



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Sanat Tarihi Anabilim Dalı

**SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEBİ (1882-1928)**

Özge GENÇEL

Doktora Tezi

Ankara, 2021



SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEBİ (1882-1928)

Özge GENÇEL

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Doktora Tezi

Ankara, 2021

## KABUL VE ONAY

Özge GENÇEL tarafından hazırlanan “Sanayi-i Nefise Mektebi (1882-1928)” başlıklı bu çalışma, 01.02.2021 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

---

Prof. Dr. Serpil BAĞCI (Başkan)

---

Doç. Dr. Zeynep YASA YAMAN (Danışman)

---

Doç. Dr. Seza SİNANLAR USLU (Üye)

---

Doç. Dr. Pelin ŞAHİN TEKİNALP (Üye)

---

Dr. Öğr. Üyesi Şefika Akile ZORLU DURUKAN (Üye)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

Prof. Dr. Uğur ÖMÜRGÖNÜLŞEN

Enstitü Müdürü

## YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”** kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. <sup>(1)</sup>
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 6 ay ertelenmiştir. <sup>(2)</sup>
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. <sup>(3)</sup>

...../...../.....

Özge Gençel

*“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”*

- (1) Madde 6. 1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez **danışmanın** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez **danışmanın** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulunun** gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, **tezin yapıldığı kurum** tarafından verilir \*. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, **ilgili kurum ve kuruluşun önerisi** ile **enstitü** veya **fakültenin** uygun görüşü üzerine **üniversite yönetim kurulu** tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.  
Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

\* Tez **danışmanın** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** tarafından karar verilir.

## ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında zgn olduğunu, **Doç. Dr. Zeynep YASA YAMAN** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

**Özge GENÇEL**

## TEŞEKKÜR

Bu çalışmayı hazırladığım süre boyunca pek çok isim hem akademik hem manevi destekleriyle yanımda oldular.

Her şeyden önce danışmanım Doç. Dr. Zeynep Yasa-Yaman'a bana bu araştırmanın konusunu önererek önümde heyecan verici bir yolun açılmasını sağladığı için teşekkür ederim. Konunun muhtemel zorluklarından çekinerek ama bu çalışmayı yürütme fikrinin heyecanı ile başladığım tez çalışmam süresince kendisi her zaman bana dair inancını hissettirerek beni motive etti. Lisansüstü eğitimim süresince akademik danışmanlığımı üstlenerek çalışmalarım da yol gösterici olmakla kalmadı, en stresli anlarımda moral desteği de verdi. Dokuz yılı aşan bir süreçte hem bir araştırmacı olarak bakış açımın şekillenmesinde en büyük rolün sahibi olan hem de danıştığım her konuda fikir ve deneyimlerini benimle cömertçe paylaşan hocama sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Prof. Dr. Serpil Bağcı, sadece bu tezin yazım sürecinde değil Hacettepe Üniversitesi'ndeki lisansüstü eğitimim boyunca akademik disiplini ve bakış açısı ile her zaman yol gösterici oldu, tüm katkıları için kendisine teşekkür ederim.

Doç. Dr. Pelin Şahin Tekinalp hem yüksek lisans ve doktora eğitimim süresince kendisinden aldığım derslerde bu çalışmanın da odaklandığı döneme dair çeşitli açılardan araştırmalar yapmama ve ilgili literatürü tanımama yardım etti hem de savunma jürimde yer alarak eleştiri ve önerileriyle bu çalışmaya katkı sağladı. Akademik katkısının yanı sıra her zaman hissettirdiği desteği benim için çok kıymetli, kendisine içtenlikle teşekkür ediyorum.

Tez izleme komitemde yer alarak eleştiri ve önerilerini her zaman yapıcı bir tavırla dile getiren Dr. Öğr. Üyesi Akile Zorlu Durukan'a ve savunma jürimde yer alarak önerileriyle çalışmama katkı sağlayan Doç. Dr. Seza Sinanlar Uslu'ya minnettarım. Ayrıca Hacettepe Üniversitesi ve Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümlerinin öğretim üyelerine teşekkür ederim.

Bu tezde kullanılan kaynaklar farklı arşiv ve kütüphanelerde yapılan araştırmalarla bir araya getirildi. Araştırma sürecinde yardımları dokunan İstanbul Arkeoloji Müzeleri

Müdürlüğü, Beyazıt Devlet Kütüphanesi, Türkiye Büyük Millet Meclisi Kütüphanesi, Milli Kütüphane, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı, Hacettepe Üniversitesi Beytepe Kampüsü Kütüphanesi ve Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Kütüphanesi çalışanlarına teşekkür ederim.

Ayrıca doktora çalışmalarımı 2211/A Genel Yurt İçi Doktora Burs Programı kapsamında destekleyen Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu'na (TÜBİTAK) teşekkür ederim.

Çalışma sürecinin en keyifli yanlarından biri farklı araştırmacılarla fikir alışverişinde bulunabilmektir. Benden bir üst dönem olması sebebiyle lisans yıllarımdan beri yönelttiğim tüm soruları özenle cevaplayan Hatice Özdoğan Türkyılmaz, tez yazım sürecinde de deneyimlerini benimle paylaştı. Lisansüstü eğitimimin ilk dönemlerinde tanıştığım Begüm Sönmez de bu sürecin yakın takipçilerinden oldu, çalışmamı uzun uzun dinlemekten hiç şikâyet etmedi. Her ikisi de hem tezime dair fikirlerini benimle paylaşarak katkı sağladılar hem de dostluklarıyla her zaman yanımda oldular, ikisine de teşekkür ederim. Bu süreçte Gizem Tongo, Esra Özkan Koç ve Suna Aydın Altay kendi araştırmaları esnasında ulaştıkları, çalışmamı katkı sağlayabileceğini düşündükleri kaynakları benimle paylaşmakta tereddüt etmediler. Ayrıca Miray İnce, Ankara'da bulunamadığım zamanlarda bazı kaynaklara ulaşmama yardım etti. Her birine teşekkür ederim.

Ceylan Karaca, Derya Aydın ve Fulya Seviç her ihtiyaç duyduğumda tereddüt etmeden aradığım isimlerden oldular, destekleri ve bana ayırdıkları tüm vakitleri için teşekkür ederim. Ayrıca Bülent Ayyıldız, Murat Gül, Can Erpek ve Çağrı Elverir iyi dileklerini her zaman hissettirdiler, iyi ki varlar.

Lise yıllarımdan beri en yakınlarımdan olan Gülgün Şerefoğlu, bu tezin yazılma sürecinde de sonsuz desteğiyle yanımdaydı. Gülgün tanıştığımızdan beri her zaman tüm kaygılarımı anlayıp paylaştı, neşemi arttırmak için elinden geleni yaptı. Hayatımı biçimlendiren her dönemde yardıma hazır bir şekilde yanımda durdu, farklı şehirlerde yaşadığımız dönemlerde dahi elini hep omzunda hissettirdi. Dosttan öte ailemin bir parçası olduğu için kendimi şanslı sayıyorum, minnettarım.



Abim Yiğit ve eşi Nur bu süreçte her zaman desteklerini hissettirdiler. Abim, sadece tezde değil herhangi bir konuda zorlandığımı, fazla endişelendiğimi hissettiği her seferde bana farklı bakış açılarının mümkün olduğunu gösterdi. Nur her zaman tüm dertlerimi-sevinçlerimi dinlemeye gönüllü olup bana dostluğunu sundu. Ailemizin en yeni üyesi, yeğenim Leyla, dünyaya gelişiyle bana da neşe getirdi, en yorgun zamanlarımda moral kaynağım oldu. Annem ve babam, Melek ve Orhan Gençel bu süreçte sadece moral desteği vermekle kalmadılar, hayatımı kolaylaştırmak için de ellerinden geleni yaptılar. Her türlü serzenişim karşısında her zaman bekleyebileceğimden çok daha büyük bir destekle yanımda oldular ve bana sevgilerini daima hissettirdiler. Her birinin varlığı ve desteği her zaman olduğu gibi bu süreçte de çok kıymetliydi, duygularımı ifade etmeye yetmeyeceğini bilsem de kendilerine teşekkürlerimi sunuyorum.

## ÖZET

GENÇEL, Özge. *Sanayi-i Nefise Mektebi (1882-1928)*, Doktora Tezi, Ankara, 2021.

Bu çalışmanın konusu, Osmanlı İmparatorluğu'ndan Türkiye Cumhuriyeti'ne uzanan süreçte tek resmî güzel sanatlar okulu olan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulduğu 1882'den Güzel Sanatlar Akademisi adını aldığı 1928 yılına kadar sürdürdüğü faaliyetler ve kurduğu ilişkiler ağıdır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun siyasi sarsıntılar, güç ve toprak kayıpları yaşadığı ve bunları telafi etmek için pek çok alanda reformların yapıldığı 19. yüzyılda kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi, İmparatorluğun ilk ve tek resmî güzel sanatlar okuludur. Bu araştırma kapsamında öncelikle söz konusu süreçte, İstanbul merkezli yerel sanat ortamının gelişimi ve uluslararası sergilerde kurulan diyaloglar incelenerek İmparatorlukta bir güzel sanatlar okulunun kurulması sürecini tetikleyen unsurlar irdelenmiştir.

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşuyla Avrupa akademileri tarzında verilecek sistematik bir güzel sanatlar eğitimi İmparatorluğun teşkilatlanmasına ilk kez eklenir. Bu durum, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurumsallaşma sürecindeki idari yapısı ve konumu, eğitim kadrosu, programına dair tercihler, üretilmesi hedeflenen “milli sanat”, Osmanlı toplumunun okulun öğrencileri ve mezunlarıyla kurduğu ilişki gibi çeşitli soru ve sorunsalları beraberinde getirir.

II. Meşrutiyet'in İmparatorluğa getirdiği açılımlar ve I. Dünya Savaşı'nın etkileri, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurduğu ilişkiler ve benimsediği yaklaşımlar üzerinde de etkili olur. Özellikle Sanayi-i Nefise Mektebi'nde yetişip eğitimlerine Paris'te devam eden ve 1914'te İstanbul'a dönen kuşak, okulun ve sanat ortamının dönüşümünün aktörleri olurlar. Dönüşlerinde Sanayi-i Nefise Mektebi'nde göreve başlayan İbrahim Çallı ve Hikmet Onat gibi isimlerle birlikte Sanayi-i Nefise Mektebi'nde verilen eğitimin benimsediği sanatsal tercihler de farklılaşır.

Türkiye Cumhuriyeti'nin ilanıyla Sanayi-i Nefise Mektebi'nde yeni bir sürecin başlangıcı olur. Sanayi-i Nefise Mektebi bu dönemde binasından eğitim programına kadar pek çok alanda güncellenerek Cumhuriyetin kültür politikalarıyla uyumlu bir hâle

getirilir. Bu araştırmada, Osmanlı İmparatorluğu'ndan Türkiye Cumhuriyeti'ne uzanan bu süreçte, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin geçirdiği dönüşüm ve sanat ortamına etkileri çeşitli yönleriyle incelenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Sanayi-i Nefise Mektebi, Güzel Sanatlar Akademisi



## ABSTRACT

GENÇEL, Özge. *The Imperial School of Fine Arts (1882-1928)*, PhD Dissertation Ankara, 2021.

The subject matter of this study is the activities of The Imperial School of Fine Arts (Sanayi-i Nefise Mektebi) starting with its establishment in 1882 and lasting at the year 1928 when it took the name the Academy of Fine Arts, and the network of relations set by it as the only fine arts' school for the period extending from Ottoman Empire to Republic of Turkey.

The Imperial School of Fine Arts, which was established in 19<sup>th</sup> century, during a period in which the Empire experienced political instabilities, loss of power and territory, and made reforms in many areas with the aim of compensating for all these things, was the one and only fine arts' school of the Ottoman Empire. Within the framework of this study, primarily, the elements that stimulated the process of establishment of a school of fine arts in the Empire were addressed by analysing the development of the Istanbul-centred local art scene and the dialogues formed during the international exhibitions.

With the establishment of The Imperial School of Fine Arts, a systematic fine arts' education which would be provided in the style of European Academies was included in the organization of the Empire for the first time. This situation brought along various questions and problematics such as the administrative structure and place, teaching staff, choices for the program of the School; and the "national art" that was targeted to be produced, and the relationships of Ottoman society with the students and graduates of the School.

The initiatives brought by the Second Constitutional Era and the effects of World War I had also an influence on the relationships formed and the approaches adopted by the School of Fine Arts. Especially the generation that raised in The Imperial School of Fine Arts, continued their education in Paris, and returned to İstanbul in 1914 became the actors of the transformation of the school and the art scene. Along with the names like İbrahim Çallı and Hikmet Onat who assumed their duties in The Imperial School of Fine

Arts following their return, the artistic preferences adopted by the education given in The Imperial School of Fine Arts also changed.

The proclamation of the Republic of Turkey, on the other side, was the initiation of a new period. In this period, The Imperial School of Fine Arts was updated in many fields from its building to its curriculum, and made compliant to the cultural policies of the Republic. In this study, it is aimed to analyse the transformation of The Imperial School of Fine Arts during the period that was extending from Ottoman Empire to Republic of Turkey, and its impacts on the art scene by considering different aspects of this transformation.

**Keywords:** The Imperial School of Fine Arts, The Academy of Fine Arts



## İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY .....	i
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI .....	ii
ETİK BEYAN .....	iii
TEŞEKKÜR .....	iv
ÖZET .....	vii
ABSTRACT .....	ix
İÇİNDEKİLER.....	xi
KISALTMALAR DİZİNİ .....	iv
GÖRSELLER DİZİNİ .....	vi
GİRİŞ .....	1
1. BÖLÜM: OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA MODERNLEŞME HAREKETLERİ: KÜLTÜR VE SANAT .....	12
1.1. 19. YÜZYILDA OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA MODERNLEŞME HAREKETLERİ VE SANAT .....	15
1.1.1. Abdülaziz Döneminde Kültür ve Sanat.....	22
1.1.1.1. 1863 Sergi-i Umumi Osmani, 1867 Paris ve 1873 Viyana Evrensel Sergileri .....	22
1.1.1.2. İstanbul Sanat Ortamı ve Karma Sergiler .....	27
1.1.1.2.1. Guillemet Desen ve Resim Akademisi (1874).....	37
1.1.2. II. Abdülhamid Döneminde Kültür ve Sanat .....	40
1.1.2.1. 1893 Chicago ve 1894 Anvers Sergileri .....	41
1.1.2.2. İstanbul Sanat Ortamı ve Karma Sergiler .....	43
1.1.2.3. Eğitim Reformları ve Güzel Sanatlar Eğitiminin Kurumsallaşması .....	45
1.1.2.3.1. Resim ve Mimarlık Okulu (1877-78).....	47
1.1.2.3.2. Sanayi-i Hasene ve Fünûn-ı Âliye Mektebi (1880-1881).....	49
2. BÖLÜM: SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEBİ'NİN KURULUŞU VE İLK DÖNEMİ (1882-1908) .....	51
2.1. İMPARATORLUĞUN GÜZEL SANATLAR POLİTİKALARI VE SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEBİ'NİN KURULUŞU.....	51
2.2. SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEBİ'NİN ÖRGÜTLENMESİ: MÜZE-İ HÜMAYUN VE İDARİ KADROLAR.....	55
2.2.1. Müze-i Hümayun .....	57

2.2.2. Osman Hamdi Bey .....	60
2.3. EĞİTİM İLKELERİ VE YÖNETMELİĞİ.....	67
2.3.1. Paris École des Beaux-Arts .....	67
2.3.2. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin İlk Yönetmeliği ve Öğretim Programı.....	71
2.4. SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEBİ'NİN İNŞAATI VE MİMARLIK İLKELERİ ..	74
2.5. EĞİTİM FAALİYETLERİ .....	76
2.5.1. Eğitim Kadrosu .....	77
2.5.2. Eğitim Programı.....	82
2.5.2.1. Modelden Çalışma .....	84
2.5.3. Öğrenci Sayıları, Profili ve Görünürlüğü .....	91
2.5.4. Yıl Sonu Sergileri.....	94
2.5.5. Yurt Dışına Öğrenci Gönderilmesi (1890-1892).....	99
2.6. SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEBİ MEZUNLARININ İŞ İMKÂNLARI, İSTİHDAM ALANLARI .....	102
2.7. ULUSLARASI PLATFORMDA GÖRÜNÜRLÜK/TEMSİL .....	108
2.7.1. Uluslararası Münih Sanat Sergileri (1909, 1913) .....	110
2.8. SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEBİ'NE İLİŞKİN ELEŞTİRİ VE YORUMLAR ..	112
3. BÖLÜM: II. MEŞRUTİYET DÖNEMİ: SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEBİ'NDE REVİZYON (1908-1918) .....	120
3.1. SİYASİ VE KÜLTÜREL DÖNÜŞÜM.....	120
3.2. DÖNÜŞÜMÜN BAŞLANGICI: 1908-1910 .....	124
3.2.1. Yurt Dışına Öğrenci Gönderilmesi (1909-1910) .....	124
3.2.2. Yönetmeliğin Düzenlenmesi (1909) .....	133
3.2.3. Okul Kadrosundaki Değişimler (1908-1910) .....	138
3.3. MÜZE-İ HÜMAYUN VE SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEBİ'NİN YENİ MÜDÜRÜ HALİL EDHEM VE 1911 YÖNETMELİĞİ .....	141
3.3.1. 1911 Yönetmeliği.....	142
3.4. ÖĞRENCİ SAYILARI .....	145
3.5. YENİ KURULAN SANATÇI CEMİYETLERİ VE SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEBİ ELEŞTİRİLERİ .....	148
3.5.1. Sanatçı Cemiyetleri .....	149
3.5.2. Sanayi-i Nefise Mektebi Eleştirileri.....	151
3.5.2.1. Milli Sanat/Milli Sanatçı.....	156
3.6. SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEBİ'NDE YENİ DÖNEM: DEĞİŞEN KADROLAR VE YENİ YAKLAŞIM .....	161

