçmeyen inşaat:*

*V- Dördüncü sınıf inşaat: Kaba iş miktarı keşif bedelinin % 50 sini geçmeyen inşaat: En sade cinsten şehir apartımanları. Hususiyeti haiz fabrika binaları (Meselâ) Bira fabrikaları , şeker, ipek fabrikaları. Matbaa, binicilik mektepleri, lüks at ahırları, Mezbahalar ve emsali.*

*VI-Beşinci sınıf inşaat: Kaba iş miktarı keşif bedelinin % 60 nı geçmeyen inşaat:*

*İmalâthaneler,*

*silolar, fabrikalar, garajlar, su kuleleri, traförmator binaları, hayvan depoları.*

*VII- Altıncı sınıf inşaat: Kaba iş miktarı keşif bedelinin % 70 sini geçmeyen inşaat:*

*Serler, ahırlar,*

*samanlıklar, ziraat binaları, basit imalâthaneler, depolar.*

*VIII- Yedinci sınıf inşaat: Kaba iş miktarı keşifbedelinin % 80 nini geçmeyen inşaat:*

*Depolar, anbarlar, barakalar, büyük hallar.*

*Madde 7 - Yaptırılacak binalarda da ve satın alınacak veya yaptırılacak yolcu vapurlarına konulacak san'at eserlerine sarfedilmek üzere tahakkuk ettirilmiş olan meblâğlar ait olduğu bina veya yolcu vapurunun resim, heykel, ve tezyini san'at eserlerinden bir veya bir kaç dahil olmak üzere mezkûr san'at eserlerinin satın alınmasına sarfolu-nur.*

*Madde 8 - San'at eserlerine sarfedilmek üzere tahakkuk ettirilmiş meblâğlar binayı yaptıran veya vapuru mubayaa ve sipariş eden makamlar tarafm-den keşif, şartnameler, münakaşa evrakı veya takdiri kıymet raporarma ithal veya ilâve ettirilir. Bu meblâğlar münakaşa ve müzayede kanunu ahkâmı haricinde kalan yeddî vahit esasına müsteniden re'sen mühasıran eseri satın alman san'atkâra veya mümessiline tediye olunur.*

*Madde 9 - Eserlerin münakaşa tarikile intihabı, sipariş ve kabulleri Maarif Vekâletinin bu nizamnameye merbut formülüne tevfikân icra olunur.*

*Madde 10 - Binalara konacak olan eserlerin bina bünyesile yakından alâkası, heykel, resim ve tezyini san'atlar eserlerinden ne nisbette bulunacağı ve vazolunacak mahallerin tesbiti bu mahalleri mevzuların kıymet ve ehemmiyetile münasebeti, kompozisyonunun ana hatları bina projesinin vü-cude getirilen mimar tarafından evvelce derpiş projeleri ve şartnamesi üzerinde sarahatan tavzih ve tesbit olunak ve bu hususta binayı vü-cude getiren mimarın reyi ve kanaati esas olacaktır.*

*Satın alınacak ve yaptırılacak yolcu vapurlarından bu keyfiyet vapur satın alan makamla Maarif Vekâleti arasında takarrür ettirilir.*

*Madde 11 - Binaların sınıflarına ve nevilerine göre dahillerine konacak san'at eserlerinin mevzuları milli tarihimize ve mefahirimize uygun inkilâplarımızı yaşatacak mahiyette veya binaların tezyini san'atlar vasıtaları ile kullanışlarına uygun bir tarzda itmam ve tekâmülüne yarar olarak bina projelerini yapan mimar tarafından tayin ve Maarif Vekâleti tarafından tastik ve tasvip olunur. Satın alınacak veya yaptırılacak yolcu vapurlarından bu keyfiyet o vapuru satın alan makamla Maarif Vekâleti arasından tekerrür ettirilir.*

*Madde 12 - Eserlerin sipariş ve iştirası Türk san'atkârları arasında müsabaka küşadile yapılır. Mezkûr müsabakalarda nizamnamenin mevadı mahsusası ahkâmı caridir. Yalnız binalar için intihap ve iştirâ edilecek san'at eserlerinin müsabakası jürisinde binayı yapan mimar jüri heyeti reisi olarak bulunur. Ve tesaviyi ârâ vukunda çift rey sahibi olur.*

*Madde 13 - Bu nizamnameye göre halledilmeyen veya bu nizamname mevadı dahilinde bulun-mıyan ahvalde hadis olan anlaşılammamazlıklarda inşaat veya müsabakayı yapan makam tarafından Maarif Vekilinin İstanbulda Güzel san'atlar Akade-misindeki Akademi meclisine müracaat olunur. Ve meclisçe her müracaatta bu nizamnamenin umumî mevadma kıyasen mukarrerat ittihaz olunarak müracaat eden makam tebliğ edilir. Müracaatlara cevaben akademi meclisi tarafından bildirilen mu-karreratın tatbiki meşruttur.*



## *İnkilap Müzesi*

*Madde 1 - İnkilâp fikirlerini telkin için, millî mücadelemiz menkıbelerine millî tarihimize, millî mefahirimize ait tablolar, heykeller, Türk san'at-kârlarına Maarif Vekâletinin murakabesi altında muayyen usul ve şeraiti dahilinde müsabaka ile yaptırılır.*

*Madde 2 - Bu eserlerin asılları ile millî bir müze teşkil edilir.*

*Madde 3 - Bu eserlerden istinsah edilecek yapma ve yahut matbu kopyalar, mekteplere, kırsalalara, kasabalarda ve köylerde müçtemi olan yerlerde asılmak üzere tevzi edilir.*

## *İnkilâp terbiyesi ve propaganda resimleri*

*Madde 1 - Halkın, gençliğin, köylünün, içtimaî siyasî, vatanî tedrisi, sıhî, zürâî, iktisadî, askerî, ilâahir terbiyesine hadim ve inkılâbın esas fikirlerini telkin eden, semerelerini gösteren afişler, grafikler, kartpostallar; ilâahir, yaptırılarak memleketin her tarafına tevzi ve talik olunur.*