3.6.1. Eğitim Kadrosundaki Değişiklikler .....	161
3.6.2. Genç Sanatçılar, Yeni Yaklaşım .....	165
3.7. İNAS SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEBİ: KADINLARIN SANAT EĞİTİMİ ....	172
3.7.1. “Eğitimli Kadın, İyi Aile” .....	172
3.7.2. İnas Sanayi-i Nefise Mektebi’nin Kuruluşuna Kadar Kadınların Sanat Eğitimi.....	176
3.7.3. İnas Sanayi-i Nefise Mektebi.....	179
3.7.3.1. Kuruluşu ve İlk Yönetmeliği.....	180
3.7.3.2. Eğitim Kadrosu ve Programı.....	182
3.7.3.3. Öğrenci Sayıları, Profili ve Görünürlükleri .....	190
3.7.3.4. Bina Sorunu ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi’nin Sanayi-i Nefise Mektebi ile Birleştirilmesi .....	193
3.8. RESİM KOLEKSİYONU.....	196
3.9. OSMANLI İMPARATORLUĞU İLE ALMAN İMPARATORLUĞU’NUN KÜLTÜR SANAT İLİŞKİLERİ VE SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEBİ’NE YANSIMALARI.....	203
3.9.1. İttifak Devletleri’nin Başkentlerinde Sergi.....	207
3.10. SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEBİ VE MÜZE-İ HÜMAYUN YÖNETİMLERİNİN AYRILMASI .....	211
4. BÖLÜM: OSMANLI İMPARATORLUĞU’NDAN TÜRKİYE CUMHURİYETİ’NE: SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEBİ’NDEN GÜZEL SANATLAR AKADEMİSİ’NE (1918-1928).....	217
4.1. SİYASİ VE KÜLTÜREL DÖNÜŞÜM.....	217
4.2. 1919 YÖNETMELİĞİ.....	224
4.3. YENİ YÖNETİMLER, YENİ DİYALOGLAR.....	228
4.3.1. 1924 Yönetmeliği.....	235
4.3.2. 1926-1927 Düzenlemeleri .....	239
4.3.3. Bina Sorunları .....	242
4.3.4. Sanayi-i Nefise Mektebi’nin Öğrenci Sayıları, Öğrencileri ve Sergileri ....	245
4.4. SANATÇI OLUŞUMLARI VE ETKİNLİKLERİ: PAYİTAHT VE BAŞKENT ARASINDA DOLANAN SANAT .....	247
4.4.1. Türk Ressamlar Cemiyeti ve Galatasaray Sergileri .....	247
4.4.1.1. Ankara Sergileri.....	250
4.4.2. Alternatif Oluşumlar .....	253
4.4.2.1. Serbest Resim Atölyesi .....	253
4.4.2.2. Yeni Resim Cemiyeti/ Genç Ressamlar Sergisi .....	254



4.5. YURT DIŞINA ÖĞRENCİ GÖNDERİMİ (1923-1928) .....	255
4.6. SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEBİ'NDEN GÜZEL SANATLAR AKADEMİSİ'NE .....	262
DEĞERLENDİRME VE SONUÇ .....	271
KAYNAKÇA .....	294
EK 1: GÖRSELLER.....	335
EK 2: SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEBİ'NİN YÖNETMELİKLERİ .....	369
EK 3: İNAS SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEBİ'NİN YÖNETMELİKLERİ .....	470
EK 4: ORİJİNALLİK RAPORU.....	481
EK 5: ETİK KURUL MUAFİYET FORMU.....	483



## KISALTMALAR DİZİNİ

akt.	: Aktaran
ALY.	: Tedrisat-1 Aliye Dairesi
BCA.	: Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi
BEO.	: Bab-1 Ali Evrak Odası
Bkz.	: Bakınız
BOA.	: Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi
Bs.	: Baskı
Çev.	: Çevirmen
DH. EUM.SSM.	: Dahiliye Seyrüsefer Kalemî
Ed.	: Editör
HH.İ.	: Hazine-i Hassa İradeler
HR.İD.	: Hariciye Nezareti İdare
HR.İM.	: Hariciye Nezareti İstanbul Murahhaslığı
HT.SFR.4.	: Hariciye Nezareti Paris Sefareti
İAMA	: İstanbul Arkeoloji Müzeleri Arşivi
İ.DH.	: İrade Dahiliye
İ.MMS.	: İrade-i Meclis-i Mahsus
MF.	: Maarif Nezareti
MKB.	: Meclis-i Kebir-i Maarif
MKT.	: Mektubi Kalemî
MV.	: Meclis-i Vükela Mazbataları
ŞD.	: Şura-yı Devlet

TBMM	: Türkiye Büyük Millet Meclisi
vd.	: ve diğçerleri
Y.A.RES.	: Yıldız Resmi Maruzat
Y.MTV.	: Yıldız Mütenevvi Maruzat
Y.PRF.MF.	: Yıldız Maarif Nezareti Maruzatı
Y.PRK.MYD.	: Yıldız Yaveran ve Maiyyet-i Seniyye Erkan-ı Harbiye Dairesi
Yay. Haz.	: Yayına Hazırlayan



## GÖRSELLER DİZİNİ

- Görsel 1: Fahri Kaptan, *Yandan Çarklı İzzettin Vapuru* (?)
- Görsel 2: Hasan Rıza, *Osmanlı Gemilerinin Missolongi Kalesi'ni Bombardımanı* (?)
- Görsel 3: Hüseyin Giritli, *Yıldız Camii* (?)
- Görsel 4: Osman Hamdi Bey, *Saçlarını Taratan Kız/Hamam Derununda İki Kadın* (1880)
- Görsel 5: Osman Hamdi Bey, *İki Müzisyen Kız* (1880)
- Görsel 6: Osman Hamdi Bey, *Haremden/Dört Cariye* (1880)
- Görsel 7: Osman Hamdi Bey, *Ressam Çalışırken/Atölyemin Köşesi* (1880)
- Görsel 8: Jean Leon Gérôme, *Yılan Oynatıcısı* (1870)
- Görsel 9: Jean Leon Gérôme, *Köle Pazarı* (1866)
- Görsel 10: Jean Leon Gérôme, *Cami İçi* (1870)
- Görsel 11: Salvatore Valeri, *Harem* (1888)
- Görsel 12: Salvatore Valeri, *Antikacı* (?)
- Görsel 13: Joseph Warnia-Zarzecki, *Göksu Mesiresi* (?)
- Görsel 14: Joseph Warnia-Zarzecki, *Paşa'nın Keyfi* (?)
- Görsel 15: Yervant Osgan, *Zeybek (Kılıç Dansı)* (1900); *Tavukça Kadın* (1900?)
- Görsel 16: Mehmet Ruhi Arel, *Erkek Vücudu Model* (1909)
- Görsel 17: Sanayi-i Nefise Mektebi Hocaları ve Öğrencileri
- Görsel 18: Viçen Arslanyan, *Interieur* (?)
- Görsel 19: Viçen Arslanyan, *Cami Kapısı* (?)
- Görsel 20: Viçen Arslanyan, *Interieur* (?)
- Görsel 21: Muallim Şevket, *Cami Kapısında* (?)
- Görsel 22: İsmail Hakkı Altunbezer, *Satıcı* (1896?)
- Görsel 23: İsmail Hakkı Altunbezer, *İhtiyar Dilenci* (1896?)
- Görsel 24: Ahmet Ziya Akbulut, *Yahudi Lehimci* (?)
- Görsel 25: Ahmet Ziya Akbulut, *Sultan Ahmet Camii* (1897-1898)
- Görsel 26: Tekezade Sait, *İhtiyar Yahudi* (1903) (Yıl sonu yarışması birincisi)

- Görsel 27: Şevket Dağ, *Ayasofya Son Cemaat Yeri* (1901)
- Görsel 28: Ali Cemal Benim, *Sarıklı İhtiyar* (1906)
- Görsel 29: Sami Yetik, *İhtiyar Portresi* (1905)
- Görsel 30: Nazmi Ziya, *Arap* (1906)
- Görsel 31: İsa Behzat, *Kitap Okuyan Yahudi* (1898)
- Görsel 32: İhsan Özsoy, *Kadın Büstü* (?)
- Görsel 33: Fernand Cormon, *Kabil* (1880)
- Görsel 34: Fernand Cormon, *Balıktan Önce* (1888)
- Görsel 35: Fernand Cormon, *Demirhane* (1894)
- Görsel 36: Halil Paşa, *Çengelköy Vapur İskelesi* (1890)
- Görsel 37: Halil Paşa, *Şakayıklar ve Kadın* (1898)
- Görsel 38: İbrahim Çallı, *Türbeler* (1907)
- Görsel 39: İbrahim Çallı, *Kız Portresi* (1908)
- Görsel 40: İbrahim Çallı, *Manolyalı Natürmort* (?)
- Görsel 41: İbrahim Çallı, *Kadın ve Kuğu* (1922)
- Görsel 42: Hikmet Onat, *Kariye Camisi* (?)
- Görsel 43: Hikmet Onat, *Köprülü Peyzaj* (1922)
- Görsel 44: Hikmet Onat, *Oturan Kadın* (1928)
- Görsel 45: Nazmi Ziya Güran, *Camili Peyzaj* (?)
- Görsel 46: Nazmi Ziya Güran, *Saraylı Hanımlar* (?)
- Görsel 47: Namık İsmail, *Paris* (?)
- Görsel 48: Feyhaman Duran, *Celaleddin Arif Bey Portresi* (1919)
- Görsel 49: Feyhaman Duran, *Bahçede* (?)
- Görsel 50: Feyhaman Duran, *Portre* (1921)
- Görsel 51: Feyhaman Duran, *Portakallı Natürmort* (1926)
- Görsel 52: Mehmet Ruhi Arel, *Askerler* (1915)
- Görsel 53: Mehmet Ruhi Arel, *Atatürk'e İstikbal* (1927)
- Görsel 54: Belkıs Mustafa, *Mangal Başında Kadın (Kahve)* (1916)
- Görsel 55: Nazlı Ecevit, *Portre* (?)

- Görsel 56: Mehmet Ruhi Arel, *Hilal-i Ahmer'e Yardım* (1916)
- Görsel 57: Namık İsmail, *Sedirde Uzanan Kadın, Tefekkür* (1917)
- Görsel 58: Halil Paşa, *Madam X* (1889)
- Görsel 59: Hans Hofmann, *Manzara* (1914)
- Görsel 60: Hans Hofmann, *Portre Çalışması* (1926)
- Görsel 61: Refik Epikman, *Bar* (1928)
- Görsel 62: Cevat Dereli, *Heybeliada'da Çamlar* (1927)
- Görsel 63: Ali Avni Çelebi, *Maskeli Balo* (1928)
- Görsel 64: Ali Avni Çelebi, *Manzara* (?)
- Görsel 65: Hale Asaf, *Bursa* (?)
- Görsel 66: Zeki Kocamemi, *Manzara* (1938)
- Görsel 67: *Biraz da şaka: Kübist Resimler Münasebetiyle*

## GİRİŞ

“Sanayi-i Nefise Mektebi (1882-1928)” başlıklı tez çalışmasının konusu, Osmanlı İmparatorluğu’ndan Türkiye Cumhuriyeti’ne uzanan süreçte tek resmî güzel sanatlar okulu olan Sanayi-i Nefise Mektebi’nin kurulduğu 1882’den Güzel Sanatlar Akademisi adını aldığı 1928 yılına kadar sürdürdüğü faaliyetler ve kurduğu ilişkiler ağıdır.

### Araştırmanın Kapsamı Soru ve Sorunsalları

Bu araştırma kapsamında, 1882-1928 yılları arasında, Sanayi-i Nefise Mektebi’nin eğitim modellerinin, programlarının ve yüklediği misyonların Osmanlı-Cumhuriyet modernleşmesinin siyasi, toplumsal ve kültürel dinamikleri paralelinde incelenmesi hedeflenmektedir. Osmanlı İmparatorluğu’ndan Türkiye Cumhuriyeti’ne uzanan süreçte, 1882-1928 yılları arasında, Sanayi-i Nefise Mektebi/Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, doğrudan sanatçı yetiştiren tek okul olma özelliğine sahiptir, bu özellik okulu sanat ortamında özel bir konuma yerleştirir. Sanayi-i Nefise Mektebi, Türkiye sanat ortamını şekillendiren sanatçılar yetiştirmesinin yanı sıra kurduğu ilişkiler ağı ile sanat ortamında da uzun yıllar yönlendirici bir etkiye hatta bir tür otoriteye sahip olmuştur.

Sanayi-i Nefise Mektebi, Osmanlı İmparatorluğu’nun siyasi sarsıntılar, güç ve toprak kayıpları yaşadığı ve bunları telafi etmek için pek çok alanda reformların yapıldığı 19. yüzyılda, İmparatorluğun ilk ve tek resmî güzel sanatlar okulu olarak kurulmuştur. II. Meşrutiyet’in İmparatorluğa getirdiği açılımlar, sonrasında Cumhuriyetin ilanı ve yeni bir devlet anlayışıyla şekillenen dönüşüm süreci, Sanayi-i Nefise Mektebi’nin eğitim faaliyetlerini, sorumluluk alanını ve sanat ortamındaki konumunu da etkilemiştir. Bu amaçla söz konusu dönemde, Osmanlı-Cumhuriyet modernleşmesinin farklılaşma ve değişimlerinin, görsel sanatlara ve kültür hayatına yansımaları, Sanayi-i Nefise Mektebi merkeze alınarak incelenecektir.

Bu kapsamda;

- 1- Sanayi-i Nefise Mektebi’nin kuruluşunu hazırlayan kültür-sanat ortamı,

- 2- Osmanlı İmparatorluğu'nda bir güzel sanatlar okulu kurulmasının dayandığı fikirsel temeller, İmparatorluğun bu alandaki amaçları ve bu girişimi hayata geçiren aktörler,
- 3- Batı akademileri örnek alınarak belirlenen eğitim programının, İmparatorluğa ve Cumhuriyete nasıl adapte edildiği,
- 4- Sanayi-i Nefise Mektebi'nin yönetmelik ve ders programlarından yola çıkarak okulun eğitim faaliyetleri,
- 5- İlk resmî güzel sanatlar okulu olan Sanayi-i Nefise Mektebi mezunlarının, sanatçı olarak toplumdaki konumları ve istihdam alanları,
- 6- İmparatorluktan Cumhuriyete geçiş sürecinde kadınların sanat eğitimi, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşu, eğitim programı, amaçları ve dönüşümü,
- 7- Eğitim faaliyetlerine ek olarak Sanayi-i Nefise Mektebi'ne yüklenen misyonlar, hedefler ve bunların sonuçları,
- 8- Osmanlı İmparatorluğu'ndan Türkiye Cumhuriyeti'ne uzanan süreçte, güzel sanatların kurumsallaşmasında Sanayi-i Nefise Mektebi'nin konumu ve rolü,
- 9- Milli sanat yaratma söylemiyle kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin, Osmanlı-Türk modernleşmesinde kimlik kurgusuyla ilişkisi,
- 10- Sanayi-i Nefise Mektebi'nin bu süreçte yetiştirdiği kuşakların birbirleriyle geliştirdiği diyalog,
- 11- Sanayi-i Nefise Mektebi'nin yurt dışındaki sanat ortamıyla kurduğu ilişkiler,
- 12- Cumhuriyet yönetiminin Sanayi-i Nefise Mektebi'ni konumlandığı yer ve okulun yeni yönetim altındaki yetki ve sorumlulukları,
- 13- Sanayi-i Nefise Mektebi'nin, Osmanlı modernleşmesi ve Cumhuriyet Dönemi fikir akımları, siyaseti ve kültür politikaları ile arasındaki izdüşümler

gibi soru ve sorunsallar ele alınmıştır.

#### Araştırmanın Yöntemi ve Kaynakları

Bu tez kapsamında, ulusal ve uluslararası kurum ve kuruluşlarda yürütülen çalışmalar sonucunda Sanayi-i Nefise Mektebi'ne dair pek çok arşiv belgesine, süreli yayına ve konuyla ilgili daha önce yapılmış araştırmalara ulaşılmıştır.



Araştırma sürecinin başında, ilk olarak YÖK Tez Arşivi'nde tarama yapılmış, planlanan çalışmanın soru ve sorunsallarıyla çakışan başka bir tez olmadığı tespit edilmiştir. Ardından Ulusal Toplu Katalog, Milli Kütüphane ve Bilkent Üniversitesi Kütüphanesi'nin kataloglarında seçilen konuyla ilgili ön araştırmalar ve kaynak taramaları yapılmış, ilk başvurulacak kaynaklar belirlenmiştir.

Bu çalışmanın birincil kaynakları arşiv belgeleri, ilgili dönemin süreli yayınları ve o dönem Sanayi-i Nefise Mektebi ile ilişki içinde olan sanatçıların aktarımlarıdır. Arşiv belgeleri için öncelikle Türkiye Cumhuriyet Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı'nın Osmanlı ve Cumhuriyet Arşivleri'nde tarama yapılmış, ilgili belgeler tespit edilmiştir. Çalışmanın ilerleyen dönemlerinde, araştırmanın ortaya çıkardığı gereksinimler paralelinde bu arşivlerdeki taramalar farklı biçimlerde genişletilmiş ve tekrarlanmıştır.

Sanayi-i Nefise Mektebi, 1917 yılına dek Müze-i Hümayun'la birlikte yönetildiğinden, arşiv belgelerinin önemli bir bölümü İstanbul Arkeoloji Müzeleri Arşivi'nde (İAMA) yer almaktadır. Dolayısıyla İAMA ile iletişime geçilmiş ve Sanayi-i Nefise Mektebi'ne ait belgelerin bulunduğu dosyalara ulaşılmıştır.

Süreli yayınlar için Milli Kütüphane ve İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı başta olmak üzere, Beyazıt Devlet Kütüphanesi, TBMM Kütüphanesi, Ankara Siyasal Bilgiler Fakültesi Gazete Arşivi, Salt Araştırma, Bibliothèque nationale de France - Gallica ve Universität Heidelberg Dijital Kütüphanesi, Staatsbibliothek zu Berlin gibi ulusal ve uluslararası kurumlarda taramalar yapılmıştır. Sanatçıların anlatıları içinse, yukarıda sayılan kütüphanelere ek olarak Hacettepe Üniversitesi Kütüphanesi, Bilkent Üniversitesi Kütüphanesi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Kütüphanesi gibi kurumlardan yararlanılmıştır.

YÖK Tez Arşivi'nde yapılan taramalarda, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin işleyişi ve faaliyetlerini, bu çalışmanın hedeflediği gibi kültür politikaları, sanat ortamına etkileri ve Osmanlı-Türk modernleşmesinde üstlendiği rol bağlamında irdeleyen, bütüncül bir bakış açısıyla ele alan herhangi bir teze rastlanmamıştır. Öte yandan Fatma Ürekli'nin İstanbul Üniversitesi Türkiye Cumhuriyeti Tarihi Anabilim Dalı'nda tamamladığı, *Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Kuruluşu ve Türk Eğitim Tarihindeki Yeri* (1997) başlıklı doktora tezi,

Sanayi-i Nefise Mektebi'ni önceleyen girişimlerden başlayarak okulun kuruluşunu ve Osman Hamdi Bey'in ölümüne dek (1910) geçirdiği süreci, Başbakanlık Osmanlı Arşivi'ndeki belgeler ve süreli yayın taramalarıyla, 1910-1928 yılları arasını ise daha genel bir bakış açısıyla ele alan bir araştırma olup bu çalışmaya katkı sağlamıştır. Seçkin Naipoğlu tarafından hazırlanan *Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Sanat Tarihi Yaklaşımı ve Vahit Bey* (2008) başlıklı doktora tezi de özellikle Vahit Bey'in yayınlarına odaklanması bunun yanı sıra Sanayi-i Nefise Mektebi'nin faaliyetlerine dair genel bir perspektif çizerek okulun 1911 ve 1924 yönetmeliklerine yer vermesiyle ilgili literatüre katkı sağlamaktadır. *İnas Sanayi-i Nefise Mektebi ve Mezunları* (1996) başlıklı yüksek lisans tezinde Hacer Banu Paşalıoğlu Konyar, okulun açılışı, eğitim kadrosu, binası ve kapanışı ile ilgili bilgileri takip etmeye çalışmış, okulun öğrencilerine dair bir derleme yapmıştır. *Osmanlı Modernleşmesinde Eğitim, Sanat ve Kadın: İnas Sanayi-i Nefise Mektebi-İ Âlisi Örneği* (2018) başlıklı Uğurgül Tunç tarafından hazırlanmış yüksek lisans tezi de 19. yüzyılın modernleşme hareketleri içinde İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'ni konu edinmektedir.