*Madde 2 - Halk Fırkası ve muhtelif Vekâlet mümessillerinden mürekkep bir komisyon Başvekâlete merbut olarak bu propaganda faaliyetini halk fırka ve halkevleri şubelerinin bildirecekleri mevzu ve mahallî ihtiyaçlara tevfikân idare eder.*

*Madde 3 - İnkilâp propaganda resimlerinin tahsisatı müştereken Vekâlet bütçelerinden ayrılır.*

## *Mimarî müsabakalarının sureti icrası için esasat*

### *I. Müsabakalardan beklenen maksat:*

*Her müsabaka ile ancak mimarî sahada îdee'ler, eskizler, ve yahut projeler elde etmek istihdaf edilir. Fakat hiç bir zaman inşaata başlanabilecek derecede mükemmel projeler talep edilemez.*

### *II. Müsabakaların nevi:*

*Müsabakalar umumî, yani her meslekdaşın iştirak edebileceği bir surette ve yahut ta sırf mahdut grubun iştirak edeceği surette olmak üzere umumî ve yahut hususî müsabaka şeklinde*

*ilân edilebilirler. Bu şekillerin her birisinde de İdee, eskiz veya proje müsabakası birbirinden tefrik edilmelidir.*

*Büyük ve yahut hususiyeti mahsusayı haiz inşaat için yapılacak müsabakalarda evvelâ bir eskiz müsabakasının yapılması şayanı tavsiyedir.*

*A. Umumi müsabakalar;*

*Umumî müsabakalar şu nevilerde olabilir:*

*1)Dünya müsabakaları:*

*Bu müsabakada bilâ istisna her meslek adamı iştirak edebilir ve böyle bir müsabakanın ilânı ancak fevkalâde ahvalde mevzuu bahis olabilir.*

*2)Millî müsabakalar:*

*Bunlara yalnız Türk mimarları iştirak edebilir. Memleket müsabakaları; (Mahallî müsabakalar)*

*3)Bu müsabakalara ancak mevzuu bahis mahalde ve memlekette daimî olarak sakin Türk mimarları iştirak edebilirler. Müsabaka ilânı bu husustaki tahdidatı sarîh bir surette ihtiva etmelidir.*

*Böyle memleket müsabakaları mahallî mahsusakâfi miktarda ve iktidarda meslek erbabı mevcut*

*olduğu ve meselenin hallî için ahvali mahsusayı mahalliyeye vukuf icap ettiğinden icap ettirdiği*

*takdirde ilân olunur:*

*Hususi müsabakalar*

*Hususi müsabaka yalnız mahdut bir miktarda meslek erbabının iştirak ettirildiği müsabakalara denilir. Bir sahai mühsusada ihtisas ve tecrübe muktazi olduğu takdirde ve bu ihtisasa ancak mahdut miktarda meslek erbabının muktezi derecede malik olduğu malûm*

*olduğu takdirde ve meselenin halli için müsabakaya iştirak eden mütehasıs ile müsabakayı ilân eden makam veya şahıs arasında temas edilmesi icap ettiği takdirde yapılır.*

### *III.Hakem heyetinin intihabı:*

*Müsabakayı ilân edecek bir kimsenin yapacağı*

*ilk iş hakem heyetini tesbit ve temin etmek olmalıdır. Ancak bu hakem heyetinin müşterek mesaisi ile müsabakayı ilân eden şahıs programı tesbit ve bütün müsabaka muamelâtını tedvir edecektir.*

### *IV.Müsabakanın ilânı:*

*Musaba ilânı şunları ihtiva etmelidir: A - Müsabakayı ilân eden zat veya şahsiyeti hukukiyenin ve ihtilâf zuhurunda müracaat edilecek mahkemenin tesbiti.*

*B - Müsabaka hakem heyetinin kimlerden ibaret olduğu.*

*C - Program.*

*D - Hakem heyetinin mesai programı.*

*A) Müsabakayı ilân eden zat veya şahsiyeti hukukiyenin ve ihtilâf zuhurunda müracaat edilecek mahkemenin tesbiti*

*Bir müsabaka için arzularını neşir ve ilân ve müteabil hukuk ve vezai fi tesbit suretile meslek adamlarını müsabakaya iştirake davet eden şahsiyeti zatiye ve yahut hukukiye müsabakanın müret-tibidir.*

*Müsabaka ilânı bu müsabaka mürettibinin ismi, meslek ve mahallî ikameti ve icabında vekilinin adresi, kat'i ve şüpheyi daî olmayacak bir serahatle ihtiva edecek ve ihtilâf zuhuru takdirinde müracaat edilecek olan mahkemenin ismi ve bulunduğu mahalli tesbit edecektir.*

*B) Müsabaka hakem heyetinin kimlerden ibaret olduğu*

*Hakem heyeti azasının adeti tek bir sayıyı teşkil edecektir. Ve miktarı, meselenin ehemmiyetine göre tesbit edilecektir. Hakem heyeti azasının asgarî üçte ikisi (2/3) mevzua ait*

*fen ve meslek erbabından teşekkül edecektir. Mütebaki azaya göre müsabaka mevzuu ile münasebettar mesleklerine ve malûmatına göre hiç olmazsa meslekî kritik hakkı verilmelidir.*

*Dünya müsabakaları için teşkil edilecek hakem heyetlerine ecnebî meslek ve ihtisas erbabının daveti icap eder. Esas hakem heyetlerle beraber bunlardan bir ve yahut bir kaçının mazereti zuhur edebilmesi imkânı nazarı itibara alınarak aza vekillerinin de tesbiti icap eder.*

*Gerek esas hakem heyeti azaları ve gerekse bunların vekilleri müsabakaya iştirak edemezler. Bunlar müsabakaya iştirak edenlerin mesaisi üzerine hiç bir veçhile icrayı tesir etmiyeceklerdir. Ve müsabakaya iştirak edenlerin isimlerinin mahremiyetini muhafaza edeceklerdir.*

*Hakem heyeti azası üzerine müsabakaya iştirak edenlerin icrayı tesir etmeleri de caiz değildir. Hakem heyetinin aza vekilleri esas azanın mesaisine iştirak etmelidirler. Vekiller ancak bir esas azaya vekâlet ettikleri takdirde rey vermek hakkını ihraz ederler. Hakem heyetine sonradan fazla aza intihabı memnudur. Müsabakayı ilân eden kimse kendisi tarafından intihap edilen hakem heyetinin iştirakile müsabakanın program ve nevini tesbit meğe mecburdur. Müsabakaya ait esasat müsabaka mürettibi tarafından evvelce tesbit edilmiş olduğu takdirde bunların hakem heyetinin bilcümle azası tarafından tetkik ve kabul edilmeleri şarttır. Bu vazifeyi yapmaları mümkün olmadığı takdirde hakem heyetine iştirak etmekten de istifade edeceklerdir. Hakem heyetinin azasının isimleri müsabaka ilânında zikredilmeli ve kendilerine miktarı kâfi bir ücret verilmelidir.*

### *C) Program*

*Mimarî müsabakalarında program aşağıdaki malûmatı ihtiva etmelidir.*

*1 - Müsabakanın cinsi.*

*2 - Müsabakaya iştirak ettirilecek projelerin mahal ve vakti teslimi.*

*3 - İnşaat mahalli.*

*4 - Proje esasatı.*

5- Matlup pilân, hesabat v.s. evrakın adet ve cinsinin tesbiti.

6- Yapı için tahsis edilen meblâğın miktarı.

7- Projelerin üzerine yazılacak isim ve rumuz.

8- Müsabakaya iştirak eden projelerin mülkiyeti meselesi.

9- Mükâfatların adedi ve miktarı.

10- Mükâfat kazanmayan projelerin satın alınması meselesi.

11- Mükâfatların tevzii ve mükâfat almıyan projelerden bazılarının satın alınma mecburiyeti.

12- Mükâfatın tevzii, Tatbik ve inşa edilecek projelerin intihabı.

13- Müsabakaya iştirak eden projelerin teşhiri.

14- Projelerin geriye gönderilmesi.

15- Hakem heyetinin mazbatası.

16- Müsabakayı ilân eden şahsın mes'uliyeti ve müsabakanın masarifi.

1) Müsabakanın cinsi

Müsabakanın cinsi ile müsabakaya iştirak için yapılmış olan taahhüdat programında tamamen sarih bir surette yazılı olmalıdır.

Evvelâ bir eskiz (İdee) müsabakası, bunun verdiği neticelere göre bir proje müsabakası yapılmak arzu edildiği takdirde bu ikinci müsabakaya iştirakin ne gibi şartlara bağlı olduğu ve bu iki müsabakaya iştirak edenlerin ne gibi haklara kesbi istihkak ettikleri evvelden sarahatan tesbit edilmelidirler. Hususî müsabaka arzu edildiği takdirde iştirake davet edilecek mütehassısların evvelâ muvaffakiyetleri istihsal edildikten sonra isim, şöhret ve adresleri tadat edilecektir.

2 - Müsabakaya iştirak ettirilecek projelerin, mahal ve vakti teslimi

Projelerin teslim edileceği yer sarahataen tesbit edilecektir. Verilen vazifenin cinsi ve büyüklüğüne göre bir teslim tarihi tayin ve tesbit edilecektir. Teslim tarihi sonradan

değiştirilemez. Teslim mahallinde sakin olan kimseler projelerini muayyen gün ve saate kadar teslim etmiş bulunacaktır. Müsabakaya iştirak edipte teslim mahallinde sakin olmı-yan meslek erbabı yukarıda mevzuu bahs müddeti muayyeneye kadar projelerini postaya teslim edeceklerdir. Ve aynı zamanda teslim mahalline bir telgrafla keyfiyeti bildireceklerdir. Bu veçhile muayyen teslim müddetinin nihayetinde müsabakaya iştirak edenlerin tamam bir listesi tanzim edilmiş olabilir. Bundan başka taşradan iştirak edenler taahhütlü bir mektupla proje paketinin teslim makbuzunu müsabaka mürettibine göstereceklerdir.

Postadan proje paketlerinin çıkarılıp hakem heyeti emrine amade kılınması müsabaka mürettibine aittir. Geç vasıl olan projelerin nazarı itibara alınması ancak bu teahhürde mürsilinin mesul bulunmadığı sabit bulunduğu takdirde mümkündür.

### 3- inşaat mahalli

İnşaat mahallinin bulunduğu mevki ile hudutları tesbit edilecektir. Binanın vaz ve inşası üzerine haizi tesir olacak bilcümle hususat (cihatı erbaası bina teşkilâtı, arazinin her türlü rutubet ve su hu-susatını) muhtevi bir vaziyet pilânı ile tesbit edilecektir.

### 4- Proje esasatı

Binanın tesisi ve kullanılması üzerine esaslı surette haizi tesir olabilecek bilcümle zirdeki hususatı tesbit edilmiş olacaktır. Matlup dairelerin adet ve vüs'atları ile hangi cihetlere doğru vaz'ı ne suretle tenvir ve ne maksat için tesis edilecek oldukları hakkında mulûmatı kâfiye ile bu dairelerin birbiri-le olan irtibat ve sureti istimalleri tesbit edilecektir.

Bundan başka istimal edilecek olan malzeme ve konstruksiyonlar, matlup mukavemetin derecesi, binanın işlenmesinin sureti. Ve istihdaf edilen tesirde tesbit edilmelidir. Mukavemet hesapları için muktazi esasat inşa edilecek yapıdan beklenen hizmet ve sair bilcümle malûmatı da tesbit edilmelidir. Bütün bu şeraite kat'î surette talep edilen şeylerle temini yalnız (şayanı arzu) hususatı arasında sarıh ve açık bir surette belli edilmelidir.