Mustafa Cezar'ın *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi* başlıklı, ilk olarak 1971 yılında yayınlanan, 1995 yılında ise genişletilerek iki cilt halinde basılan araştırması ilgili literatürde yer alan temel kaynaklardandır. Cezar'ın 18. yüzyıldan başlayarak ortaya koyduğu Osmanlı İmparatorluğu'nda güzel sanatlar anlatısı, hem toparlayıcı bir temel kaynak olmasıyla hem de Osman Hamdi Bey'in faaliyetlerine ilişkin detaylı bilgiler sunması ve Sanayi-i Nefise Mektebi'ni yirmi sayfalık ayrı bir bölüm halinde ele almasıyla ilk başvuru kaynaklarından olmuştur. Ayrıca Cezar'ın okuyuculara sunduğu arşiv belgeleri ve Osmanlıcadan yaptığı transkripsiyonlar araştırmaya katkı sağlamıştır.

Sanayi-i Nefise Mektebi ile ilişki kuran geniş bir literatür olmasına rağmen, Ürekli ve Cezar'ın çalışmaları gibi birincil kaynaklara yer veren az sayıda araştırma bulunmaktadır. Bu çalışmada, mümkün olduğunca dönem kaynaklarından yola çıkarak bir anlatı oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu araştırmanın birincil kaynaklarını, yukarıda da değinildiği üzere arşiv belgeleri, dönemin süreli yayınları ve söz konusu dönemde Sanayi-i Nefise Mektebi ile ilişki içinde olan sanatçıların aktarımları oluşturmaktadır.

Çalışma kapsamında, İAMA'nın Sanayi-i Nefise Mektebi dosyalarındaki belgeler incelenmiş ve bu belgeler okulun kuruluşundan 1917 yılında Müze-i Hümayun'la

yönetimleri ayrılana dek olan sürece dair pek çok detayı aydınlatmıştır. Öte yandan İAMA'nın belgeleri tasnif etme süreci devam ettiğinden, söz konusu dosyalar okulun tüm belgelerini içermemekte ve bazı konularda boşluklar bırakmaktadır. Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı'nın Osmanlı ve Cumhuriyet Arşivleri'nde, tezin kapsadığı zaman aralığına dair taramalar yapılmış, araştırma konusuyla ilgili pek çok belgeye ulaşılmış ve bu belgelerden çalışma kapsamında yararlanılmıştır. Özellikle 1917 sonrasına ait okul arşivinin 1948 yılında çıkan yangınla yok olması, devlet arşivlerinde yapılan araştırma ve incelemenin önemini arttırmıştır. Cumhuriyet Dönemi Arşivi bu konuda daha sistematik olmakla birlikte 1917-1923 yıllarına dair daha az veriye ulaşılabilmektedir. Yapılan araştırmalar sonucunda, şimdiye kadar herhangi bir araştırmada yer almamış pek çok belgeye ulaşılmıştır. Bunlardan belki de en önemlileri Sanayi-i Nefise Mektebi'nin 1909 ve 1919 yıllarına ait yönetmelikleri ve 1926 sonrasına ait düzenlemeleri ile İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin 1923 yılına ait programı ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Sanayi-i Nefise Mektebi ile birleşmesi sürecini aydınlatan 1924 tarihli belgelerdir.

Ayrıca 1924 tarihli *Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi Talimatnamesi* kitabının Osmanlıca orijinal metni ve metnin günümüz Türkçesine aktarıldığı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları tarafından 2011 yılında hazırlanan yayın, bu çalışmada yararlanılan dönem kaynaklarından.

Sürelî yayın taramaları kapsamında *İkdam*, *Tercüman-ı Hakikat*, *La Turquie*, *Vakit*, *Servet*, *Malumat*, *Tanin*, *Tarik*, *Cumhuriyet*, *Milliyet*, *Hakimiyet-i Milliye* gibi gazetelerle *Servet-i Fünun*, *Şehbal*, *Bilgi Yurdu Işığı*, *İslam Mecmuası*, *Türk Yurdu*, *Tasvir-i Efkâr*, *Milli Mecmua*, *Yeni Mecmua*, *Büyük Mecmua*, *Hayat Mecmuası*, *L'art et les Artistes* gibi dergiler taranmıştır.

Ayrıca *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi (1911-1914)*, doğrudan güzel sanatlar yayını olması ve Sanayi-i Nefise Mektebi çevresi tarafından çıkarılmasıyla araştırmada en çok yararlanılan sürelî yayınlardandır. Gazetenin tüm sayılarının, Yaprak Zihnioğlu editörlüğünde 2007 yılında çıkan Latin harflerine aktarılmış versiyonu başvuru kaynaklarından olmuştur. Adolphe Thalasso'nun *Osmanlı Ressamları – Türkiye'nin Ressamları* başlığı altında toplanan ve Ömer Faruk Şerifoğlu tarafından hazırlanan yazıları da döneme ışık tutan kaynaklardır. Yine Şerifoğlu tarafından hazırlanan *Avni*

*Lifij – Sanat Yazıları*, döneme, sanat ortamına ve bir ölçüde Sanayi-i Nefise Mektebi'ne tanıklık eden yazıları bir araya getirmesiyle çalışmaya katkı sağlamıştır.

Osmanlıca süreli yayınların taranmasında, çeşitli araştırmacıların farklı dergi ve gazeteler üzerinde yürüttüğü çalışmalar süreci hızlandırmıştır. Bunlardan en çok yararlananları Halil Özyiğit'in *1920-1928 Yılları Arasında Süreli Yayınlarda Kültür ve Sanat Yorumları* (2005) başlıklı yüksek lisans tezi ile *1830-1920 Yılları Arasında Süreli Yayınlarda Türk Resim Sanatı Eleştirisi* (2012) başlıklı doktora tezidir. Ayrıca Selahattin Çitçi'nin 2000 yılında tamamladığı *İkdam Gazetesinin Sistemik İndeksi (1894-1904)* başlıklı yüksek lisans tezi, Sinan Çitçi'nin 2013 yılında yayınlanan *İkdam Gazetesi'nin Sistemik İndeksi (1904-1913)* kitabı ile Kerem Yapar'ın 2016 yılında tamamladığı *İkdâm Gazetesinin Sistemik İndeksi (1919-1922)* başlıklı yüksek lisans tezi de yine aynı bağlamda başvurulan kaynaklardan olmuştur.

Halil Edhem'in 1924 yılında kaleme aldığı, Müze-i Hümayun ve Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki yöneticilik görevleri sayesinde yakından tanık olduğu ilişkiler ağı ve yazışma süreçlerine dair bilgilerini aktardığı *Elvah-ı Nakşiyeye Koleksiyonu* başlıklı kitap da çalışmanın birincil kaynakları arasındadır. Ayrıca Ali Artun'un hazırladığı *Halil Edhem: Müzecilik Yazıları - Modern Sanat Müzesinin Tasarımı* (2019) başlıklı kitap da hem Edhem'in 1924 tarihli metnini içermesiyle hem de dönemin müzecilik faaliyetlerine dair bir bakış açısı sunmasıyla çalışmaya katkı sağlamıştır.

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin, bu çalışma kapsamında odaklanılan 1882-1928 yılları arasını kapsayan bölümünü birincil kaynaklarla ele alan bütüncül bir araştırma bulunmamasıyla birlikte, okulun belli dönemlerini inceleyen yayınlar mevcuttur. Fatma Ürekli'nin *Sanayi-i Nefise Mektebi (Güzel Sanatlar Akademisi) Öğrenci Derneğinin Kuruluşu* (2000), *Güzel Sanatlar Eğitiminde Osmanlı Hanımlarına Açılan Bir Pencere: İnas Sanayi-i Nefise Mektebi* (2003), *Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Resim Müzesi* (2015) ve *İnas Sanayi-i Nefise Mektebi Âlîsi* (2019) makaleleri de Sanayi-i Nefise Mektebi'ni birincil kaynaklarla çeşitli açılardan ele alan yayınlar olarak çalışmaya katkı sağlamıştır. Yasemin Tümer Erdem, *II. Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Kızların Eğitimi* (2013) başlıklı kitabının İnas Sanayi-i Nefise Mektebi alt başlığında (s.408-420), yer verdiği arşiv belgeleriyle ilgili literatürde öne çıkan bir çalışma ortaya koymuştur. Ayrıca ilgili literatürde Oğuz Dilmaç'ın *Paris Güzel Sanatlar Yüksek Okulu (École des Beaux Arts)* ve

*Sanat Eğitimi Tarihimizdeki Yeri* (Eylül 2010), Derya Uzun Aydın'ın *Sanayi-i Nefise Mektebi ve Paris Güzel Sanatlar Okulu "L'Ecole Des Beaux-Arts" Üzerine Bir Değerlendirme* (2014), Birol Keskin'in *25 Haziran 1327 (1911) Yılına Ait Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Talimatnamesi ve Ders Programı* (Eylül 2017) gibi makaleleri de mevcuttur.

Mustafa Cezar'ın yayın yönetmenliğinde hazırlanan *Devlet Güzel Sanatlar Akademisi 90. Yıl (1973)*, Zeki Sönmez tarafından basıma hazırlanan *Güzel Sanatlar Eğitiminde Yüz Yıl (1983)* kitapçıkları ile *Osman Hamdi ve Sanayi-i Nefise Mektebi (1983)* ve *Hoca Ressamlar Ressam Hocalar: Sanayi-i Nefise'den MSGSÜ'ye Akademi Resim Hocaları (2010)* sergilerinin katalogları da özellikle okulun hocalarına dair sundukları listelerle literatüre katkı sağlamaktadır. Ayrıca Ömer Faruk Şerifoğlu tarafından hazırlanan *Galatasaray Sergileri 1916-1951* kitabı da döneme dair sanat etkinliklerinin takibi için yararlanılan incelenen kaynaklardandır.

Okulun yetiştirdiği sanatçı kuşaklarının faaliyetlerine dair pek çok farklı çalışma mevcuttur. Kıymet Giray'ın *Çallı ve Atölyesi (2000)* ile *Cumhuriyet'in İlk Ressamları (2004)* yayımları, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin yetiştirdiği iki ayrı kuşağa dair sunduğu bilgilerle çalışmaya katkı sağlamıştır. Nilüfer Öndin'in *Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950 (2003)* dönemin ruhunu ve sanat ortamını anlamak için başvurulan kaynaklardan olmuştur.

#### Araştırma Sürecinde Karşılaşılan Zorluklar

Çalışma kapsamında karşılaşılan en büyük zorluklarından biri, Sanayi-i Nefise Mektebi ile ilgili birincil kaynaklara ulaşmak olmuştur. Daha önce de değinildiği üzere, İAMA'da tasnif, Devlet Arşivlerinde de tasnif ve dijitalleştirme çalışmaları devam ettiğinden ve 1948 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'nde çıkan yangın 1917 sonrasına ait arşivi yok ettiğinden Sanayi-i Nefise Mektebi ile ilgili tüm arşiv belgelerine ulaşılamamıştır. Bu sınırlılık örneğin okulun ders programları, öğrenci ve hoca listeleri, yarışma ve sergi tarihleri, ödülleri gibi bilgilerin sistematik takibinin yapılmasına engel olmuştur.

Çalışmanın diğer bir zorluğu da süre kısıtlılığıdır. Çalışmanın kapsadığı 1882-1928 dönemine ait birincil kaynakların neredeyse tümünün Osmanlıca olması ve bu kaynakların farklı arşiv ve kütüphanelerden toplanması gerekliliği araştırma sürecinin uzun bir zamana yayılmasına sebep olmuştur. Bunu telafi edebilmek adına, Osmanlıca

kaynakların bir kısmının transkripsiyonunda hem hız kazanmak hem de hata payını azaltmak için zaman zaman profesyonel desteğe başvurulmuş, bu belgelerden metinlerin kontrolü yapılarak yararlanılmıştır.

Sanayi-i Nefise Mektebi'yle çeşitli boyutlarda ilişki kuran pek çok çalışma mevcutsa da bunların çoğu Cezar ve Ürekli'nin literatüre kazandırdığı belgelerden yola çıkan araştırmalardır. Öte yandan ilgili literatürde, okulun eski hoca ve öğrencilerinin anılarına dayanan anlatılarda, özellikle bazı tarihler ile ilgili çelişkili bilgilere rastlanmış, bu bilgilerin doğrulanması için belge incelemelerine ayrıca önem verilmiş, yine de aydınlatılamayan noktalar olmuştur.

Sanayi-i Nefise Mektebi resim, heykel, mimari ve hak (gravür) sanatlarından oluşan dört şubeyi kapsayacak şekilde kurulsa da bu şubelerin her birinin üretimi aynı ölçüde tartışılmamış, sanat ortamı ve öğrencilerin bu şubelere ilgisi aynı ölçüde olmamıştır. 1917 yılında Halil Edhem Bey'in "*okulda her ne kadar mimarlık eğitimi de veriliyorsa da okulun temeli resim sanatı eğitimi*" sözleriyle ifade ettiği gibi (İAMA, Karton 75, Dosya No: 7754, 12 Nisan 1333 [1917]; 7755, 22 Mart 1333 [1917]), ele alınan dönemdeki tartışmalar daha çok resim sanatı üzerinden yürütülmüştür. Bu çalışma kapsamında da her şubeye dair araştırma sonuçları sunulmaktaysa da elde edilen bilgi ve verilerin yönlendirmesiyle resim eğitimi, hocaları, öğrencileri ve bu alanla ilgili tartışmalar, diğer şubelerden daha fazla yer bulmuştur.

Bu çalışmanın diğer bir zorluğu da görsel kaynakların ve arşivlerin eksiliği olmuştur. Sanayi-i Nefise Mektebi/Güzel Sanatlar Akademisi ile organik bir ilişki içinde bulunan ve Türkiye sanatının en geniş görsel belleğine sahip İstanbul Resim Heykel Müzesi'nin, bu araştırmanın yürütüldüğü tarih aralığında kapalı olması, eserlerin incelenmesini güçleştirmiştir. İnternet ortamında, yüksek çözünürlüğe sahip eser fotoğraflarının yer aldığı toplu ve güvenilir bir arşivin olmaması yine aynı konuda yaşanan zorluklardandır. Bu sorunlar, Sakıp Sabancı Müzesi Çevrimiçi Resim Koleksiyonu'ndaki, Adnan Çoker'in hazırladığı *Osman Hamdi ve Sanayi-i Nefise Mektebi* kataloğundaki ve sanatçılar üzerine yapılmış monografik yayınlardaki görsellerle bir ölçüde giderilmeye çalışılmıştır.

## Tezin Bölümleri

Bu araştırma, giriş ve değerlendirme hariç dört ana bölümden ve eklerden oluşmaktadır. Tez çalışmasının bölümlere ayrılmasında öncelikle kronolojik bir düzene başvurulmuştur. Toplumsal-kültürel dönüşümü tetikleyici olayların tarihleri paralelinde, her bölüm için tarih aralıkları belirlenmiş, ardından tezin soru ve sorunsalları ilgili bölümlerde tematik olarak alt başlıklar halinde ele alınmıştır. Bu yöntem, tartışmaların bütünlüğünü korumak adına, zaman zaman bölümlerin tarih aralığının dışına taşan bilgi aktarımlarını zorunlu kılmıştır.

Birinci bölüm “Osmanlı İmparatorluğu’nda Modernleşme Hareketleri: Kültür ve Sanat” başlığı altında, Sanayi-i Nefise Mektebi’nin kuruluşunu hazırlayan ortam ve etmenleri inceler. Özellikle Tanzimat Dönemi ile Osmanlı İmparatorluğu’nda hızlanan dönüşümün kültür-sanat alanına yansımaları ve İmparatorluğun güzel sanatlarla kurduğu ilişki, bu bölümün odak noktasıdır. İstanbul merkezli yerel sanat ortamının gelişimi ile uluslararası platformda, özellikle evrensel sergilerde İmparatorluğun temsili bu bölümün ana eksenlerindedir. Ayrıca bu bölümde, İmparatorlukta güzel sanatlar eğitiminin gelişimini takip etmek ve bu alanda kurumsal yapılanma girişimlerinin profilini çıkarmak üzere, Osmanlı İmparatorluğu’ndaki eğitim reformları incelenmiştir. “1.1. 19. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu’nda Modernleşme Hareketleri ve Sanat” alt başlığı altında farklı sultanların Avrupa ilişkileri, modernleşme atılımları doğrultusundaki kültür, sanat ve eğitim etkinlikleri kısaca özetlenmektedir. Bu alt başlıktaki genel anlatımdan bağımsızlaşan iki alt başlık daha bulunmaktadır: Abdülaziz ve II. Abdülhamid dönemleri. Bu dönemler, güzel sanatlar etkinliklerinin hızlanmasıyla tezin ana konusunu oluşturan, kuruluş çalışmaları Abdülaziz döneminde başlayan ancak açılması II. Abdülhamid döneminde gerçekleşen Sanayi-i Nefise Mektebi’ni hazırlayan süreçle ilgilidir.

Tezin ikinci bölümü, “Sanayi-i Nefise Mektebi’nin Kuruluşu ve İlk Dönemi (1882-1908)” başlığını taşır ve okulun kuruluş kararından başlayarak II. Meşrutiyet’in ilan edildiği 1908’e dek, Sanayi-i Nefise Mektebi’nin örgütleniş sürecini ve eğitim faaliyetlerini anlatır. Bu kapsamda, kuruluş layihası ile okul için belirlenen hedefler, okulun belirleyici aktörü olarak Osman Hamdi Bey’in tercihleri, okulun kuruluşunda model alınan École des Beaux-Arts ile kurulan ilişki incelenir. “Eğitim Faaliyetleri” alt başlığında, okulun ilk eğitim kadrosu, eğitim programının uyarlanması, öğrenci profili, yıl

sonu sergileri ve Sanayi-i Nefise Mektebi mezunlarının eğitim için yurt dışına gönderilmesi süreci irdelenir. Ayrıca bu dönemde, okulun mezunlarının istihdamı, okulun basındaki görünürlüğü ve okula dair beklentiler de mercek altına alınarak Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk resmî güzel sanatlar okulu olan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin konumlandığı yer, devlet yönetimiyle ve toplumla kurduğu ilişki ortaya koyulmaya çalışılır.

Araştırmanın “II. Meşrutiyet Dönemi: Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Revizyon (1908-1918)” başlıklı üçüncü bölümü, İmparatorlukta değişen siyasi dinamikler ve kırılma noktaları paralelinde Sanayi-i Nefise Mektebi'nin geçirdiği dönüşüme odaklanır. II. Meşrutiyet'in ilanından sonra, Osman Hamdi Bey'in 1910 yılına kadar süren müdürlüğü döneminde, 1909 yılında yönetmeliğin güncellenmesi başta olmak üzere, okulda yaşanan değişimler bu bölümün alt başlıklarından birini oluşturur. Bu yıllarda yeni bir grup öğrencinin Paris'e gönderilmesi, bu öğrencilerin Paris'teki sanat eğitimi ve ortamına dair edindikleri deneyimler ve Sanayi-i Nefise Mektebi'ne getirdikleri eleştiriler, okulda köklü bir dönüşümü tetikleyerek eğitim kadrosunun gençleşmesini ve yeni bir sanat anlayışının benimsenmesini beraberinde getirir. Dolayısıyla 1914 Kuşluğu'nun okul kadrolarına dâhil oluşu ve sanatsal yaklaşımı, bu bölümde incelenen dinamiklerdendir. II. Meşrutiyet Dönemi, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin bir anlamda genişlediği bir döneme de denk gelir. Kadınlar için 1914'te kurulan İnas Sanayi-i Nefise Mektebi bu bölümün konularındandır. Kadınlar için düzenlenen eğitim programı, belirlenen hedefler, bu şubenin dönüşümü ve çıktıkları “İnas Sanayi-i Nefise Mektebi: Kadınların Sanat Eğitimi” başlığı altında irdelenmiştir. Yine bu yıllarda oluşturulan güzel sanatlar koleksiyonu ve okulun bünyesinde kurulan Âsâr-ı Nakşiye Müzesi, bir alt başlık olarak sunulur. I. Dünya Savaşı'nın getirdiği siyasi dinamikler paralelinde Almanya ile kurulan ilişkinin Sanayi-i Nefise Mektebi'ne yansımaları ve Sanayi-i Nefise Mektebi'nin yetiştirdiği sanatçılarla oluşturduğu ekolün uluslararası alanda görünürlüğü yine bu bölümde sorgulanan konulardan olmuştur. Bu bölüm, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin 1917 yılında Müze-i Hümayun'dan ayrılarak kendi yönetime kavuşması ile tamamlanmaktadır.

Tezin dördüncü bölümü “Osmanlı İmparatorluğu'ndan Türkiye Cumhuriyeti'ne: Sanayi-i Nefise Mektebi'nden Güzel Sanatlar Akademisi'ne (1918-1928) başlığı altında, İmparatorluktan Cumhuriyete geçiş sürecinde okulun geçirdiği dönüşümü ve



Cumhuriyetle birlikte gelen yeni ilişkiler ağını inceler. Bu dönem Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kısa aralıklarla müdür, bina ve yönetmelik değişimleri yaşadığı bir süreç olarak, okulun tarihinde oldukça hızlı bir dönüşüm sürecine denk gelir. Literatürde var olan 1924 yönetmeliğinin sıra, yapılan arşiv taramalarında 1919 yılına ait bir yönetmelik ve 1926 sonrasına ait düzenlemelere ulaşılmış; bu yeniliklerin okula hangi açılımları getirdiği tartışılmıştır. Ayrıca Galatasaray Sergileri ve Ankara Sergileri gibi ivme kazanan sanat etkinlikleri ile Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilişkisi araştırılmış, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin bu dönemdeki etki alanı anlaşılmaya çalışılmıştır. Okulun daha erken dönemlerinde olduğu gibi, bu dönemde de Sanayi-i Nefise Mektebi mezunlarının yurt dışına gönderilmesi ve bu yeni kuşağın, okul ve İstanbul sanat ortamı ile kurduğu ilişkiler de yaşanan devinimi anlamak için ele alınan konular arasındadır. Bu araştırma kapsamında, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin anlatısı okulun isminin Güzel Sanatlar Akademisi olarak güncellenmesi ve yurt dışından dönen sanatçıların kurduğu yeni ilişkiler ağı ve taşıdığı yeni sanatsal yönelimlerin incelenmesiyle sonlanır.

Son olarak, okulun hoca ve öğrencilerinin sanat üretimine dair eser görselleri ile Sanayi-i Nefise Mektebi'ne ilişkin yönetmelikler, ders ve sınav programlarından örnekler ek olarak sunulmuştur.

## 1. BÖLÜM

### OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA MODERNLEŞME HAREKETLERİ: KÜLTÜR VE SANAT

Osmanlı İmparatorluğu'nda Avrupa'nın akademik sanat geleneğini model alan Antikite ve Rönesans temelli bir anlayışla, sistematik eğitim verecek bir güzel sanatlar okulunun kurulması fikri, İmparatorluğun gündemine 19. yüzyılın son çeyreğinde girer. Osmanlı görsel sanatlar dünyasının tuval resmi ve Avrupa sanatı ile kurduğu ilişki ise çok daha uzun bir tarihsel geçmişe sahiptir. 15. yüzyıldan itibaren, Avrupa ile kurulan diplomatik ilişkiler yoluyla İmparatorluğun tuval resimleri önce yabancı sanatçılara sipariş edilirken 19. yüzyılın özellikle ikinci yarısından itibaren ivme kazanan reformlar doğrultusunda Osmanlı sanatçılarının da devreye girmesiyle görsel temsil alanında yeni bir üretim süreci başlar.

Öte yandan tuval resminin Osmanlı yaşamına girmesinin, Fatih Sultan Mehmed'in (salt. 1451-1481) İstanbul'u fethedip kenti, İmparatorluğun payitahtı yapmasına kadar uzanan bir geçmişi vardır. Bu süreçte saray tarafından bir yandan resimli el yazmalarının üretimi himaye edilmeye başlanır, bir yandan da Fatih Sultan Mehmed'in isteğiyle İtalyan sanatçılar İstanbul'a gelir (Bağcı vd., 2012, s.16; Renda, 2009, s.1091). Madalya ustası Costanzo da Ferrara Fatih'in portreli madalyonlarını yapar; ressam Gentile Bellini de sultanın portreleri ve portreli madalyonlarının yanı sıra kent görünümleri ve manzaralar üretir. Bu süreçte Fatih'in portreleri uluslararası dolaşıma girerken bir yandan da İstanbul'dan dönen İtalyan sanatçılar, Türk figürleri, giysileri ve halılarının Avrupa resminde yer almasında etkili olur (Renda, 2009, s.1091-1092).

Batı ile kurulan siyasi ve diplomatik ilişkiler yoğunlaştıkça kültürel alışveriş artar. 16. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupa'da ilerlemesi ve gücünün Avrupa siyasetinde belirleyici bir rol üstlenmesi İmparatorluğa duyulan ilgiyi artırır. Kanuni Sultan Süleyman'ın (salt. 1520-1566) Mohaç Seferi (1526) ve Viyana Kuşatması (1529) gibi askeri hareketlerinin yanı sıra Avrupa ülkeleriyle girdiği siyasi, ticari ve kültürel ilişkiler etkileşimi hızlandırır. Osmanlı kültüründen öğeler içeren ya da doğrudan bu

kültüre ve coğrafyaya odaklanan resimler, seyahatnameler ve resimli kitaplarda artış görülür. İmparatorlukla Avrupa arasında kurulan kültür-sanat ilişkilerinin önemli bir ayağını, İstanbul'a gelen elçi heyetlerine eşlik eden ressamların padişah portreleri ve elçi kabul törenleri gibi konuları ele aldığı resimler oluşturur. Örneğin kapitülasyonları yenilemek için 1641'de İstanbul'a gelen Fransız elçi Jean de la Haye'e ressam George de la Chapelle; 1665-66'da gelen Avusturyalı Kont Wolte Laslie'ye ressam Joseph Herbertstein eşlik eder. Osmanlı İmparatorluğu'nda da Avrupa kültürüne dair ilgi uyanır; Avrupa kaynaklı gravürler 17. yüzyıldan itibaren Osmanlı sarayına girmeye başlar. Osmanlı albümlerinde Avrupa giysili figürler yer almaya başlar, Osmanlı nakkaşı Nakşi'nin çalışmalarında görüldüğü gibi el yazmalarındaki resimlerde az da olsa derinlik yaratma ve gölgeli boyama denemelerine rastlanır (Renda, 2009, s.1095-1105).

Süregelen karşılıklı kültürel ilgi giderek artar ve 18. yüzyılda iki coğrafya açısından da anlam değiştirir. 1699'da Karlofça, 1718'de Pasarofça Antlaşmaları sonucunda kaybedilen topraklar, bir yandan Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupa'daki imajını sarsar, bir yandan da İmparatorluğun müttefiklere ihtiyaç duymaya başladığı, yeni askeri teknoloji hakkında bilgilenmek istediği bir süreci beraberinde getirir. Bu sebeplerle III. Ahmed (salt. 1703-1730) döneminde, 1721 yılında Paris'e elçi olarak gönderilen Yirmisekiz Mehmed Çelebi, bu seyahatiyle iki ülke arasındaki kültürel etkileşimin de önemli aktörlerinden biri olur (Göçek, 1987, s.4).

Askeri ve teknolojik incelemelerinin yanı sıra sosyal ve kültürel ortama da dâhil olan Osmanlı elçisi, Fransa'dayken müzikle ilgilenir, opera, konserler izler ve balolara katılır, ressamların atölyelerini ziyaret eder ve ressam Coypel'e poz vererek resmini yaptırır (Germaner ve İnankur, 2002, s.17). Yirmisekiz Mehmed Çelebi, İmparatorluğa dönüşünde çeşitli gravürler, mimari ile ilgili kitaplar ve planlar getirir ve kaleme aldığı *Sefaretnamesi*'nde, Fransız kültürüne dair gözlemlerini aktarır.<sup>1</sup> Halil İncılık'ın (2009, s.1050-1052) deyişiyle, 18. yüzyılda Fransız kültürü artık "*prestige-culture*" haline getirilir ve unsurları Osmanlı kültürüne uyarlanmaya başlanır. Saray çevresinde Avrupa tarzı sanata duyulan ilgi giderek artar, Osmanlı resim sanatında teknik ve içerik açısından değişim gözlemlenmeye başlanır. 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren padişahların

<sup>1</sup> Bu seyahatnamenin tam metni için bkz. Rado, 2014.

yaptırdıkları tuval üzerine yağlı boya portreler, Osmanlı saray kültürüne giderek yerleşir (Renda, 2000, s. 442-450). Gayrimüslim Osmanlı tebaasından Ermeni asıllı Rafael Manas (1710-20?-1780) ve Rum asıllı Konstantin Kapıdağlı (?) gibi ressam, saray sanatçıları olarak kadın ve erkek portreleriyle dönemin resim sanatında önemli bir yer edinirler (Yasa Yaman, 2012, s.93).

Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin seyahati kültürel açıdan yalnızca Osmanlı topraklarında değil Avrupa'da da etkili olur. Bu ziyaretin Turquerie akımını güçlendirdiği, Avrupa'da mimari, resim, dekorasyon gibi hemen her alanda bir Türk modasının popülerleşmesinde etkili olduğu söylenir (Germaner ve İnankur, 2002, s.17). Turquerie modasıyla Osmanlı İmparatorluğu'na duyulan ilgi giderek yaygınlaşır, Avrupalı ressam, İstanbul'u ziyaret etmeye başlarlar, başkentte yeni bir sanat ortamı oluşur (Renda, 2000, s. 442-450). Jean-Baptiste Vanmour (1671-1737), Antoine de Favray (1706-1798), Jean-Baptiste Hilaire (1753-1822), Melling Antoine Ignace Melling (1761-1831), Thomas Allom (1804-1872), John Frederick Lewis (1805-1876), William Henry Bartlett (1809-1854) gibi mimar ve ressamdan oluşan bir grup, III. Ahmed döneminden başlayarak 19. yüzyıla uzanan süreçte Osmanlı topraklarına gelir. Auguste Boppe'un (1911) adlandırmasıyla "*Boğaziçi Ressamları*" olarak anılan bu sanatçılar, İstanbul'u ve Osmanlı yaşamını çeşitli biçimlerde görselleştirir, Osmanlı kültür ve sanat ortamında etkili olurlar (Yasa Yaman, 2012, s.93).

Bir taraftan da 18. yüzyıldan itibaren, Batı model alınarak kurulan modern askeri okullarda Batı usullerine göre perspektif, ışık-gölge çalışmalarını da içeren dersler vermeye başlanır; bu okullar, müfredatlarındaki resim dersleri ile sanat ortamını besler (Yasa Yaman, 2012, s.93-95).

Osmanlı İmparatorluğu'nda Batı örnek alınarak kurulan ilk askeri okul, III. Mustafa (salt. 1757-1774) döneminde, Osmanlı-Rus Savaşı'nın (1768-1774) etkisiyle, gemi kaptanlarını eğitmek üzere kurulan Tersane Hennesesi'dir (1773). Sonrasında I. Abdülhamid (salt.1774-1789) döneminde Macar asıllı Fransız Baron de Tott'un görevlendirilmesi ve Kaptan-ı Derya Cezayirli Gazi Hasan Paşa'nın yardımlarıyla 1776'da donanma için donanımlı personel ihtiyacını gidermek üzere Mühendishane-i Bahri-i Hümayun açılır (Deniz Harp Okulu, t.y.). Bu okulda öğrenciler geometri ve deniz

coğrafyası ağırlıklı derslerin yanı sıra ilk yıllardan itibaren şekil çizimi dersi görürler (Çolak, 2011, s.47-49).

1781-1786 yılları arasında Osmanlı topraklarında seyahat eden İtalyan Rahip Toderini'nin anıları Mühendishane-i Bahri-i Hümayun öğrencilerinin resim ile kurdukları ilişkiye bir ölçüde ışık tutar. *“Akademya iki kısımdan mürekkeptir. Birisinde mektep vardır ve talebe orada toplanır. Duvarlarında Türkçe ve Fransızca matbu coğrafya haritaları, kalemle yapılmış muhtelif türden gemi resimleri olduğu gibi yine burada büyük miktarda seyrisefain aletleri mevcuttur”* sözleriyle okulun eğitim ortamından bahseden Toderini'nin sözleri doğrudan resim dersleri ile ilgili bilgi vermese de okulda en azından hocalar tarafından yapılan gemi resimleri bulunduğunu gösterir (Cezar, 1995, s.375-378).

Avrupa ülkeleri ile gelişen ilişkiler ve kurulmaya başlayan askeri okullar, bir anlamda 19. yüzyılda gerçekleşen dönüşümün öncü sesleri olur. Tüm bu alanlarda atılan adımlar, Osmanlı İmparatorluğu'nun siyasi, diplomatik ve askeri dinamikleri paralelinde 19. yüzyılda hız kazanır.

### 1.1. 19. YÜZYILDA OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA MODERNLEŞME HAREKETLERİ VE SANAT

Osmanlı İmparatorluğu'nda siyasi, toplumsal, ekonomik, kültürel etkileşimlerin hızlandığı 19. yüzyılda, güzel sanatlar alanında da bir dönüşüm süreci başlar.

Karlofça ve Pasarofça Antlaşmaları ile başlayan kayıplar Küçük Kaynarca Antlaşması (1774) ile devam eder, Napolyon'un Mısır'ı işgali (1798) başka bir tehdit oluşturur. Verilen kayıpların yol açtığı siyasi sarsıntılar, İmparatorluğun gücünün zayıflaması ve meydana gelen zararın giderilmesi isteği, programlı bir yenilenme ihtiyacını beraberinde getirir. **III. Selim** döneminden itibaren (salt. 1789-1807), askeri alan öncelikli olmak üzere Osmanlı diplomasisinin ve toplumsal hayatın düzenlenmesi önem kazanır. Avrupa'dan uzmanlar getirtilerek ordunun yenilenmesi çalışmaları yapılır; bilim, sanat, ticaret, ziraat, teknik ve sanayi alanlarında reform hareketleri başlatılır. Bu yıllarda Avrupa'da daimi elçilikler açılır, askeri kışlalar kurulur ve Mühendishane-i Berri-i Hümayun'un (1795) eğitime başlar (Findley, 2011, s.37-38).

Kuramsal açıdan Avusturya'nın Askeri ve Mühendislik Akademileri ile uygulama açısından Fransa'daki eğitim model alınarak kurulan Mühendishane-i Berri-i Hümayun, kuruluşundan itibaren müfredatında resim dersi barındırır (Cezar, 1995, s.375-378). Okulun programında, öğrencilere istihkâm ve haritacılık gibi konularda gerekli teknik yeterlilikleri kazandırmak üzere birinci sınıftan itibaren desen ve perspektif dersleri yer alır (Olçay, 2013, s.24). İmparatorluğun mimarlık işlerini yürüten Hassa Mimarlar Ocağı da 1801 yılında bu kuruma bağlanır (Kahveci, 2005, s.12).

III. Selim dönemi, İmparatorluğun görsel sanatlar dünyası için de önemli bir dönüm noktası olarak görülür; Sultan Selim poz vererek resmini yaptıran ilk padişah olur. Resimlerini devlet büyüklerine, yabancı elçiliklere ve Avrupalı hükümdarlara hediye ederek imgesinin uluslararası dolaşıma girmesini sağlar (Renda, 2000, s.442-450).

III. Selim'in başlattığı yenilenme süreci, kendisinin tahttan indirilmesine sebep olsa da halefi **II. Mahmud** (salt. 1808-1839) onun politikalarının devamcısı olur. Yeniçeri Ocağı kaldırılır (1826), nazırlıklar ve taşra teşkilatı yeniden düzenlenir, posta teşkilatı kurulur. İdari düzenlemelerin yanı sıra eğitim ve kültür alanlarında pek çok yenilikler başlatılır: İlköğretim zorunlu hale getirilir, kız rüştiyeleri, Tıbhâne-i Âmire (1827) ve Mekteb-i Harbiye (1834) okulları açılır (Erol, 2019, s.59; Yasa Yaman, 2012, s.94). Mekteb-i Harbiye, programında cisim çizimi, perspektif, tarama, makine bilgisi ve çizimi, harita resmi, bitki resimleri derslerini barındırmasıyla Osmanlı öğrencilerinin resim sanatıyla tanışmasında önemli bir yere sahip olur (Çolak, 2011, s.224; Germaner, 2011, s.235).

1830 yılı sonlarında ilk kez eğitim amacıyla Avrupa'ya öğrenciler gönderilir (Erol, 2019, s.59; Yasa Yaman, 2012, s.94). Hüseyin Rıfkı, Ahmet, Abdülatif ve Edhem'den oluşan dört kişilik öğrenci grubu ülkeye döndüklerinde Hüseyin Rıfkı topçu generali, Ahmet deniz subayı, Abdülatif kurmay albay olur. Osman Hamdi Bey'in babası, maden mühendisi Edhem ise hariciye nazırlığı, ticaret nazırlığı gibi farklı görevlerin ardından 1877-1878 yıllarında sadrazam olur. 1834-1835 yılları arasında, iki subay ve on öğrenciden oluşan ikinci grup ise İngiltere'ye gönderilir. Bu öğrencilerden İbrahim, sonraları ilk Osmanlı ressamlarından Ferik (Korgeneral) İbrahim olarak tanınır, aynı gruptan Bekir Paşa da 1840'ta mühendishane nazırlığına getirilir ve okulda resim derslerinin artmasında etkili olur (Cezar, 1995, s.378; Çolak, 2011, s.14).

II. Mahmud, memurlara fes ve pantolon giyme zorunluluğu getiren kıyafet reformunu 1829 yılında gerçekleştirmesinin ardından, kendisi de yeni kıyafetler içindeki portrelerini devlet dairelerine astırır, Avrupalı tarzda üniformalarla yönetici ya da atlı kumandan kimliklerini öne çıkarır biçimde portrelerini yaptırır ve tasvir-i hümayun nişanlarını üst düzey devlet görevlilerine ve elçilere armağan eder (Renda, 2000, s.442-450).