##### *5- Matlup pilân, hesabat ve sair evrakın adet ve cinsinin tesbiti*

*Talep edilmekte olan pilânlar ve resimlerin miktarı ve mikyası tesbit edilmeli bundan başka bir bina tarifnamesinin esbabı mucibe raporunun ve yahut hesabı talep edilip edilmediği de zikredilecektir. Mütahassıs hakem heyeti azalarının ufak mikyasta puanlarda da inşaatın esas düşüncelerini açık bir surette kavrayıp takdir edilebileceği ahvalde müsabaka için yalnız sade eskizler talep edilmelidir. Tersimatın şekil ve sureti hakkında mahsusî şerait ve talepler serdedilebilirler. Bina inşaatı için müsabakaya projeleri 1: 100 ve ondan küçük (yani 1: 200, 1: 400) mikyasında talep edilebilir. Daha büyük misyasta bir müsabaka projesi talebi caiz değildir. Yalnız icabında daha büyük mikyasta bir cephe tafsilât resmi ve maktai talep edilebilir. İstenen (Perspektiv - menazırî) resim içi başka noktası tesbit edilecektir. İnşaat mahallinin bu bakış noktasından alınmış bir fotoğrafının programa rap.tedil-mesi muvafıktır. Programı tertip ederken müsabakaya iştirak eden meslek erbabına tahmil edilecek olan mesai yekûmunun mutlaka lâzım olan haddi asgariyi tecavüz etmemesine hakem heyeti behemehal dikkat etmelidir.*

##### *6- Yapı için tahsis edilen meblâğın miktarı*

*Bu hususta aşağıdaki veçhile sarahat temin edilmelidir.*

*A - İnşaat fiatı, miktarı muayyeni ve sabiti aş-mıyacak.*

*B - Bina takriben bir miktarı muayyeneye mal-olacaktır.*

*S - Muayyen bir inşaat fiatının nazarı itibara alınmasına lüzum yoktur.*

*Birinci şık mevzuu bahis olduğu yani inşaat fiatı miktarı muayyen ve sabiti aşacağı takdirde proje müsabakadan hariç tutulur.*

*İkinci şık mevzuu bahis olduğu inşaat fiatının daha yüksek çıkması projeyi red için yegâne sebep teşkil etmemelidir.*

Üçüncü şık mevzu olduğu surette inşaat fiatı projenin takdiri üzerinde hiç bir rol oynamıyacak ve hakem heyeti fennî ve san'atkârane hususatı tetkik ve takdir edecektir. Keşif talep edildiği takdirde ancak takribi hesap mevzuu bahis olabilecektir. Keşifnamenin sureti tertibi ve hesabata esas olacak vahidi kıyasının tesbiti hakem heyetine mensup meslek adamlarının vezaifi cümlesindedir. Mümkün olduğu takdirde aynı cinsten inşa edilmiş ve tanınmış misallere ait binaların hesabatma esas olan vahidi kıyaslarla bu binaların mal olduğu fiat-lar hakkında malûmat verilecektir. Bu suretle hakem heyetinin kendine esas ittihaz etmiş olduğu hususat hakkında müsabakaya iştirak etmiş olan meslek erbabın da malûmat verilmiş olur. İcabında mahallî malzeme fiatlarının vahidi kıyaslarile amele yevmiyelerinin miktarı hakkında malûmat verilecektir. Keşfin göz göre yanlış ve yahut yeniden yapılmadan ve tetkik ve muayenesi mümkün olmı-yan projeler müsabakadan ihraç edilir.

7- Projelerin üzerine yazılacak isim ve rumuz Umumî müsabakalarda projeye ait her bir parçanın üzerine bir rumuz yazılacaktır. Her proje bundan başka bir de aynı rumuzu taşıyan bir kapalı zarf ilâve edilecektir. Ve bu kapalı zarfın içerisinde proje sahibinin ismi, şöhret ve adresini muhtevi bir kâğıt bulunacaktır. Kapalı zarfın arkasında projenin iadesi için bir adreste yazılı olabilir ise de bu adres proje sahibinin kim olduğunu ifade etmiyecek bir surette olacaktır. (Meselâ posta kutusu numarası ve saire gibi).

Hakem heyetinin vazifesine başlamasından evvel ve yahutta icrayi vazife ettiği sırada azalarından birine ve yahut heyeti umumiyeye direkt ve yahut .endirekt herhangi bir surette isim mahremiyetini ihlâl edecek olan kimselerin projeleri müsabakadan ihraç edilir.

Hususî müsabakalarda rumuza ihtiyaç yoktur.

Projeler ve bunlara ait bütün evrak üzerine projeyi yapanın tam ismi yazılır.

Umumî müsabakalarda da arzu edildiği takdirde projelere rumuz yazılmayıp projeyi yapanın isminin yazılması talep edilebilir.



## 8- Müsabaka projelerinin mülkiyeti meselesi

*Hakem heyetinin takdir ve kararı üzerine*

*mükâfat kazanan veya satın alman projeler müsabakayı tertip ve ilân edenin malî olur. Bu mülkiyet ancak yalnız maddî bir mülkiyetten ibaret kalıp, mülkiyeti maneviye hususuna (Otör) hakkı teşmil edilemez.*

*Müsabakaya iştirak eden projelerden fikirler seçip inşa edilecek projede tatbik etmeğe müsabaka mürettibinin hakkı yoktur. Bu hususta fikir sahiplerinin rızasını almak şarttır. Müsabakaya iştirak eden kimselerin proje muhteviyatı hususundaki, malî manevî hakları herhal ve ihtimalde de bakidir. Hattâ mükâfat kazanmış veya satın alınmış bir projesini bile bir yere tatbik ve inşa etmek, başka projelerine esas teşkil ettirmek, ve hatta her arzu ettiği surette neşretmek hakkını daima haizdir. Ancak bir kazanç kasti olmamak ve sahibinin muvafakatini istihsal etmek şartile mükâfat kazanmış veya satın alınmış projeleri neşretmeğe müsabaka mü-rettibi mezundur.*

## 9- Mükâfatların adet ve miktarı

*Umumiyet itibarile mükâfatların yekûnu umumisi mimar kanununa nazaran aynı iş için tediyesi; icap eden ücretin iki misline baliğ olmalıdır.*

*Mamañih vaziyeti mahsusaya göre hakem heyeti bu hususta kararlar ittihaz eder.*

*Küçük vazifeler için mükâfat miktarı üç adet olur.*

*Vazifeler büyüdüğe ehemmiyet ve ahvale göre mükâfat adedi çoğalabilir. Her halde üç nevi ve sınıftan fazla (yani birinci, ikinci, üçüncü) mükâfat ihdas edilemez. Mükâfatlar birbirine nazaran 1: 0,75 0,50 nisbetinde olmalıdır. Mükâfatların tevzii sırasında bunların adet ve miktarı üzerinde tediye yapılmak hakkı hakem heyetine verilmiş olduğu takdirde müsabaka ilânında bu husus dahi işaret edilmelidir,*

*Hususî müsabakalarda derece derece mükâfat itası yerine,davete icabet ile proje vermiş olan kimselere aynı miktarda birer mükâfat verilmesi de mümkündür. Bu takdirde verilecek*

olan mükâfat hiç bir zaman aynı işin mimar kanunu mucibince istihkakı olan ücretin yüzde ellisinden aşağı olmamalıdır. Hususî müsabakalarda mükâfat ile taltif esas kabul edilmiş olduğu takdirde davet üzerine gelen her projeye bir mükâfat verilmelidir. Bu takdirde birinciliği alan binanın tatbik ve inşası hususunda tevdi edilir. Ve bu iş için asgari olarak mimar kanunu mucibince icap eden ücret verilir.

#### 10- Mükâfat kazanmayan projelerden bazılarının satın alınması hususu

Müsabaka mürettibi ilânında mükâfat kazanmayan eserlerden bir miktarının satın alınması için bir meblâğı mahsus tahsis etmiş olduğu ve hakem heyeti tarafından satın alınmağa lâyık eser mevcut olduğu ifade edildiği takdirde bu meblâğı mübaya-at için sarfa mecburdur.

Bu mubayaa dahi taltif suretinde telâkki olunarak hakem heyetinin mazbatasında zikredilecektir. Mükâfat kazanmayan eserlerin mubayaa ücreti en son mükâfatın asgari yüzde ellisi ve azamî olarakta tamamı miktarında olmalıdır. Hakem heyeti tarafından mubayaa edilmeleri tavsiye olunan asardan başka diğer bazı eserleri de mubayaa etmek arzusunda bulunduğu takdirde müsabaka mürettibi bu hususta mezundur.

Ancak bu nevi mübayaat hususî olarak telâkki edilecek ve bunun için müsabaka ilânında mübayaat için tahsis edilecek meblâğ kullanılmıyacaktır. Eserini mubayaa etmek hususundaki verilecek karara eserin sahibi her zaman itiraza mezundur.

#### 11- Mükâfat tevzii ve siparişat icrası hususundaki mükellefiyet

Mükâfat tevzii ve yahut mubayaa için tahsis meblâğın sarfi hakkındaki mükellefiyet ve mezuniyet ancak program ahkâmına tabiiyet eden ve hakem heyetince mükâfat veya mubayaaya lâyık bulunan esaslar için mevzuu bahis olabilir.

#### 12- Mükâfatların kazananlara tevdi

Bir müsabaka münasebetile verilecek olan ücretler, mükâfatlar ve mubayaa meblağları hakem heyetinin kararından sonra azamî onbeş gün zarfında kesbi istihkak eden kimselere tediye edilmiş bulunmalıdır.

### *13- İnşa edilecek eserlerin intihabı*

*Müsabakada muvaffak olanlardan birisine inşaatın tatbik ve inşası tevdi arzu edildiği takdirde bu husustaki şerait müsabaka ilânında tesbit edilmiş olmalıdır.*

*Bir hakem heyetinin verdiği hükmün kıymetli ihtisas eseri temsil ettiği nazarı itibara alınarak heyeti mezkûre tarafından birinci mükâfata lâyük görülmüş olan ve yahutta tatbik edilmek üzere tavsiye olunan eserin sahibi binanın tatbikat projesini yapmakla tavzif edilmelidir.*

*Projesi müsabaka mürettibi tarafından inşa edilmek üzere intihap edilen mimar umumiyetle inşaat projelerini ve inşaata nezareti der'uhte etmeğe ve mimar kanunu mucibince istihkakı olacak olan ücretle iktifa ile mükelleftir.*

*Tatbik ve inşa edilmek üzere intihap olunan eserin sahibi inşaat puanlarını yapmak ve inşaata nezareti icra etmek imkânını bulmadığı takdirde hakem heyeti tarafından tesbit ve teklif edilecek olan bir tazminat tediye edilmek suretile eseri manevi muhteviyatı itibarile de müsabaka mürettibi-ne mal edilir. Ve mumailyh tarafından intihap edilecek olan bir mütehassis proje ve binanın tatbi-kile tavzif edilir. Böyle bir vaziyetin tahaddüsün-den projesinin ihtiva ettiği inşaat fikirlerinin en muvafık bir surette tatbikinin temini için ancak eser müellifinin tavsiyesile proje ve binayı tatbik edecek olan mimar intihap olunur.*

*Müsabaka mürettibi ilân ettiği müsabaka ile yalnız İdee ler ve eskizler elde etmek arzusunda bulunduğu ve inşaatı başkasına yaptırmak arzusunda bulunduğu takdirde bu husus dahi programda serahatle zikredilmelidir.*

### *14- Eserlerin teşhiri*

*Hakem heyetinin kararları tesbit edilmesi üzerine müsabaka mürettibi bilcümle eserleri umuma açık bir sergi suretile müsabaka ilânında tesbit olunan mahalde ve müddette teşhir edecek ve bu serginin vakti yevmi ve mesleki matbuatta vakti za-manile ilân edilecektir.*

*Mükâfat kazanmış ve mubayaa edilmiş olan eserler behemehal takdirle zikredilmiş olan eserlerle mütebaki eserler ancak sahiplerinin arzusu üzerine isimleri gösterilmek suretile teşhir edilirler.*

*Mükâfat kazanmış ve yahut mubayaa edilmiş eserleri milli bir meslek gazetesinde neşredilmesi şayanı arzudur.*

#### *15- Eserlerin iadesi*

*Mükâfat kazanmayan ve mubayaa edilmeyen eserler serginin kapanmasından sonra nihayet dört hafta zarfında sahipleri tarafından aldırılacaktır. Bu eserlerin sahipleri taşrada buldukları takdirde arzulan üzerine eserleri kendilerine posta ile iade edilmelidir. Mezkûr dört haftanın mürurundan sonra adresin bulunamamasından dolayı iade edilmeyen eserler için müsabaka mürettibine bir guna mes'uliyet terettüp etmez.*