II. Mahmud, Sırp İsyanı, Yunan İsyanı ve Mısır Sorunu gibi huzursuzluklarla dolu geçen hüküm yılları sonunda 1839'da hayatını kaybeder, tahta **Sultan Abdülmecid** (salt. 1839-1861) geçer. Abdülmecid saltanatının en önemli olayı, 3 Kasım 1839'da Gülhane Hatt-ı Hümayunu'nun ilanıdır. Tanzimat Dönemi (1839-1876) olarak adlandırılan bu süreçte Gülhane Hatt-ı Hümayunu ile gayrimüslim ve Müslim tebaanın yasalar önünde eşit olması, herkesin can, mal ve namus güvenliğinin garanti altına alınması, vergi sisteminin yenilenmesi ve askerliğin zorunlu hale getirilmesi gibi düzenlemeler yapılır; özellikle Hristiyan cemaatlerde alevlenen milliyetçilik kaynaklı isyanların önüne geçileceği umulur (Zürcher, 2013, s.84-85).

Osmanlı İmparatorluğu, bu süreçte bir yandan toplumsal düzeni sağlamaya çalışırken bir yandan da askeri ve siyasi gücünü yitirmenin neden olduğu sorunlarla baş etmeye çalışır. 1853'te Rus Çarı I. Nikola'nın Osmanlı İmparatorluğu'nu "*hasta adam*" olarak nitelendirmesinden kısa bir süre sonra Osmanlı İmparatorluğu ile Rusya arasında Kırım Savaşı (1854-1856) çıkar. İmparatorluk, Avrupalı devletlerin müttefikliğiyle Rusya'yı mağlup eder ve 1856 yılının Mart ayında Paris Antlaşması'nı imzalayarak Avrupalı Devletler Topluluğu'nun bir üyesi olur. 1856 yılının Şubat ayında Tanzimat Dönemi'nin ikinci büyük düzenlemesi Islahat Fermanı'yla gayrimüslimlere tanınan haklar genişletilir; aynı yıl Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk demiryolunun (İzmir-Aydın hattı) inşasına başlanır; İngiliz sermayesiyle Osmanlı Bankası kurulur, 1858'de ceza kanunu düzenlenir, emlak kanunu çıkarılır (Georgeon, 2016, s.35).

19. yüzyılda, Osmanlı İmparatorluğu'nda idari yapılanmanın yenilenmesi ve merkezileştirilmesi, hem devletin çeşitli kademelerinde çalışacak memurların eğitilmesi ihtiyacını hem de farklı bölgelerde verilen eğitimin benzer yapıda olması amacını beraberinde getirir. 1847'de ortaokul basamağını oluşturan ilk rüştiyeler, 1848'de rüştiyelere öğretmen yetiştirecek Darülmuallimin kurulur. 1849'da lise seviyesine denk gelen Darülmaarif açılır (Somel, 2015, s.61-66).

Aynı yıllarda askeri okullarda da kimi güncellemeler yapılır. Mekteb-i Harbiye’de 1838’den itibaren görev yapmakta olan, babası İspanyol, annesi İngiliz-İspanyol ressam Joseph Schranz’a ek olarak 1846’da Fransız ressam Pierre Gués istihdam edilir. Schranz sulu boya, Gués desen ve yağlı boya hocalığı yapar. Bu iki sanatçı hem asker ressamlar kuşağının yetişmesine katkıda bulunur, hem de Osmanlı İmparatorluğu’nda resim sergileme fikrinin pratiğe dökülmesinde etkili olur (Germaner, 2011, s.236). 1847 yılında ise Mühendishane-i Berri-i Hümayun, topçuluk ve mimarlık alanlarında eğitim veren lise düzeyinde bir okula dönüştürülür, öğrencilerin burada aldıkları eğitimden sonra Harbiye ve Mimar sınıflarında dört sene daha eğitim görmeleri planlanır. Mimar sınıfının dersleri arasında mimarlık sanatı, topografya, kimya, teknik resim, vapur imalatı, resmî binalar, yol, köprü, bent ve kanal yapımı gibi dersler bulunur (Kahveci, 2005, s.12-14). Hemen ardından 1848 yılında Mühendishane-i Bahri-i Hümayun’un eğitim programı güncellenir, yapılan düzenlemelerle müfredata makine resmi, cisim resmi, arma tarifi, perspektif dersleri eklenir (Çolak, 2011, s.47-49).

Bu dönemde, eğitim alanındaki yeniliklerden biri de Paris’e yollanan öğrencilerin öğrenimlerini takip etmek, öğrencileri Fransız okullarına hazırlamak ve disipline etmek adına Paris’te 1857’de, Fransız Maarif-i Umûmiye Nazırlığı’nın himayesinde Mekteb-i Osmani adıyla bir okul kurulmasıdır. Hem askeri hem de sivil amaçlarla öğrenci yetiştirmesi amaçlanan ve 1864 yılına kadar açık kalan okulun programında birinci yıldan itibaren resim dersleri yer alır. Okulda, 1859 yılı ders çizelgesine göre haftada dört, 1860-1864 yılları ders çizelgesine göre ise haftada altı ders saati resim eğitimi sunulur (Şişman, 1986, s.87-102). Resim dersleri 1860’a kadar Vimont, bu tarihten sonra ise Artin Roberts isimli öğretmenler tarafından yürütülür.<sup>2</sup> Artin Roberts, Mekteb-i Osmani’deki resim derslerini, öğrencileri École Militaire de Saint Cyr’de (Saint Cyr Askeri Okulu) verilen eğitime hazırlayıcı olarak yürütür; çeşitli objeleri ya da başka resimleri model belirleyerek öğrencileri manzara resimleri, grafik çizimler ve alçı rölyefler üzerine çalıştırır. Okulun öğrencileri arasında, daha sonra resim alanında eğitimini sürdüren Süleyman Seyyid de bulunur (Şişman, 1986, s.96-105).

<sup>2</sup> Vimont’un işine, verdiği eğitimin istikametinin Osmanlı sefirinin görüşlerine uymaması nedeniyle görevine son verilir (Şişman, 1986, s.96).



Sultan Abdülmecid döneminde, İmparatorluğun kültür-sanat hayatının farklı boyutlarına dair adımlar atılır. İmparatorlukta müzeciliğin ilk adımları olarak kabul edilen bir girişimle, 1846 yılında, Abdülmecid'in isteğiyle eski silah ve eserlerden Mecma-ı Âsâr-ı Âtika ismiyle bir koleksiyon oluşturularak Aya İrini'ye yerleştirilir (Yasa Yaman, 2012, s.94). Aynı dönemde, Sultan Abdülmecid, Avrupa'daki Osmanlı elçiliklerine ve Avrupa hükümdarlarına portrelerini gönderir, İngiliz ressam Sir David Wilkie'ye bir resmini yaptırır (Cezar, 1995, s.121-124).

Abdülmecid döneminin öne çıkan gelişmelerinden biri de bu dönemde dünya fuarlarının düzenlenmeye başlamasıdır. 19. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa ve Kuzey Amerika'nın çeşitli kentlerinde düzenlenen dünya fuarları, devletlerin uluslararası platformlardaki temsillerinde önemli bir yer tutar. 1798-1849 yılları arasında, ulusal nitelikli olarak Fransa'da gerçekleştirilen sergiler, 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra Avrupa devletlerinde artan üretime pazar bulmak için sanayi ve ticari amaçlarla uluslararası hale getirilir; sergilerde, tarım ve sanayi ürünlerinin yanında her ülkenin el sanatları ve güzel sanatları sergilenir. Ziyaretçi sayılarının milyonlarla ifade edildiği bu etkinlikler, kısa sürede hem sanayileşmedeki ve teknik alandaki ilerlemelerin prestij araçları olarak gösterilmesi için hem de Avrupa ile Avrupa dışı kültürlerin iletişimi ve etkileşimi için bir platforma evrilir (Çelik, 2005, s.1-2; Germaner, 1991, s.33; Yılmaz, 2005, s.719).

Osmanlı İmparatorluğu, 1851 yılında Londra'da Kristal Saray'da gerçekleştirilen ilk dünya fuarından itibaren bu etkinliklerin içinde yer almaya özen gösterir ve uluslararası platformda başlatılan bu yeni diyalogun da bir parçası olur. Altı milyon ziyaretçiye ulaşan 1851 Londra Sergisi'ne, İmparatorluk tarım ürünleri, madenler, kumaşlar, işlemler, gül ve çiçek suyu şişeleri gibi çok sayıda ürünle katılır. 1855 Paris ve 1862 Londra Dünya Fuarlarına da benzer ürünlerle katılım gösteren Osmanlı İmparatorluğu'nun halıları, kumaşları, çinileri, işlemeli kılıçları, altın ve gümüş kakmalı silahları ve çeşitli el sanatları ürünleri Oryantalizmin popüler olduğu bu dönemde yoğun ilgi görür (Germaner ve İnankur, 2002, s.48).

Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk sergileri olarak anılan etkinlikler de bu dönemde gerçekleşir. 1845'te Çırağan Sarayı'nda Oreker'in sergisi halka kapalı olarak açılır. 1849'da ise Harbiye öğrencilerinin çalışmalarından oluşan bir sergi kamuya açık olarak

düzenlenir, böylece sergileme etkinliklerinin temeli atılmış olur (Yasa Yaman, 2012, s.94). Pierre Gués'in göreve başlamasından üç yıl sonra gerçekleşen bu sergide, altmış ile seksen arası desen, sulu boya, litografi türünde çalışma kamuyla buluşturulur. Bunlardan on altısı sultana sunulacağı için çerçevelenir (Sinanlar, 2008, s.54). Sultan Abdülmecid'in de ilgi gösterdiği sergi, basında sanatsal açıdan zayıf ama askeri bir okuldaki resim dersleri sonucunda ortaya koyulduğu için dikkat çekici bulunur (Cezar, 1995, s.390; Sinanlar, 2008, s.54).

İskoç gezgin Charles MacFarlane'nin, bu sergiden birkaç yıl sonra Osmanlı İmparatorluğu'nu ziyareti üzerine kaleme aldığı ve *Kismet; or, The Doom of Turkey* (Kısmet ya da Türkiye'nin Kaderi) başlığını verdiği kitabında, İmparatorluğa dair gözlemlerinin aktarırken Mekteb-i Harbiye ziyaretine ve orada karşılaştığı eğitim ortamına da yer verir. Öğrencilerin resim çalışmaları hakkında ilgi çekici detaylar veren MacFarlane (1853, s.47-48), öğrencilerin çoğunlukla Fransız ya da Alman taşbaskılarından kopyaladıkları teknik çizimlerin, haritaların ve şehir surlarına ait planların, neredeyse tümü Fransızca kitaplardan oluşan bir kütüphanede sergilendiğini anlatır. Ayrıca okul ve öğrencilerin resim pratikleri hakkında şunları söyler:

Burada Dolmabahçe üstlerinde en sevilen uğraş, çizim yapmak gibi görünüyor; oğlanları başka bir şey yaparken görmedim. Karakalem ya da siyah Fransız tebeşiriyle Paris'ten gelen baskıları-manzaraları, mimari parçaları, harabeleri, süsleri, tomar şeklinde süsleri, çiçekleri, meyveleri ve Kur'an'a cüretle meydan okuyarak, vahşi hayvanları ve fantezi kadın portrelerinin yanı sıra erkek portrelerini de yapıyorlardı. Yaşlı öğrencilerden birkaçı akuvarel çalışıyor, Fransız suluboyalarının renkli baskılarını kopya ediyorlardı.

Öğrencilerin serbest çizim ya da gerçekten çizim yapmalarına izin verilmiyordu, çünkü ulema, müminlerin gölgesi düşen nesnelere bir şey çizmemesi gerektiğine karar vermişti. Sanatçı olarak bu gençler böylece mekanik birer kopist olarak kalmak zorundaydı (MacFarlane'den akt. Germaner, 2011, s.236).<sup>3</sup>

Osmanlı öğrencilerini resim sanatına ilgili ancak yaratıcılıktan uzak bulan MacFarlane, bu görüşünü "Fransız öğretmen" diye bahsettiği Gués'ten yaptığı aktarımla destekler: "*Fransız öğretmen öğrencilerin hiçbirinin yaratıcı yetenek sergileyemediklerini ancak*

<sup>3</sup> Benzer şekilde, askeri okullara hoca yetiştirmek üzere 1875'te kurulan Menşe-i Muallimin'in programındaki resim derslerinin de kopyalamaya dayalı olduğu görülür. Okulun programında menazır ve gölge, ahşap geometrik modellerden ve çeşitli objelerden kopya çalışma, resim kopyalama, karakalem çizim, teşrih ve fotoğrafçılık gibi dersler bulunur (Germaner, 2011, s.236).

*taklit yoluyla yaptıkları işlerde çok yetenekli olduklarını eklemiştir” (Çolak, 2011, s.227). Asker yetiştirme temel hedefiyle kurulan tüm bu okulların programındaki resim dersleri, öğrencilerinin mesleklerinde gereksinim duyacakları teknik çizim ve kopyalamaya odaklanır; sanatçı yetiştirme hedefi bulunmadığından, doğadan çalışma ya da figür çalışmaları gerekli görülmez. Öte yandan askeri amaçlarla olsa da bu okullarda resim eğitiminden geçen bir grup, 19. yüzyılda üretimlerini okul dışına taşıyarak *Asker Ressamlar Kuşağı* olarak anılan bir sanatçı kuşağını oluşturur, Osmanlı İmparatorluğu’nda gerçekleştirilen sanat etkinliklerinde yer alır (Yasa Yaman, 2012, s.106; Yetik, 1940). Asker Ressamların farklı kuşakları, sanat ortamında farklı üretim dilleriyle Cumhuriyet Dönemi’ne uzanan süreçte etkin olur. Ferik İbrahim Paşa (1815-1891?), Hüsnü Yusuf (1817-1861), Ferik Tevfik Paşa (1819-1866), Eyüplü Cemal (1836-1883), Osman Nuri Paşa (1839-1906), Fahri Kaptan (1847-?), Ressam Hasan Rıza (1860-1912), İsmail Hakkı (Kaymakam) (1863-1926) gibi isimler bu sanatçılar arasında bulunur (İslimyeli, 1965; Olcay, 2013, s.28). Çoğunlukla mimari görünümlere ya da deniz savaşlarına ve gemi tasvirlerine yönelen bu ressamın eserlerinde, aldıkları teknik çizim odaklı eğitimin izlerini zaman zaman görmek mümkündür. Yasa Yaman’ın da (2012, s.107) belirttiği gibi bu sanatçıların tuvallerinde, doğayı canlı ve devinim halinde göstermekten uzak bir görsel aktarıma rastlanır (Görsel 1-2).*

Bir anlamda resmi kurum ve kanallarla gerçekleştirilen iki sergi etkinliğinin yanı sıra aynı dönemde İmparatorluğu ziyaret eden yabancı sanatçı ve gezginlerin yoğunlaşmasıyla Pera’da resim sergileri için elverişli bir ortam oluşmaya başlar.<sup>4</sup> 1849 yılı itibarıyla akşamları havagazı lambalarıyla aydınlatılmaya başlanan Pera Caddesi’nde, 19. yüzyıl boyunca inşa edilen yeni elçilikler, ticari binalar ve otellerin yanı sıra kafeler, pastaneler, tiyatro sahnesi, İtalyan sirki ve Fransız operası gibi örneklerle belirginleşen görünüm, Avrupa tarzı bir sosyal yaşamı beraberinde getirir (Gül, 2013, s.55-63). 1851 yılından itibaren bir ya da birkaç eserin çeşitli mağazaların vitrinlerine yerleştirilmesi ile vitrin sergileri gerçekleştirilir.<sup>5</sup> Maison Romani, Magasin de Nouveautes, Maison Zizinia,

<sup>4</sup> Sinanlar’ın (2008, s.48) araştırması, 1844-1916 arasında İstanbul’da gerçekleştirilen doksan beş sergiden yetmişinin Pera’da yer aldığını ortaya koymuştur.

<sup>5</sup> Sinanlar’ın (2008, s.48) tespitine göre Pera’da bilinen ilk vitrin sergisi Mekteb-i Tıbbiye hocalarından Antoine Calleja’nın eczanesinin vitrinine tarih konulu iki resim yerleştirilmesiyle gerçekleştirilir. İkincisi de aynı yıl, Dersaadet Bankası kurucularından Banker Jacques Alléon’un dükkânında altı adet resmin

Grand Bazaar Parisien, Bon Ton, Bourcier et Villan Mağazası gibi Pera Caddesi'nde bulunan, farklı ürünlerin bir arada satıldığı büyük mağazalarda 1851 yılından itibaren Fausto Zonaro, Mıdgırđıç Civanyan, Priuer Bardin, Adolphe Beaume, Emille Della Suda, Alexandre Svoboda, Leonardo de Mango, Virginia Stolzenberg, H  ll   Patriano, Thalia Floras, Lina Gabuzzi ve daha çok eleştiri yazılarından tanınan Pr  textat Lecomte gibi sanatçılar eserlerini sergilerler (Sinanlar, 2008, s.48-54). Bu etkinliklerle birlikte Osmanlı İmparatorluğu'nda askeri okullardan yetişenlerin, yabancı sanatçıların ve bu sanatçılardan ders alanların öncülük ettiği bir sergileme geleneği başlar.

### 1.1.1. Abdülaziz Döneminde Kültür ve Sanat

Sultan Abdülaziz (salt. 1861-1876) dönemi, İmparatorluğun kültür ve sanat politikalarında belirgin adımların atıldığı bir anlayışı da beraberinde getirir. Bu dönemden itibaren hem evrensel sergiler aracılığıyla uluslararası platformda kurulan diyalog farklılaşır hem de yerel sanat ortamındaki etkinlikler saray tarafından daha çok desteklenir.

#### 1.1.1.1. 1863 Sergi-i Umumi Osmani, 1867 Paris ve 1873 Viyana Evrensel Sergileri

Osmanlı İmparatorluğu, evrensel bir sergiye ev sahipliği yapma konusunda pek çok Avrupa devletinden önce davranarak Sultan Abdülaziz'in (salt. 1861-1876) tahta geçişinden iki yıl sonra, 1863 yılında İstanbul'da, güzel sanatlar bölümünü de içeren uluslararası Sergi-i Umumi Osmani'yi (1863) düzenler ( elik, 2005, s.149-150). Sergi-i Umumi Osmani, başta Osmanlı sanayisinin sorunlarını saptamak ve iyileştirmek temel hedefiyle milli bir sergi olarak tasarlanır. Sonradan gelişmiş makine ve aletlere sahip Avrupa  lkelerinin katılımının faydalı olacağı düşünülüp uluslararası bir etkinliğe dönüştürülür. Sergiye Fransa, İngiltere ve Avusturya-Macaristan katılır. Osmanlı bölümü 28 şubat günü açılırken, yabancı ülkeler bölümü gecikmeyle ancak 13 Nisan tarihinde açılır, sergi yüz-yüz elli bin kadar kişi tarafından ziyaret edilir. Böylece o güne dek kullanılan dünya fuarı sergisi formatında ancak daha k  k ölçekli olarak gerçekleştirilir.

---

sergilenmesiyle gerçekleşir. Sergilenen resimlerin arasında *Tan Ağarması*, *M neccimlerin Meryem'i Kutlaması* ve *Aziz Yahya* başlıklı tablolar bulunur.

Batı'da tercih edilen, teknolojik gelişmeleri öne çıkaran sergi düzenini, Osmanlı İmparatorluğu kendi güçlü yönlerini vurgulamak üzere, Sergi-i Umumi Osmani'de bir anlamda tersine çevirir. Serginin ana salonundaki en geniş mekân, Osmanlı ekonomisinin en güçlü yönünü vurgulayacak şekilde tarıma ayrılırken yurt dışından gelen makineler ana salonun güneyinde, ulusal sergi yerlerine ayrılan gösterişsiz bir ek binada sergilenir. Tarım ürünleri dışında elışı ürünler, dokumalar, sanayi, madencilik ürünleri, deri eşya, mobilyalar, halılar ve müzik aletleri gibi grupları sergilemek için on üç bölüme ayrılan teşhirde, bir bölüm sivil mimarlık örnekleri için bir bölüm de güzel sanatlar için ayrılır. Güzel sanatlar bölümünde yazı, desen, kara kalem çizim, gravür, fotoğraf, haritalar, baskı, kitap, cilt örnekleri ve Preziosi, Montani, Brindesi, de Launay'ın tabloları sergilenir (Çelik, 2005, s.150-152; Germaner, 1991, s.35; Yılmaz, 2005, s.722-723).

Kültürel amaçla Avrupa'ya giden ilk Osmanlı padişahı olarak anılan Sultan Abdülaziz III. Napoléon'un Paris Sergisi'ne daveti üzerine, aralarında o dönem şehzade olan yeğenleri V. Murad ve II. Abdülhamid'in de bulunduğu bir heyetle birlikte 21 Haziran 1867'de başlayıp kırk altı gün süren bir Avrupa ziyareti gerçekleştirir. Bu seyahatte Sultan Abdülaziz ve iki yeğeni Paris, Londra ve Viyana'da çeşitli saray, müze ve eğitim kurumlarını gezerek kültürel alanda pek çok gözlem yaparlar. Osmanlı heyeti Paris'te on bir gün boyunca, yabancı hükümdarlara ayrılmış Elysée Sarayı'nda kalır, Tuileries Sarayı'nı ziyaret eder. Paris'ten sonra Kraliçe Victoria'nın daveti üzerine İngiltere'ye geçip Buckingham Sarayı'nda ağırlanır, Windsor Şatosu'na kabul edilir. Seyahat boyunca Sultan Abdülaziz ve Şehzade Abdülhamid, Avrupa saray hayatına tanıklık eder; balolara, resepsiyonlara katılıp askeri geçit törenleri, donanma manevraları, havai fişek gösterileri izlerler (Georgeon, 2016, s.42-44). Paris'te St. Cyr Askeri Okulu'nu, Les Invalides'i,<sup>6</sup> Louvre Müzesi'ni, École des Beaux-Arts'ı, Versailles Sarayı'nın galeri ve salonlarını, Greko-Roman koleksiyonu ile ünlü Abras Galerisi'ni, Viyana'da resim galerisi olarak kullanılan Belveder Sarayı'nı ziyaret ederler (Yasa Yaman, 2012, s.98-99). XIV. Louis'nin saray başressamı olan Le Brun'ün tablosunu inceler, Champs-Elysée'de bulunan *Les Chevaux Marly* isimli at heykelini, Prens Napoléon, Saksonya-

<sup>6</sup> Les Invalides, Paris'te 1671-1676 yılları arasında inşa edilmiş, yaralı ve evsiz askerlere hizmet etmek üzere yapılmış anıtsal bir yapıdır. Sonradan kilise, müze gibi yapılar eklenerek bir yapılar topluluğuna dönüştürülmüştür (Lewis, 2017).

Weimer Dükü ve Prensi, Montenegro (Karadağ) Prensi, Aoste ve Leuchtenber Düklerinin de yer aldığı kortejle birlikte görmeye giderler (Kılınç, 2014, s.52).

Osmanlı heyeti, seyahat boyunca kalabalıklar tarafından yoğun ilgi ve merakla karşılanır. Abdülaziz, kırmızı fesi, Avrupalı giyimi ve nazik tavırlarıyla dikkat çeker. Bazı gazetelerde Sultan, Hıristiyan tebaaya saygılı, düzene ve adalete önem veren, zeki ve iyi eğitilmiş bir hükümdar, “*hem İslam halifesi olup hem de batıyla iyi ilişkiler kurabilecek yetenekte bir sultan*” olarak tanıtılır. Bazı yazılarda ise Abdülaziz’le Napoléon’un zıt kutupları temsil ettiği vurgulanır, Abdülaziz *Binbir Gece Masalları*’nın cahil kişisi olarak eleştirilir, Napoléon modern dünya, ilerleme ve kibarlığın temsilcisi olarak gösterilir (Çelik, 2005, s.35-39; Gök, 2014, s.131). Bu ikilemlilik bakış açısı, 19. yüzyıl boyunca hem Doğu’nun hem Batı’nın gündemini tutan sorunlardan biridir. Edward Said’in (2013, s.213-218) 1978 yılında formüle ettiği üzere, 19. yüzyılda siyasi güçler tarafından Batı’nın ırkçı ve emperyalist düşünceleri paralelinde manipüle edilen Şarkiyatçı/Oryantalist bakış açısı, Garp’ı medeniyetin evi olarak görürken Şark’a geri kalmışlık, şehvet düşkünlüğü, tembellik, zorbalık gibi özellikler atfeder. Akademik bir araştırma alanı olarak, tarihi 14. yüzyıla dayanan Şarkiyatçılık, 19. yüzyılda edebiyattan görsel sanatlara pek çok temsil alanında tarihçi Kiernan’ın sözleriyle “*Avrupa’nın Şark’a ilişkin ortaklaşa kurulmuş hayali*” haline gelir (akt. Said, 2013, s.62)<sup>7</sup>. Bu anlayışla Doğu halkları “*geri, yoz, uygarlaşmamış*”, özellikle kadınları sonsuz bir şehvet sahibi olarak tasvir edilir (Said, 2013, s.219-220). Çelik’in (2005, s.11-22) belirttiği gibi evrensel sergilerde Batılı devletler, kendilerini teknoloji ve bilimin yardımıyla ileri medeniyetler olarak konumlandırırken, Batılı olmayan halkların el yapımı ürünleri, gelenekleri, etnik kökenleri öne çıkarılır, böylece Batılı kültürel imaj, kendini zıttı ile tanımlar ve bir anlamda sömürgecilik meşrulaştırılır.

Evrensel sergilerde kurulan mimari alanlar genellikle Batı’nın kuralları doğrultusunda olsa da Osmanlı İmparatorluğu özellikle Oryantalizmle kendisine atfedilen “*egzotik*” kimliğe karşı ana salonda, modernliğe işaret eden simgeler yoluyla kendi anlatısını

<sup>7</sup> Doğu’nun kendisi değil, Batı’nın Doğu’ya dair imgelemiyi şekillenen Şarkiyatçılık/Oryantalizm siyasi egemenlik kurma ve sömürgeleştirme isteğiyle, Şark’ın bellekteki yerini barbarlık ve cahillik gibi kavramlarla birleştirerek Batı’nın hâkimiyetinin haklı görülmesi için Batılı toplumların zihinlerine sunulan temsil biçimidir. Batı’nın Şark’a yüklediği sıfatlarla oluşan bu imaj, İslam kültürünü, Avrupa’nın karşıtı olarak şiddet, erotizm, cahillik ve tembellik gibi olumsuz kavramlarla donatır, Şark’ı ilerlemeden yoksun göstererek bir anlamda emperyalizmi meşrulaştırır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Said, 2013.

aktarma çabasını güçlendirir, çeşitli yayınlarla sergilemeyi destekler (Deringil, 2014, s.167-169; Eldem, 2017, s.113).<sup>8</sup>

1867 Paris Sergisi'nde Osmanlı İmparatorluğu'nun teşhirini desteklemek için sergi komiseri Salaheddin Bey tarafından *La Turquie l'Exposition Universeille de 1867 (1867 Dünya Fuarında Türkiye)* başlıklı bir kitap Fransızca olarak hazırlanır. Sultan Abdülaziz'e ithaf edilen kitap iki bölüm halinde kaleme alınır. İlk bölümde İmparatorluğun teşhir bölümleri tanıtılır, ikinci bölümde sınırlar, dış ticaret, nüfus ve göç gibi daha sayısal ve genel bilgilere odaklanılır. Salaheddin Bey, ilk bölümün başında, ticaret ve endüstride çıktıkları görülen fuarların önemi ve hızlı büyümesi ile ilgili bir fikir vermesi için, fuarın tarihçesinden bahseder. Bu bölümde fuarların doğuşu ve Osmanlı İmparatorluğu'nun sergilere katılımı anlatılır. 1863 Sergi-i Umumi Osmani sergisine de bu fuarlardan biri olarak yer verilir ve tüm teşhir bölümleri ayrı ayrı aktarılır. Böylece Osmanlı İmparatorluğu, bir anlamda *medeniyet ve ilerlemenin* sergilendiği bu mikro tarihin içine aktif bir aktör olarak yerleştirilir.

On bir milyon kişi tarafından ziyaret edilen 1867 Paris Evrensel Sergisi'nde Osmanlı teşhirinde ilk kez bir bölüm *Mimari Çizimler, Projeler, Resim, Fotoğraf ve Heykel*'e, bir bölüm de *Bilimsel Çalışmalar, Doğa Tarihi Koleksiyonları ve Arkeoloji*'ye ayrılır. Böylece Osmanlı İmparatorluğu, ilk kez yurt dışında güzel sanat eserleri sergilemiş olur (Germaner ve İnankur, 2002, s.49-50). Sergi, Osmanlı sanatçılarının yanı sıra İstanbul'u ziyaret eden ya da İstanbul'da yaşayan yabancı ressamın çalışmalarınıyla gerçekleştirilir. O yıllarda Paris'te resim eğitimi alan Osmanlı sanatçılarından Osman Hamdi Bey *Çingenelerin Molası, Pusudaki Zeybek ve Zeybeğin Ölümü* eserleriyle, Şeker Ahmet Paşa kara kalem sultan portresiyle sergide yer alır. Teşhirde ayrıca Amadeo Preziosi, M. Labbé, Mary Walker, Pierre Montani, Virginia Serviçen ve Serabyan gibi sanatçıların eserleri yer alır. Abdullah Biraderler'in, Sultan Abdülaziz'in portresinin de yer aldığı bir

<sup>8</sup> İlk kez 1867 yılında, teşhirler için bir sergi salonuyla birlikte bağımsız yapılar, parklarla çevrelenerek kullanılmaya başlanır. Ülkelerin temsil biçimleri, kimlik tasarılarıyla daha sıkı bir ilişki içinde yansıtılır. Sergi planlaması ev sahibi ülkenin komitesince belirlenir; ev sahibi ülke merkeze, diğer sanayi güçleri onun çevresine, sömürgeler ve Batılı olmayan milletler de çepçemele yerleştirilir. Her ülke için mimari üsluplarını yansıtan yerel mahalleler kurulur; egzotizmi artırmak için günlük uğraşları sergileyen insanlar da kültürlerinin temsilcileri olarak sergilenmeye başlanır. Her ülkenin pavyonunda zanaatkarları çalışır, o kültürün müziği çalınır yiyecekleri ikram edilir, "otantik" dekorlar arasına yerleştirilen "otantik" kostümlü "yerliler"le birlikte dünyanın bir mikro-kozmosu çizilmeye çalışılır. Örneğin Osmanlı İmparatorluğu'nu temsilen bir cami, bir hamam ve bir Boğaziçi köşkü inşa edilir. (Çelik, 2005).

seri portre çalışması ve dört panoramik İstanbul görüntüsü sergilenir (Germaner, 1991, s.36-37; Germaner ve İnankur, 2002, s.49-50).

Salaheddin Bey (1867, s.141-142) İmparatorluğun güzel sanatlar anlayışını “*Osmanlı halkının, özellikle de Türklerin*” saf ve derin bir sanat hissine sahip olduğunu ama bu hissin tablo ve heykel formunda değil, zanaatkârların işçilikleriyle meydana gelen binlerce günlük kullanım nesnesinde kendini gösterdiğini söyleyerek açıklar. Sergilenen eser sayısının az olması bir sorun gibi görülse de eserlerin dikkate değer niteliklerinin bu sorunu yok edeceğini belirtir ve sergide yer alan eserleri, Osman Hamdi Bey’in tablolarından başlayarak tanıtır. Osman Hamdi Bey’in tabloları ile ilgili “*Bu tablolara hakim olan temel nitelik samimiyettir. Sanatçı hiç kimseyi taklit etme arayışında değildi, bir okul ya da usta tarafından öğretilen, az çok bilinen etkileri ya da renkleri aramadan, önyargılar olmadan, doğayı basit bir şekilde gördü. Sadece gerçek olanı istedi ve başardı*” der.

Sultan Abdülaziz’in 1867 Paris Sergisini bizzat ziyareti ve seyahat süresince yapılan gözlemlerin ve edinilen tüm deneyimlerin bu tür sergilere İmparatorluk tarafından verilen önemi daha da arttırdığı bir sonraki dünya fuarı olan 1873 Viyana Sergisi için yapılan hazırlıkların kapsamından anlaşılır. Osman Hamdi Bey 1871 yılında bu serginin komiseri olarak görevlendirilir, iki yıl süren hazırlıklar sonucu teşhire, kültür alanına odaklanan üç yayın eşlik eder (Eldem, 2010, s.486; 2019, s.57).

*Elbise-i Osmaniye (Les Costumes Populaires de la Turquie en 1873)* kitabı ile Osmanlı İmparatorluğu’nun gelenek ve kıyafetleri, devlet tarafından denetlenen bir söylemle, görsel anlatılardaki modern/son teknoloji kullanılarak anlatılır. Osman Hamdi Bey ve Pascal Sebah’ın ortak çalışması sonucu ortaya çıkarılan fotoğraflarda, Osmanlı kültüründeki çeşitlilik, Avrupa resminde Şark’ın temsiline egemen oryantalist fantezi ve sahnelemeden uzak bir görsel etnografi çalışması olarak sunulur. Fotoğraflarda boş bir duvar fon olarak tercih edilir, ayakta duran kadın ve erkekler, Osmanlı İmparatorluğu’ndaki kıyafetlerle, sınıf ve bölge esasına göre belgelenir (Çelik, 2005, s.46; Eldem, 2017, s.112).

Mimari temsilin bir Osmanlı evi, bir hamam, bir kahvehane ve çini yapımını gösteren porselen bir fırınla sağlandığı sergi için hazırlanan ikinci yayım, *Usul-i Mimari-i Osmanî*



başlığını taşır. Kitap, Marie de Launay, mimar Bogos Şaşıyan Efendi, İtalyan mimar Montani Efendi ve Fransız mimar M. Maillard'ın ortak çalışmasıyla Türkçe, Fransızca ve Almanca dillerinde hazırlanır. Kitabın giriş kısmında belirtilene göre, Osmanlı Mühendisliği “*İstanbul, Bursa ve Edirne’de bulunan güzel sanat eserleri olan camiler ve diğer seçkin eserler ile ispatlanmış, yaygınlaşmış ve itibar kazanmış*”tır. *Usul-i Mimari-i Osmanî* de “*padişahın yüksek bilgileri ışığında becerikli Türk Milleti’nin bu konuda da üstün yeteneklerinin insanların görüşüne sunulması ve ispatlanması; geometri hesaplarının kuralları ve usulleri için mimarlara kaynak ve bilgi olmak üzere*” hayata geçirilir (Çelik, 2005, s.43-44; Soydemir, 2011, s.4).

Aynı sergi için hazırlanan üçüncü yayın, *Boğaziçi ve İstanbul (Le Bosphore et Constantinople)* başlığını taşır. Osmanlı sergi heyetinden, Müze-i Hümayun müdürü P. A. Dethier’in kaleme aldığı kitapla Osmanlı başkentinin uluslararası platformda tanıtılması hedeflenir. Kitap Bizans ve klasik dönem Osmanlı anıtlarının yanı sıra Darülfünun ve Harbiye Nezareti gibi on dokuzuncu yüzyıl yapılarına yer verir (Çelik, 2005, s.49).

Bu üç yayın aracılığıyla Osmanlı İmparatorluğu, kültürel kimliğini, mimari mirasını ve sahip olduğu kültürün katmanlarını etnografik ve bilimsel yayınlarla sunarak Osmanlı imajını, dolaşıma girmesini istediği biçimde tarifler. Ayrıca bu sergide Osman Hamdi Bey’in tablolarıyla altı madalya kazandığı bilinmektedir (Çelik, 2005, s.49; Germaner, 1991, s.38).

Evrensel sergilere katılımında, Abdülaziz döneminde belirlenen imajın kontrolüne dayalı bu stratejiler daha sonra inceleneceği üzere II. Abdülhamid döneminde de sürdürülür. Bu dönemde kültür-sanat alanındaki tüm etkinliklerin birbirini tetiklediği ve birbirini beslediği görülmektedir. Nitekim yurt dışındaki anlatılar ve sanat ortamıyla kurulan diyalogların paralelinde yerel sanat ortamının da hareketlendiği, güzel sanatların çeşitli bağlamlarda tartışmaya açıldığı gözlemlenir.

### **1.1.1.2. İstanbul Sanat Ortamı ve Karma Sergiler**

1867 Avrupa seyahatinde edinilen deneyim, hem Abdülaziz’in hem de II. Abdülhamid’in politikalarında etkili olur. Bu gezinin ilk yansımalarından biri Osmanlı eğitim sisteminde

görülür. Askeri eğitim kurumlarının ardından, sivil eğitimin hemen her basamağının kurgulandığı bu süreçte, 1869 yılında Osmanlı eğitim sistemi Fransız modeline göre gözden geçirilir (Georgeon, 2016, s.35-45). Abdülaziz'in Avrupa seyahati ile aynı yıl, 1867'de Fransa Eğitim Bakanı Jean Victor Duruy'nin etkisiyle biçimlenen Maarif-i Umumiye Nizamnamesi 1 Eylül 1869'da yürürlüğe girer. Nizamnamede, gayrimüslim cemaatlerin okullarındaki dini dersler dışındaki tüm eğitimin devlet denetimine girmesi, eğitimin tüm basamaklarının yaygınlaştırılması, yüksekokulların çoğaltılması, doğa bilimleri ve sanayi alanlarında eğitim verecek okulların kurulması gibi maddeler bulunur. Ayrıca bu düzenlemeyle, müze ve kütüphane gibi kültür kurumları ve bilimsel yayınlar da Maarif Nezareti'nin sorumlulukları arasına alınır (Somel, 2015, s.118-123).