#### *16- Hakem heyetinin mazbatası*

*Hakem heyetinin mazbatası teksir edilecek ve mükâfat kazanan veya eserleri satın alman kimselere istihkaklarının teslimi anında birer nüsha olarak tevdi edilecektir. Mükâfa kazanmayan eserlerin sahiplerine projelerinin iadesinde bunlara da birer suret leffedilecek ve serginin devamı müddetince bir protokol sureti asar ile beraber teşhir edilecektir.*

*Mazbatanın bir millî meslek gazetesinde neşrini temine hakem heyeti çalışmalıdır.*

*Bu protokol müsabaka ilânını neşretmiş olan gazetelerde neşredilmelidir.*

#### *17- Hukuk ve mükellefiyetler*

*Müsabaka ilânının ihtiva ettiği bilcümle şerait ve ahkâma riayet edilmesi hususunda; ve bunlara riayet edilmemesi dolayısıyla müsabakaya iştirak edenlerden her hangisi hesabına zuhur edecek zarar ve ziyandan müsabakayı ilân eden mes'uldür.*

*Hakem heyetinin kararlarına müsabaka müet-tibi ve ne de bunun mutemetleri tarafından tatil edilemez.*

*Müsabaka ilânı dolayısıyla zuhur edecek bircümle masarîf müsabaka mürettibine ait olup kendisi tarafından tesviye edilecektir. Bu sebepten projelere esas teşkil edecek bircümle evrak ve saire-yi müsabakaya iştirak edenlere bilâ ücret verilecektir.*

*Program tevdiî sırasında bir ücret almış olduğu takdirde hitamından sonra bu meblâğı müsabakaya iştirak edenlerin cümlesine iade edilecektir. Müsabakaya iştirak etmeden programı iade eden kimselere programın geri geldiği anda meblâğı mezbur iade edilecektir.*

*Resim müsabakasının sureti icrası için esasat*

*Müsabakalar*

*Umumî, hususî ve mülhak bütçelerle yaptırılacak resim, heykel, mimarî projeleri ve sanayii tez-yiniyeye ait bilumum san'at eserleri müsabaka ile yaptırılır. Muhtelif san'at şubelerine ait müsabaka formülleri berveçhi ati tesbit edilmiştir.*

*Resim müsabakası*

*1- Resim müsabakaları mevzuların nevi ve şekillerine göre ya mahdut ve isimleri muayyen san'atkârlar arasında yahut umum Türk san'atkârları arasında olabileceği gibi beynelmilel dahi olabilir. Müsabakaların bu tasnifine nazaran her hangi şekilde yapılacağı Akademi meclisinin ekseriyeti ârasile tesbit edilebilir.*

*2- Yaptırılacak eserlerin mevzuları, ve mevzulara müteallik tafsilât ve vesaik şayanı arzu olan esasın, tabloların eb'adı ve kullanılacak malzemenin nevi, teslim olunacak mahal, sipariş veren makam tarafından tesbit edilerek Akademi meclisine gönderilir. Meclis bu esasata göre müsabaka projelerini tanzim ve alâkadara tebliğ veya gazetelerle ilân eder. ilân üç yevmî gazete ile ve ikişer gün fasıla ile iki defa yapılır.*

*3- Müsabakanın müddeti mevzuun ehemmiyetine göre değişeceğine nazaran Akademi meclisi tarafından tesbit olunur.*

*A - Müsabakaya birden fazla taslakla iştirak olunabilir.*

*B - Müsabakaya iştirak edenlerin isim ve adresleri gayet sarîh olarak kapalı bir zarfla resimlere raptolunur. Taslaklara imza yerine konulacak olan rumuzun bir eşi bu zarf üzerine konulur.*

*C - Müstaar bir namla müsabakaya iştirak olunamaz.*

*D - Tayin ve ilân olunan müddetin neticesinden sonra gönderilen eserler müsabakaya ithal edilemez.*

*E - Müsabaka projesinde tesbit edilmiş olan ölçülere uymıyan eserler müsabakaya kabul edilmez.*

*F - Taslaklar bitmiş olmalıdır. Kazanmıyan eserlerin isimlerini havi zarflar açılmaz.*

*Müsabakaya gönderilen bütün eserler sahiplerine iade edilir.*

*4 - Jüri heyeti Akademi meclisi resim şubesi azalarile mezkûr meclis azalarından bir heykeltraş, bir mimar, bir tezyinat mütehasısı ve sipariş veren makam tarafından intihap edilecek murahhaslardan mürekkeptir. Bu murahhasların yekûnu jüri yekûnunun nisfini geçemez.*

*5 - Jüri azası müsabakaya iştirak edemez. Jüride aza olup ta müsabakaya iştirak edenler iştiraklerini Akademi meclisine bildirirler. Ve yerlerine Akademi meclisi heykeltraş, mimar ve tezyinat şubeleri azalarından meclis tarafından intihap edilecekler kaim olur.*

*6 - Jüri reyleri hafidir.*

*Sipariş*

*7 - Taslak müsabakasında birinci gelen resim sahibine tablo sipariş edilir. Muayyen olan bedelin beşte biri peşin olarak verilir.*

*8 - Taslak müsabakasında ikinci gelen resim sahibine sipariş bedelinin onda biri, üçüncü gelen resim sahibine yirmide biri mükâfat olarak verilir. Mükâfatlar bedeli sipariş bedelinden tenzil edilir.*

*9 - Siparişin ifası müddeti kullanılacak malzeme ve sair şerait Akademi meclisi reyinin*

*inzima-mile sipariş veren makamla san'atkâr arasında bir mukavele ile tesbit edilir.*

*10- Sipariş eden makamla san'atkâr arasında çıkacak ihtilâf ihtisas ve teknik işine taallük ettiği takdirde Akademi meclisinin hakemliğiyle halledilir.*

*11 - Birinci gelen taslak, tahibine fotoğraf alındıktan sonra iade edilir. San'atkâr taslakta sipariş veren makamla kendi arasında bir uyuşma neticesi olarak tesbit edilecek tadilâtı yapabilir. Ancak tadilât taslağın esasını bozmıyacak kadar ehemmiyetsiz olmak icap eder.*