Okul çeşitliliğinin artmasıyla resim dersleri, özellikle lise düzeyinde eğitim veren kurumların müfredatlarında da yer bulur. Maarif-i Umumiye Nizamnamesi'nin şekillendiği süreçte, 1868 yılında Pera'da *"her türlü devlet hizmetinde istihdam edilmek ve yüksek ihtisas mekteplerinde tahsillerini tamamlayabilmek amacıyla eğitim görmek üzere Avrupa'nın en büyük mektepleri derecesinde"* öğrenci yetiştirmeyi amaçlayan, Fransız dili ve kültüründen beslenen Mekteb-i Sultani kurulur (Artun, 2009, s.80). Öğrencilere Türkçe, Fransızca, Grekçe, Latince, Fransız edebiyatı, genel tarih ve Osmanlı tarihi, ahlak, coğrafya, matematik, kozmografya, mekanik, fizik, kimya, ekonomi, tabiat tarihi, hukuk, genel edebiyat tarihi, güzel konuşma derslerinin yanına birinci sınıftan itibaren resim dersi de verilir. Toplam altı yıl olan eğitim süresinde, dördüncü sınıftan itibaren öğrencilere röprodüksiyon çalışmaları yaptırma hedeflenir. Okulda çeşitli hocaların katkılarıyla hendese ve resim, resm-i hendese, resim ve topografya gibi dersler verilir. Mekteb-i Sultani'nin ilk resim hocası François Claude Hayette, 1868 yılında Fransa tarafından bu görev için gönderilir ve 1891 yılındaki ölümüne dek resim öğretmenliğini sürdürür. Ayrıca İstanbul sanat ortamında da sergilere katılarak görünürlük kazanır. 1873 yılında Şeker Ahmet Paşa tarafından düzenlenen sergiye, yatan çıplak bir modeli resmettiği çalışmasıyla katılan Hayette'in öğrencilerinin de aynı sergide yer alacak kadar resim çalışmalarına odaklandığı anlaşılır (Germaner, 2009, s.28-34).

Programındaki resim dersleriyle İmparatorluğun sanat ortamına katkı sağlayan bir diğer sivil okul olan Darüşşafaka, 1873 yılında Müslüman yetim çocuklara eğitim vermek üzere, sekiz yıllık bir eğitim programıyla iptidai, rüştiye, idadi ve yükseköğrenimi

bünyesinde toplayarak kurulur. Okulun son sınıfı Telgraf Fen Mektebi olarak adlandırılır ve mezunları Posta ve Telgraf Nezareti'nde istihdam edilir. Okulun eğitim programında Türkçe, Arapça, Farsça, Fransızca, Osmanlı tarihi, genel tarih, coğrafya, edebiyat, kompozisyon, cebir, geometri, aritmetik, mantık, astronomi, jeoloji, topografya, makine bilgisi, el işi ve güzel yazı derslerinin yanı sıra resim dersleri yer alır. Resim dersleri kapsamında öğrencilere kara kalem, pastel, sulu boya ve yağlı boyayla manzara, natüremort, el-ayak, baş gibi vücut parçaları ve gölge çalışmaları yaptırılır (Kâtipoğlu Kaya, 2006, s.104-106).

1867 yılındaki Avrupa seyahatinin kültür-sanat politikalarındaki yansımaları ise çok daha kapsamlı olur. Bu tarihten itibaren bir taraftan yurt içindeki sanat ortamının hareketlenmesi ve güzel sanatların kurumsallaşması daha çok desteklenirken bir taraftan da İmparatorluğun uluslararası temsili ve evrensel sergilere katılımı çok daha kapsamlı organizasyonlarla ele alınır. Nitekim bu ziyaretten yaklaşık yarım yüzyıl sonra *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*'nde de Paris ve Londra gibi “*medeniyetin merkezlerine*” yapılan bu seyahatin “*sanayi-i nefisenin Garb'ın medeniyet ve milliyetinde en büyük amil ve müesser [etken] olduğunu bütün ihsasat ve intibaatı [izlenimleri] ile*” gösterdiği ve bu tarihten sonra güzel sanatlara duyulan ihtiyacın artıp kültür politikalarına yansıdığı yazılır (Sami, 1 Mart 1330 [1914], s.185-186). Avrupa gezisi sonrası İmparatorluğun güzel sanatlara verdiği destek, İstanbul'da kendini çeşitli biçimlerde gösterir. Bu yıllar itibarıyla güzel sanatlar faaliyetlerini düzene sokmak için devlete bağlı bir birim oluşturmak, saray koleksiyonu için yurt dışından eser alımı yapmak, bir resim galerisi kurmak ve güzel sanatların halkla buluşturulması için etkinlikler planlamak gibi girişimler için peş peşe adımlar atılır.

Kendisi de resim yapan Abdülaziz, Avrupa ziyaretinden önce de Avrupalı resamlara sipariş vererek portrelerini yaptırmasının yanı sıra Osmanlı İmparatorluğu'nun önceki dönemlere ait askeri başarılarının resimlenmesini sağlar. 1864 yılında Türk tarihinin önemli savaşlarını resimlemek üzere saraya davet edilen Polonyalı sanatçı Stanislaw Chlebowski, Dolmabahçe Sarayı'nda kendisi için atölyeye dönüştürülen bir dairede *Varna Savaşı ve Sultan III. Ahmed Şahinle Avlanırken* gibi eserler verir (Germaner ve İnankur, 2002, s.101-102). Yine 1864 yılında Sultan Abdülaziz'in Fransız imparatorundan bir ressam istemesi üzerine İstanbul'a gelen Fransız Pierre Dèsiré

Guillemet, 1866-1873 yılları arasında sultandan aldığı sipariş doğrultusunda Abdülaziz'in portrelerini yapar (Kıbrıs, 2003, s.42-45; Yasa Yaman, 2012, s.97). Osmanlı tarihini konu alan eserlerin edinilmesine Avrupa seyahatinden sonra hız verilir, 1868'de Fransız elçi Nicolas-Prosper Bourée'nin isteğiyle İstanbul'a gelen Alberto Pasini, sarayın siparişi üzerine *Türk Süvari Hücumu*, *Girit Savaşı* ve *Türk Yunan Savaşı* tablolarını yapar. Aynı yıl, zenginleşmekte olan bu birikimin o dönemde yeniden yapım aşamasında olan Çırağan Sarayı'nda bir resim galerisi kurularak orada sergilenmesine karar verilir (Germaner ve İnankur, 2002, s.101-102). Haber *The Levant Herald* gazetesinin 8 Ekim 1868 tarihli nüshasında müjdelendir: “*Yeni Çırağan Sarayı'nın, Osmanlı hükümdarlarının portrelerinin ve Osmanlı tarihinin savaşlarıyla diğer önemli olaylarını temsil eden tabloların yer alacağı bir galeriyi barındıracağı söyleniyor. Bu galeri bir Milli Müze'nin çekirdeği olacaktır*” (Anonim, 8 Ekim 1868).

Osmanlı İmparatorluğu'nun tarihini, zaferlerini, yöneticilerini gösteren tabloların bir galeride sergilenmesi fikri hayata geçirilemese de Sultan Abdülaziz saraya resimler astırır, Avrupa'dan getirttiği resimlerin bir kısmını Harbiye'ye hediye eder, Beylerbeyi Sarayı'nın duvar ve tavanlarını resimlerle süsletir (Cezar, 1995, s.149-153; Yasa Yaman, 2012, s.97-99). 1871 yılında C. F. Fuller'e, doğal boyutlarda bir atlı heykelini yaptırarak Beylerbeyi Sarayı'na yerleştirir (Cezar, 1995, s.151). Ayrıca Abdülaziz, Şeker Ahmet Paşa'yı 1873-74'te yaver ressam olarak görevlendirir. Avrupa'dan eser satın alınması ve Dolmabahçe Sarayı'nda bir sanat koleksiyonu oluşturulması Şeker Ahmet Paşa'nın sorumluluğuna verilir. Ressam, hocası Jean Léon Gérôme'un kayınpederi Adolphe Goupil'in şirketi aracılığıyla saray koleksiyonu için Gérôme, Adolphe William Bouguereau, Gustave Boulanger, Auguste Bonheur, Eugène Fromentin, Charles-François Daubigny gibi sanatçıların eserlerini alır (Cezar, 1995, s.153; Yasa Yaman, 2012, s.99-100).

Aynı yıllarda kültürel birikimi sunma konusunda atılan başka bir adım da Mecma-i Âsâr-ı Âtika ismiyle var olan eski eserler müzesinin, 1869'da Müze-i Hümayun olarak güncellenmesi olur.<sup>9</sup> Böylece *Hümayun* kelimesiyle kurumun, İmparatorluğu temsil ettiği

<sup>9</sup> Osmanlı İmparatorluğu'nda müzecilik faaliyetleri ve Müze-i Hümayun'la ilgili kapsamlı bir araştırma için bkz: Shaw, 2004.

açıkça gösterilirken müze kavramıyla da Avrupa'daki gibi kültürel ve eğitsel işlevler üstlenen bir kuruma dönüştüğüne işaret edilir (Shaw, 2004, s.102-103).

1870 yılına gelindiğinde özel atölyeler ve vitrin sergilerine dayalı sanat ortamının yaygınlaşması için sistemli ve süreklilik arz edecek çalışmaların yapılmak istendiği görülür. Bu konuyla ilgilenmek üzere, görevi “*Türkiye’de güzel sanatların benimsenmesinin yollarını araştırmak*” olan bir komisyonun kurulacağı söylenir (Ürekli, 1997, s.46).<sup>10</sup> 24 Nisan 1870 tarihli *The Levant Herald* gazetesi, bu girişimi bir yandan takdirle karşılar bir yandan da mevcut sanat ortamıyla ilişki kurarak komisyon için karamsar bir tablo çizer:

Matematik için cebir neyse güzel sanatlar için mimari, heykel, resim, müzik, şiir odur. Bunlar, her ülkenin kapılarını açmaktan gurur duyacağı misafirlerdir; ancak insan ruhunun bu kralları, devletlerin kralları kadar kolay seyahat etmezler. Onlara ‘gelin, yiyin, için, hizmetkârlar edinin, (...) biz de yüce varlığınızın izlerini topraklarımızda bırakmanız için dua edelim’ demek yetmez. Uzun yıllar öncesinden onlara zemin hazırlamak gerekir, kuşakları -neredeysse beşikten itibaren, onları anlamaya ve sevmeye alıştırmak gerekir; yaklaşık bir yüz yıl boyunca zekâyı eğitmek, hayal gücünü geliştirmek gerekir (Anonim, 24 Nisan 1870).

Yazıya göre ancak bu şartlar sağlandığında güzel sanatlar bir ülkede yerleşebilir. Mimari, heykel ya da resim eğitimi verecek bir okul için anıtlara, modellere, başyapıtlara, geçmişten gelen bir mirasa, bir birikime; bilim insanlarına, sanatçılara, ustalara ve hepsinden önemlisi zevk, zekâ ve içgüdüye ihtiyaç vardır. “*Güzel sanatlar komisyonunun cesaretini kırmak istemeyiz*” diye devam eder yazı, “*ancak güzel olandan önce yararlı olanı düşünmemiz gerektiğini hatırlatmaktan geri duramıyoruz.*” Güzel sanatların, ancak maddi ihtiyaçlar yeterince giderilip toplumun refahı sağlandıktan sonra gelişebileceğine inanır ve bu düşünceyi şu sözlerle ifade eder: “*Kullanışlı yollar, sağlam köprüler ve iyi aydınlatılmış, asfaltlanmış, bakımlı sokaklara sahipseniz ancak o zaman tablo ve heykellere kafa yorabilirsiniz*” (Anonim, 24 Nisan 1870).

<sup>10</sup> Böyle bir komisyonun üyelerinin kimler, ilgi alanlarının ya da faaliyetlerinin neler olarak öngörüldüğü bilinmese de bu tarihten itibaren II. Abdülhamid döneminde de sürdürülen bir politika izlenerek, özellikle sanat eğitimlerini Avrupa’da almış Şeker Ahmet Paşa ve Osman Hamdi Bey’in yurt içi ve yurt dışı sanat etkinliklerinin organizasyonlarını yürütmekle görevlendirildiği görülür. Bu yıllarda, Osman Hamdi Bey 1873 Viyana Sergisi’nin hazırlıkları için görevlendirilirken, Şeker Ahmet Paşa sultan tarafından, salon sergilerine benzer bir etkinliği İstanbul’da düzenlemek üzere teşvik edilir.

1870'lerden itibaren Osmanlı İmparatorluğu basınında, güzel sanatlarla ilgili serzenişler ve beklentiler yer almaya başlar. Sistemli bir şekilde sanat eğitimi verecek bir okulun yokluğunun özellikle resim ve mimarlık pratiklerinde boşluklar yarattığı dile getirilir. Bu alanlardaki kurumsallaşma ve üretim “medeniyet”, “ilerleme” ve “temsil” konularıyla birleştirilir; güzel sanatlar okulu, sadece sanat ortamını ilgilendiren bir ihtiyaç olarak değil, mevcut dünya düzeninde, İmparatorluğun önemli bir gereksinimi olarak konumlandırılır.

11 Mayıs 1872 tarihli bir gazete yazısı, daha ilk cümlesinden güzel sanatlardaki *eksikliklerin* diğer devletlerin gözünde İmparatorluk için olumsuzluklar yarattığını belirtir. “*Alem-i medeniyet içinde bizi aşâ'ir-i bedeviye [bedevi aşiretler] halinde gösterecek şeylerin biri de mülkümüzde sanayi-i nefisenin yani mimari ve naht [heykel] ve resim ve musiki sanatlarının fıkdan [kıtlık] halinde bulunması maddesi olup...*” diye başlayan yazı güzel sanatların, insanın medenileşmeye olan meylini arttırdığını ve bundan yoksun milletlerin, medeni milletlere yenik ve esir kaldığını dile getirir. Yazı, sanat ortamı ile ilgili mevcut durumu da karamsar bir şekilde ortaya koyar. Bu anlatıya göre mimaride “*en büyük mabedin tamiri bile*” Osmanlılar tarafından yapılamamış, heykel konusunda benzer şekilde güçsüz kalınmış, resim sanatından ise -askeri okullardan çıkanlar sayılmazsa- tamamen yoksun kalınmıştır. Askeri okullardaki resim dersleri mesleki gereklilikleri karşılamaya odaklandığı için yazara göre bu okulun mezunlarının, bir ikisi dışında, resim yapmayı sanat olarak icra etmesi mümkün değildir (Anonim 11 Mayıs 1872'den akt. Cezar, 1995, s.417-418).

Yazının ilgi çekici bir diğer kısmı da güzel sanatların, insanları “*kötü ahlaka*” sevk ettiğine dair bir inancın varlığından söz etmesidir. Ancak yazara göre, güzel sanatlar aleyhindeki bu büyük itiraz hükümsüzdür; güzel sanatların etkileri, devletin bir kurulunun değiştirilmesi ya da kamu servetiyle ilgili bir önlem alınması gibi hızlı görülmediğinden, yarar-zarar konusunda henüz tartışılması da mümkün değildir. Güzel sanatların yayılması için gereken çözüm ise okullar kurmaktır:

... fenn-i mimari için mekâtib-i rüşdiyeden çıkan etfâle [mekteb çocukları] ve orada okunan derslerden imtihan verenlere mahsus olmak üzere bir mekteb-i umûmi küşad olunması ve naht sanatının mekteb-i mezkûrda şube-i mahsusa [hususî] ifrazıyla [ayrılma] veyahud mukaddemâtda [öncüller] müttehid [birleşmiş] ve iki sene sonra müteferrik [ayrı ayrı] olmak üzere mektebin mimari ve naht sanatlarının her birine tâlib olanlara bi't-tahsis [tahsisle] iki sanat taksimiyle ta'lim edilmesi ve resim

derslerinin mekteb-i rüşdiyede tevşî'yle beraber heves edenlere mahsusen talim etmek üzere ayrıca bir resim mektebi ve bâzâr-ı rağbet-i enzara arz-ı tesavir eylemek isteyenlere medar-ı şevk olmak üzere senede bir defa resim sergileri açılması ve musîki için dahi bir mekteb-i mahsus küşadıyla Avrupa'dan muallimler celb kılınarak musikinin zekur [erkek] ve nisvandan [kadınlardan] istek edenlere şimdilik meccânen [bedava] ve bir iki sene sonra ücretli ta'lim kılınması maddeleridir (Anonim, 11 Mayıs 1872).

Özetle yazar, mimarlık için ortaöğretim sonrasında öğrencilere eğitim verecek bir okul kurulmasını, heykel eğitiminin de bu okulda bir şube olarak başlamasını önerir. Resim eğitimi ortaokullardan başlayarak genişletilmeli, ayrıca bir resim okulu tesis edilmeli ve yılda bir kez resim sergileri açılmalıdır.

Aynı yıl, İmparatorlukta İngiliz konsoloslarının raporlarına dayanarak hazırlanan *Mavi Kitap*'ta da güzel sanatlarla ilgili benzer şeyler dile getirilir (Cezar, 1995, s.415). Mevcut durumda, İmparatorlukta ressam sayısı son derece sınırlıdır; mimari ve resim konusunda teknik açıdan gelişim görülmediği gibi var olan eserlerin korunmasına da özen gösterilmemektedir:

Doğu sanatçıları Avrupa işçisine üstünlük arzedecek bir derecede iseler de henüz gereken teknik bilgilere sahip değildirler. Hatta koca İstanbul'da Türk olarak ancak bir-iki ressam vardır. Bunlardan biri sanatında hayli meleke ve maharet elde etmiş olduğundan Avrupa'dan ara sıra gelen turistler bile ona siparişlerde bulunurlar.

Türkiye'de şimdiki halde mimari ve resim gibi sanatlar henüz gelişmediği gibi güzel eski eserlere dahi pek itina gösterilmemektedir. (Anonim, 9 Ekim 1872'den akt. Cezar, 1995, s.415).

Bu yıllarda, Osmanlı sanat ortamını hareketlendiren etkinliklerin başında, Cezar'ın (1995, s.425) gerçek anlamda ilk resim sergileri olarak nitelendirdiği, Osmanlı sanat ortamında ilk kez profesyonel ressamların da katılımıyla karma sergi formatında düzenlenen sergiler olur. 19 Haziran 1871 tarihinde *Hakayik'ül Vekâyi* gazetesinde çıkan haberde Avrupa başkentlerinde her sene düzenlenen resim sergilerinin bir benzerinin aynı yılın sonbaharında İstanbul'da düzenleneceği müjdelenir. Serginin, padişahın teşviki, Bâb-ı Vâlây-ı Seraskerî litograf ve fotoğrafhanelerinin müdürü olan ve Paris'te eğitim gören Ali Efendi'nin fikri, Müze-i Hümayun ressamı Limoncu Efendi'nin ve (Şeker) Ahmet Ali Paşa'nın çabalarıyla düzenleneceği duyurulur. İmparatorlukta böyle bir sergi düzenlenmesi fikri heyecanla karşılanır. Sergide yer alacak resim sayısı az olsa da “vatanın evlatlarının” resim sanatında ne kadar beceri kazandıklarını ortaya koymakta yeterli olacağı söylenir. Ayrıca *İslam milletinin* sanatta doğal bir üstünlüğünün

bulunduğunun; Fransız ve İngiliz sanat ustalarının ortaya çıkmasından sonra bir noktaya kadar önemsiz kalmış gibi görünse de bu sergi vesilesiyle bu üstünlüğün hâlâ mevcut olduğunun ortaya konulacağı yazılır. Öte yandan gayrimüslim tebaadan yetenekleri kabul görmüş Ermeni ve Rum ressamların yanı sıra sergide İstanbul'da eserleri bulunan yabancı ressamların da yer alacağı bilgisi de paylaşılır. Ünlü ressamların eserlerini görmenin, resim eğitimi alan öğrenciler açısından çok önemli olduğu ancak İstanbul'da bunu sağlayacak vesilelerin çok az bulunduğu ifade edilir (Anonim 19 Haziran 1871'den akt. Cezar, 1995, s.512).