#### *Heykel müsabakası*

*1 - Memlekette yaptırılacak bilumum âbide ve heykeller güzel san'atlar Akademisinden veya Avrupa Akademisinden muteber tasdiknameyi haiz veya resim sergilerinde eserler teşhir ederek tanınmış olan Türk san'atkârları arasında müsabaka ile yaptırılır.*

*2 - Yapılacak heykelin rekzedileceği mahallin haritası, bu mahallin muhtelif cihetlerinden alınmış fotoğrafları âbidenin kıyafet ve sair hususiyetleri, bunlara ait vesaik ve tafsilât tahsis edilmiş olan meblâğ miktarı, âbide veya heykel yaptırarak makam tarafından evvelce tesbit edilerek müsabaka projesine ılsak edilir.*

*3- Müsabakanın müddeti ve âbidenin imali için lâzım gelecek müddet yapılacak işin ehemmiyetine göre Akademi meclisi tarafından tesbit edilir.*

*4 - Her müsabakaya azamî üç maket (taslak) verilir.*

*5- Maketler alçıya dökülmüş ve kaide dahil olduğu halde en büyük buudu asgari 50 santim olmalıdır.*

*6- Eserler müsabakada tesbit edilen müddet zarfında müsabaka ilânında gösterilecek mahalle teslim edilmiş olmalıdır. Müddetin hitamında sonra getirilecek eserler kabul edilmez.*

*7- Müsabakaya iştirak eden san'atkârlar isim ve adreslerini sarih olarak kapalı bir zarf derunun-da taslaklarına raptedeceklerdir. Ve bu zarf üzerine esere imza olarak koyacakları rumuzun bir aynını koyacaklardır. Mükâfat kazanmayan eserlere merbut zarflar açılmaz.*

#### *Jüri heyeti*

8- Jüri heyeti akademi meclisi tarafından mün-tahip ve mezkûr meclis azalarından üç heykeltraş, bir mimar, bir ressam ve bir de sipariş veren makam tarafından gösterilecek bir murahhastan mürekkeptir. Müsabakaya giren san'atkârlar jüri heyetine dahil olamaz.

9- Jüri azasından olup ta müsabakaya iştirak edenlerin veya herhangi bir sebeple jüriden infikâk edenlerin yerine Akademi meclisi tarafından mün-tahip ve mezkûr meclis azalarından ressam, mimar, ve tezyinatçı intihap edilir.

10- Jüri gönderilen eserleri bittetik birinci, ikinci ve üçüncüyü tayin eder. Reyler hafidir.

11- Müsabakada siparişe tehsis edilen miktar asgari 10.000 lira olduğu takdirde birinciye bu miktarın 20 de biri, ikinciye 100 de biri, üçüncüye 200 de biri mükâfat olarak verilir. Bu miktar 10.000 liradan aşağı olduğu takdirde mükâfatlar miktarı jüri tarafından tayin edilir.

12- Sipariş yaptırılmadığı takdirde mükâfatlar verilir. Mükâfat kazanmayan eserler sahiplerine iade edilir. Mükâfat alan eserler sipariş makamı tarafından inşa hukuku sahiplerine ait olmak üzere muhafaza edilebilir.

13- Mükâfat olarak verilecek meblâğ müsabakanın ilânında alâkadar makam veya şahıs tarafından mükâfat kazananlara verilmek üzere müsabakanın icra edildiği mahal noterliğine ve jüri emrine tevdi edilir.

#### *Sipariş*

14- Sipariş müsabakada birinci gelen eser sahibine verilir. Abide veya heykelin tarzı inşa ve teslimi hakkında şeraiti umumiye ve hususiye sipariş veren makam ile san'atkâr arasında tesbit edilerek mukaveleye raptedir. Bu mukavele mucibince tarafeyn arasında tahaddüs edecek itilâf

san'at veya tekniğe ait olduğu takdirde Akademi meclisinin hakemliğine müracaat edilir.

15- Birinci gelen maket bir fotoğrafı alındıktan sonra sipariş yapan zata iade edilir.

#### *San'atkâr bu*

makette sipariş veren makamla kendisinin muvafakati dahilinde ve maketin esasatını ihlâl



etmiyecek

ehemmiyetsiz bazı tadilât yapabilir. San'atkâr eskizinde san'at zarureti hasabile lüzum gördüğü tadilâtı yapmakta serbestir.

16- Umumî, hususî ve mülhak bütçelerle yaptırılacak olan âbideler ve heykellerin yukarıdaki maddelerde zikredilen esasat dahilinde müsabaka şeklini tesbit etmek üzere sipariş makamati müsabaka ilânından bir ay evvel Akademi meclisine müracaatla bu müsabaka formülünün mezkûr siparişlere uygun şeklinin ve yapılacak ilânatın tesbit edilmiş şeklini talep edebilir.

Tezyini san'atlar için yapılacak müsabakaların, tatbik edileceği yerler

1 - (Binalarda tezyini san'atlar) Bir binanın dahilî ve haricî kısımlarında pano dekoratif, fresk, seramik, pentür müral, ferforje, karton piyer, ziya tertibatı ve tesisatı, mobilya, kumaş, halı, kilim, ve duvar kâğıtları, süs eşyası ve ilân.

2 - (Tesisatı hariciye) Kompozisyon ve tatbikatı ve buna mümasil kuyumculuğa ait mücevherat, vazo ve emsali, madeniyat üzerine çekiç ile tezyinat, mağaza vitrinlerinin tertip ve tanzimi,

3 - (Neşriyat) Kitap, mecmua, gazete, resimleri, reklâm. Ambalaj etiketleri v.s.

4 - (Seramik) Sinaî ve ticarî bilûmum çini eşya şekilleri. Artistik seramik bilumum vazolar, sofrâ, çay, kahve takımları ve biblolar. Sanayi seramiği, kaba seramik inşaat ve sanayiî bilûmum şubelerinde kullanılan izolatör ve saire gibi eşya.

5 - Sinema ve tiyatroların dahilî ve haricî tezyinatı, Filim, tiyatro dekorları kostüm ve maketleri.

6 - (Milli sergiler) Memleket dahilinde yapılacak sanayi; ticarî ve ziraî ve beynelmilel sergilerin umumî tezyinatı, pavyonları tertip ve tesisatı. Sergilerde tatbik edilecek projeler. Beynelmilel sergilere iştirak.

*Millî bayramlarda şehirlerin muhtelif yerlerine yapılacak taklar ve ışıklar tesisatı ve bu bayramlarda merasimin ismine göre icap ettiği şekilde dekorlar.*

*Tezyini işler müsabakasının icrası için esasat*

*Madde 1 - Sanayii tezyiniye müsabakaları mevzularının nev'ine ve şekillerine göre ya mahdut ve isimleri muayyen san'atkârlar arasında yahut ta umum Türk san'atkârları arasında olabileceği gibi beynelmilel dahi olabilir. Müsabakaların bu vaziyetine nazaran hangi şekilde yapılacağı Akademi meclisinin ekseriyeti ârâsile tesbit edilir. Beynelmilel müsabakalar heyeti Vekile kararile yapılır.*

*Madde 2 - Tezyini san'atlar müsabakalarına girebilmek için san'atkârların Güzel san'atlar Akademisi tezyini san'atlar şubesinden veya bu mektebe muadil Avrupa mekteplerinden mezun ve yahut memleket dahilinde açılan sergilerde eserlerini üç defa teşhir ederek muvaffakiyet kazanmış olmaları şarttır.*

*Madde 3 - Yaptırılacak eserlerin mevzuları ve mevzulara müteallik tafsilât ve vesaik şayanı arzu olan esasat, eşyaların hakiki ab'adı ve kullanılacak malzemenin nev'i teslim olunacak mahal, sipariş veren makam tarafından tesbit edilerek akademi meclisine gönderilir. Meclis bu esasata göre müsabakada projelerin tanzim, alâkadarlara tebliğ veya gazetelerle ilân eder. İlân üç yevmî gazete ile ve ikişer gün fasıla ile iki defa yapılır.*

*Madde 4 - Müsabakanın müddeti, mevzuun ehemmiyetine göre değişeceğinden Akademi meclisi tarafından tesbit olunur.*

*Madde 5 - Müsabakaya birden fazla eserle iştirak olunabilir.*

*Madde 6 - Müsabakaya iştirak edenlerin isim ve adresleri gayet sarih olarak kapalı bir zarfla eserlere raptolunur. Ve eserlere imza konulacak olan işaretin bir eşi zarf üzerine konur.*

*Madde 7 - Müstear bir namla müsabakaya iştirak olunamaz.*

*Madde 8 - Tayin olunan müddetin bitmesinden sonra gönderilecek eserler müsabakaya kabul olunmaz.*

*Madde 9 - Müsabaka projesinde tesbit edilmiş olan ölçülere uymıyan eserler müsabakaya ithal edilemez.*

*Madde 10 - Müsabakaya gönderilen eserler yani maketler ve resimler derhal ustalar tarafından tetkik edilecek şekilde bitirilmiş olmalıdır.*

*Madde 11 - Müsabakaya gönderilen eserlerden mükâfat almıyanlar bütün hukukile sahiplerine iade edilir.*

#### *Jüri*

*Madde 12 - Jüri heyeti Akademi meclisi azasından üç dekoratör, bir ressam bir mimar, bir heykeltraş ve sipariş veren makam tarafından gösterilecek iki murahhasan mürekkeptir.*

*Madde 13 - Jüri azası müsabakaya iştirak edemez. Jüriden olup ta müsabakaya iştirak edenler iştiraklerini Akademi meclisine bildirirler. Ve yerlerine Akademi meclisi tarafından tezyiniciler birliğine mensup zevattan intihap edilecek olanlar kaim olur.*

*Madde 14 - Jüri reyleri hafidir.*

*Madde 15 - Müsabakalarda yaptırılacak eserin ehemmiyetine göre iki veya üç mükâfat verilir. Mükâfat miktarı işin ehemmiyetine göre sipariş veren makamla Akademi meclisi tarafından tesbit edilir. Birinci gelen eser sahibine mükâfatla beraber sipariş verilir.*

*Madde 16 - Mükâfat iki olduğu takdirde birinciye mükâfata tahsis edilen meblâğ yekûnunun yekûnunun %60'ı ikinciye % 40, üç mükâfat olduğu takdirde bu nisbet birinci için % 50 ikinci % 30, üçüncü için % 20 dir.*

*Madde 17 - Sipariş alan san'atkâr projesinin tatbiki esasında memlekete haricindeki ihtisas ve malzemededen istifade etmek zarureti Akademi meclisinin tasdikile tesbit edilmedikçe yalnız Türk san'atkârlarını çalıştıracak ve yerli malzeme kullanmağa mecburdur.*

*Madde 18 - Sipariş alan san'atkâr projesini tatbikinin mes'uliyetini mütekeffil ve işin hitamına kadar nezareti taahhüt eder.*

*Madde 19 - Mükâfat olarak verilecek madde müsabakanın ilânında alâkadar makam veya şahıs tarafından kazananlara verilmek üzere müsabakanın icra edildiği mahai noterliğine ve jüri emrine tevdi edilir.*

*Madde 20 - Mükâfatlar sipariş yaptırılmadığı takdirde dahi verilir.*

*Madde 21 - Siparişin icrası, müddet, malzeme ve tediyat şeraiti sipariş veren makam ile siparişi alan san'atkâr arasında yapılacak bir mukavele ile tesbit edilir.*

*Madde 22 - Sipariş veren makamla san'atkâr arasında çıkacak ihtilâf ihtisas ve teknik işine taallûk ettiği takdirde Akademi meclisi hükümlüğüne müracaat edilir.*

*Madde 23 - Birinci gelen proje sahibine fotoğrafi alındıktan sonra iade edilir.*

*San'atkâr bu projede sipariş veren makamla kendi arasında bir uyuşma neticesi olarak tesbit edilen kısımlardan maada hiç bir tadilât yapamaz” (RONA, 1992:199-211).*