Padişahın teşvikiyle başlayan sergileme çalışmaları, iki yıl sonra Sadrazam Rüştü Paşa ve Maarif Nazırı Kemal Paşa'nın himayesiyle tamamlanır. 1873 yılının Nisan ayında Sanayi Mektebi'nde Hélène-Pierre Desiré Guillemet, Mekteb-i Sultani Resim Öğretmeni Hayette, Sait Efendi, Mesut Bey, Palombo, Moretti, Télémaque, Ali Bey, Bourmance, Naim Bey, Acquarone, Virginia Stolzenberg, Yusuf Bahaddin Paşa ve Şeker Ahmet Paşa gibi profesyonel sanatçıların yanı sıra Mekteb-i Tıbbiye, Mekteb-i Sultani ve Mekteb-i Sanayi öğrencilerinin çalışmalarından oluşan sergi sanatseverlerin beğenisine sunulur. Hélène ve Pierre Desiré Guillemet yağlı boyalarıyla, Hayette çıplak figür barındıran resmiyle dikkat çeker; sergilenen eserler arasında şehzade portresi, kara kalem portreler, deniz manzaraları ve ağırlıklı olarak natüremortlar yer alır. Dönemin Osmanlıca ve Fransızca gazetelerinde “ilk” olarak nitelenen ve ziyareti ücretli olarak gerçekleştirilen sergi, sanat ortamında ilgiyle karşılanır (Anonim, 29 Nisan 1873; Anonim, 8 Haziran 1873'den akt. Cezar, 1995, s.425-426, 448; Sinanlar, 2008, s.58-59; Ürekli, 1997, s.50-51).

Şeker Ahmet Paşa'nın girişimleri ile Osmanlı İmparatorluğu'nda gerçekleşen ilk sergiler, basında güzel sanatların kurumsallaşması ile ilgili istek ve beklentilerin gündeme getirilmesi için bir fırsat olur. Sergileri ve sergilerdeki çalışmaları tanıtan yazılara kültür sanat ortamındaki bu canlanmanın arttırılması ve sürekli kılınması için çeşitli öneriler eklenir. İmparatorlukta bir güzel sanatlar okulunun kurulacağına dair haberler ilk kez 1873 sergisinin ardından yayılmaya başlar (Anonim 8 Haziran 1873'den akt. Cezar, 1995, s.425-426, 448; Sinanlar, 2008, s.58-59; Ürekli, 1997, s.50-51).

1873 sergisi sırasında yayınlanan *La Turquie* gazetesinin 20 Mayıs 1873 tarihli nüshasında “*konuya eleştirel bir bakış açısıyla değil*”, “*bu sanat sergilerinin*



*Türkiye’deki sanat gelişimine sağladığı avantajlar üzerinde durmak” üzere “uygulanabilir ve faydacı” bir bakış açısıyla bir yazı kaleme alınır (Anonim, 20 Mayıs 1873). Osmanlı İmparatorluğu’nda güzel sanatlarla ilgili etkinliklerin ve üretimin eksikliği hem şaşırtıcı bulunur hem de bu alanın desteklenmesinin bir gereklilik olduğunun altı çizilir: “Mümtaz bir milletin henüz muntazaman müesseseseleşmemiş güzel sanatlar sergilerine sahip olmadığı görmek, bizim için aslında bir sürprizdir. Oysa ki her millet sanat ve resim alanında daha büyük bir başarıyı elde etmek zorundadır” (Anonim, 20 Mayıs 1873’ten akt. Cezar, 1995, s.430).*

Yazının temel fikri Osmanlı İmparatorluğu’nda güzel sanatların gelişimi için gerekli tüm öğeler mevcutken bu konuda izlenen bir politika olmadığı için gelişimin gözlemlenmediği yönündedir. Yazara göre Doğulu ustalar, halılarda, kumaşlarda, ipeklilerde gösterdikleri renk bilgisiyle pek çok ulustan öndeydi; kaligrafiden çizimde güçlü oldukları anlaşılmakta, kompozisyon kurgusu için gerekli hayal gücünün varlığından ise şüphe bile edilmemektedir. Eksik olan tek şey ısrarla izlenecek bir yol, bir kültürel programdır. Yazara göre, kurumsallaşmadaki eksikliğin giderilmesi şarttır; sergiler periyodik hale getirilmeli, sanatçılar ödüllendirilmeli, güzel sanatlar için bir okul ve halka açık bir müze kurulmalıdır. Türkiye’nin çekingen bir adımla girdiği yol, azimle takip edilmelidir; bunun için üç temel öneri sunulur (Anonim, 20 Mayıs 1873; Cezar, 1995, s.430):

1. Her yıl 1 Mayıs’ta açılacak ve bir ya da iki ay açık kalacak bir resim, mimari, heykel, gravür ve desen sergisinin düzenlenmesi.
2. Eserleri değerli bulunan sanatçıların, madalya ve mansiyonlarla ödüllendirilmesi için tarafsız bir jüri oluşturulması.
3. Öne çıkan eserlerin, devlet tarafından satın alınıp halka açık bir müzede sergilenmesi; devletin kuracağı bir okulda yetişecek genç sanatçılar için model oluşturmak üzere okula bağışlanması.

Bu maddeler, İmparatorluğun güzel sanatlar konusunda izlemek istediği politika ile bir ölçüde örtüşür. Bu toplu sergiye yenilerinin eklenmesinin yanı sıra gözlemlenen yoğun “rağbet ve sevgi” nedeniyle Maarif Nezareti’ne bağlı bir “Sanayi-i Bedia Mektebi” yani

güzel sanatlar okulunun kısa süre içinde kurulacağı söylentileri yayılmaya başlar (Anonim 8 Haziran 1873'ten akt. Cezar, 1995, s.448; Sinanlar, 2009, s.58-59; Ürekli, 1997, s.50-51).

Şeker Ahmet Paşa, düzenli olarak gerçekleştirilmesi arzulanan karma sergilerin ikincisinin hazırlıkları için 1874 yılında harekete geçer ve bu sergiyi 1 Temmuz 1875 yılında bu kez Darülfünun'da hayata geçirir. Sergiye katılan sanatçılar arasında bir öncekine de katılan Acquarone, Ahmed Ali Paşa, Bourmance, Hayette, Moretti ve Telemaque'ın yanı sıra Abraham, Andreadis, Ahmed Bedri Efendi, Aurely, Bimonelli, Boerio, Durand, Halil Paşa, Bay ve Bayan Jerichau, Nuri Bey, Osman Hamdi, Pascutti, Penel, Penso, Remy, Rossi de Guistiniani, Rupin, Sakayan, Matmazel Serpasian ve Veisin yer alır. Sultan Abdülaziz sergiye verdiği önemi, bazı eserleri incelemek üzere saraya getirterek ve ardından beğendiklerine ödül dağıtarak gösterir. Osmanlı basını da etkinliğe önem verir; ilk sergideki acemiliğin atıldığı, artık daha fazlasının beklendiği dile getirilir (Cezar, 1995, s.432; Sinanlar, 2008, s.59-60).

1875 sergisi de *La Turquie* gazetesinde, eğitim imkânlarının kısıtlılığına işaret edilerek ele alınır. “...İstanbul öyle bir yer ki, orada ilham kaynaklarının hiç birisi eksik değil. Fakat kendi haline bırakılmış sanatçı için, sanatı icra imkânları, aydınlatıcı öğütler ve çalışma kolaylıkları yok” (Cezar, 1995, s.434; Anonim, 4 Ağustos 1875) sözleri İstanbul sanat ortamındaki sorunların geçen iki senede değişmediğine işaret eder. Yine de 1873 sergisine göre eserlerde büyük gelişim görüldüğü söylenir, bu kez sanat ortamının desteklenmesi için yeni bir öneri dile getirilir. Henüz dört-beş kişiden oluşan bir sanatçı grubunun, mevcutları on beş kişi civarı olduğunda sadece kendi çalışmalarına ayrılacak bir lokal kiralama fikrinde olduğu sanat ortamına haber verilir. Bu lokalin bir ya da iki salonunda modeller olacak, büyük bir salon da ortak atölye olarak kullanılacaktır. “... bu çeşit bir atölyenin İstanbul'da sanat çalışmalarının seviyesini yükseltmekte yardımcı olacağı, sanat zevkini geliştireceği ve ciddiyetle etüd edilmiş eserlerin ortaya çıkmasını kolaylaştıracağı” düşünülür. Sonuçta böyle bir girişimin, sanatçıların birbirlerine verecekleri fikirler ve ziyaretçilerden alacakları eleştirilerle verimli bir çalışma ortamı yaratacağına inanılır (Anonim, 5 Ağustos 1875'ten akt. Cezar, 1995, s.434-435;).

İmparatorlukta sanatçı yetiştirmenin, resmî eğitimin bir parçası haline getirilmesine dair ilk girişim de bu döneme rastlar. Maarif Nezareti, yeni eserler üretecek sanatçıları

yetiştirmek için, yeni bir okul kurmaktansa önce daha küçük adımlar atar. Mali kaynak sağlamakta sıkıntılar yaşadığı anlaşılan nezaret, 1875 yılında mesleki ve teknik eğitim veren Mekteb-i Sanayi’de bir güzel sanatlar şubesi açılmasını tasarlar (BOA. MF.MKT. 30/167, 20 Temmuz 1291 [01 Ağustos 1875]). 1868’de kurulan Mekteb-i Sanayi, sanayi, demircilik, dökmeçilik, ağaç işleri, terzilik, kunduracılık gibi alanlarda eğitim verir, programında resim ve mimarlık dersleri de bulunur (Semiz ve Kuş, 2004, s.280-281, 293). Bununla birlikte, okulun bu mesleklerin uzmanlarını, yani ressam ve mimar yetiştirme hedefinin bulunmadığı anlaşılmaktadır. 1875 yılında, Mekteb-i Sanayi’den Paris’e gönderilen öğrencilerin İstanbul’a çağrılmasıyla ortaya çıkacak yıllık bütçenin bir kısmının, bu alanın düzenlenmesi için ayrılması önerilir (BOA. MF.MKT. 30/167, 20 Temmuz 1291 [01 Ağustos 1875]).<sup>11</sup>

Bu sergilerle hareketlenen sanat ortamı, sadece kurumsal tartışmalara sahne olmakla kalmaz, İstanbul’daki sanatçılar için yeni açılımlar da getirir. Bu yıllardan itibaren, güzel sanatlar eğitimi için sürekli yinelenen bir arayış ve birbirini izleyen girişimler İmparatorluğun sanat hayatına girer.

#### **1.1.1.2.1. Guillemet Desen ve Resim Akademisi (1874)**

19. yüzyıl boyunca, İstanbul’da sanatçıların atölyeleri, güzel sanatlara ilgi duyanların eğitim isteğinin karşılık bulabileceği ilk adreslerden olur. Seza Sinanlar’ın (2008, s.25-32) tespitine göre, 1840-1916 yılları arasında Pera’da -fotoğraf atölyeleriyle birlikte- en az otuz yedi atölye vardır. Atölye sahibi ressamlar arasında Pierre Guès, Amadeo Preziosi, Şeker Ahmet Paşa, Luigi Acquarane, Joseph Manas, Leonardo de Mango ve

<sup>11</sup> 1873 yılı sergisine de ev sahipliği yapan Mekteb-i Sanayi bünyesinde böyle bir düzenleme yapılması isteği, akıllara Şeker Ahmet Paşa’yı getirir. Şeker Ahmet Paşa, yurda dönüşünden itibaren (1871-72) Mekteb-i Tıbbiye, Bayezid, Zeyrek, Kapudan İbrahim Paşa Mekâtib-i Rüştîyesi’nin yanı sıra Mekteb-i Sanayi’de resim öğretmenliğine yapmış; 1873 yılı itibarıyla de yaver ressam olarak görevlendirilmiştir (Gören, 2008, s.232-233). Sarayda önemli bir görevi olan, sarayın resim koleksiyonunu genişleten, ilk resim sergisinin organizasyonunu büyük ölçüde üstlenen Şeker Ahmet Paşa’nın güzel sanatlar okulunun kurulması için de çaba sarf ettiği de anlatılır (Hüseyin Haşim, 1 Mart 1327 [1911]). 1873 yılında yine Mekteb-i Sanayi’de gerçekleştirilen serginin ardından, güzel sanatlar okulu kurulacağı ile ilgili çıkan haberler de göz önünde bulundurulduğunda, Şeker Ahmet Paşa’nın bu süreçte etkin bir aktör olması muhtemeldir. Öte yandan bu girişim başarıya ulaşamamış, Sanayi-i Nefise Mektebi’nin kuruluşundan sonra Mekteb-i Sanayi’den Sanayi-i Nefise Mektebi’ne zaman zaman öğrenci gönderilmiş, bu okul güzel sanatları meslek edinmek isteyen öğrenciler için daha çok bir ara basamak olarak kalmıştır (BOA. MF.MKT. 168/87, 19 Mayıs 1309 [31 Mayıs 1893]; MF.MKT. 173/18, 21 Haziran 1309 [3 Temmuz 1893]).

Fausto Zonaro gibi isimler bulunur. Fransa'dan resmi görevlendirmeye İstanbul'a gelen Pierre Désiré Guillemet ise verdiği sanat eğitimini bir akademiye dönüştürerek İstanbul sanat ortamına yeni bir açılım getirir.

Pierre Désire Guillemet (1827-1878), Sultan Abdülaziz'in isteği üzerine Fransa tarafından Osmanlı İmparatorluğu'nda kamu binalarının dekorasyonunu ve Sultan Abdülaziz'in portresini yapmak üzere 10 Mart 1864 tarihinde görevlendirilir; 1864'ün Aralık ayında ölene dek sürdüreceği İstanbul yaşamına başlar (du Crest, 2009, s.64).

Osmanlı İmparatorluğu'nda kaldığı yıllar boyunca, kariyeri için endişelenmeye başlayan Guillemet, Fransa'ya dönüşü beklemek yerine İstanbul'da kendisi için yeni olanaklar yaratmaya karar verir. Ressam 1869'da, Kont Nieuwerkerke'e<sup>12</sup> yazdığı bir mektupta, Fransa'da unutulduğuna inandığından ve İstanbul'da kendisine bir gelecek yaratmaya karar verdiğinden bahseder. *“Bu amaçla, ülkede detaylı bir inceleme yaptıktan sonra, güzel sanatlar zevkini geliştirmenin önemini anladım”* der ve bunun için *“İstanbul'da mütevazı bir Güzel Sanatlar Okulu yaratma”*yı gerekli görür (Guillemet'nin mektubundan akt. du Crest, 2009, s.69). Guillemet'nin bu kararını zaman kaybetmeden hayata geçirmeye çalıştığı ve resmi müracaatta bulunduğu, 24 Mayıs 1870 tarihli bir belgedeki *“Sanayi-i Nefisenin ta'lim-i intilârı için Mösyö Gilme'nin te'sisini istid'a eylediği mektep”* ifadesinden anlaşılır (akt. Ürekli, 1997, s.64).

Sürecin detayları ve akademinin kuruluşunun neden ertelendiği aydınlatılamasa da Guillemet'nin bu konuda, gecikmeli de olsa, sarayın desteğini aldığı görülür. 1 Aralık 1873 tarihli belgede *“Ressam Mösyö Gilme'nin fenn-i resim ve nakış ve mimari ta'lim ve tedris etmek için bir mekteb arsası ihsan buyurulması”* ifadeleri ile Guillemet öncülüğünde gerçekleşen okul girişimine İmparatorluğun yer sağlayarak destek vermeye çalıştığı anlaşılır (Ürekli, 1997, s.64). Ancak akademi, belgede öngörüldüğü gibi resim ve mimariyi kapsayacak şekilde kurulamaz; 1874 yılında Desen ve Resim Akademisi (Académie de Dessin et de Peinture) olarak Beyoğlu'nda Hamalbaşı Sokak 60 numarada eğitim vermeye başlar ve Osmanlı topraklarında bilinen ilk özel resim akademisi olur

<sup>12</sup> Fransız Émilien de Nieuwerkerke (1811-1892), söz konusu tarihte Fransa'da Ulusal Müzeler Genel Müdürü (1849-1870) ve Güzel Sanatlar Denetçisi (1863-1870) olarak görev yapmaktadır (Bibliothèque Nationale de France (BnF), t.y.)

(Cezar, 1995, s.449; Kıbrıs, 2003, s.137; Yasa Yaman, 2012, s.101).<sup>13</sup> Böylece Osmanlı İmparatorluğu'nda sanat eğitimi, bir devlet kurumundan önce özel bir girişim tarafından okullandırılır.

Guillemet, Akademi'yi ressam eşi H l ne Guillemet ile birlikte yönetir; kadın ve erkek, çoğunluğu gayrimüslim öğrencilere eğitim verir. Akademi'de figür, manzara,  i ek ve süsleme dersleri alan  ğrenciler, Guillemet gibi, portre çalışmaları, günlük yaşam, tarihi konular, av sahneleri, manzaralar ve nat rmortlara yönelir. Akademi, pazar günleri hariç her gün sekizden beşe kadar açıktır; salı ve cumartesi günleri özellikle kadın öğrencilere ayrılır. Öğrenciler eğitimlerine kara kalem çalışmalarla başlayıp deneyim kazandıktan sonra yağlı boyaya geçer (Cezar, 1995, s.449,  rekli, 1997, s.65; Anonim, 14 Eylül 1874; 29 Haziran 1876).

1876 yılında öğrencilerin çalışmalarından oluşan bir sergi,  c yıllık çabaların sonucunu kamuyla buluşturulur ve Resim ve Desen Akademisi'nin varlığı görünür kılınır. *La Turquie* gazetesinin 29 Haziran 1876 tarihli nüshasında sergiyi tanıtan, öğrencilerin eserlerini ve başarılarını anlatan bir yazı yer alır. Yazıya göre, öğrencilerin işlerinden oluşan bu karma sergiyi ziyaret eden herkes, Guillemet'nin, derslerini takip edenlerin güzellik duygusu ve sanat zevklerinin gelişimi için ne kadar bonk r davrandığını hisseder, öğrencilere hocaları tarafından verilen mükemmellik ilkelerini görür. Guillemet'nin atolyesini de ziyaret eden yazar, öğrencilerin hızlı gelişiminin sebebini hocalarının başarısına bağlar (Anonim, 29 Haziran 1876;  rekli, 1997, s.66).

Guillemet 1878 yılında tifo salgınında hayatını kaybeder, ancak Resim ve Desen Akademisi varlığını, H l ne Guillemet'nin yönetiminde bir süre daha sürdürür. Akademinin kapanış tarihi tespit edilemese de Seza Sinanlar (2009, s.130) yaptđđı çalışmada akademinin 1879 yılında  ukurcuma Sokak 8 numaraya taşındığını, 1881'de Madam Guillemet'nin kurduğu Fransızca eğitim veren kız okuluyla birleşerek Jurnal Sokak 8 numaraya taşındığını ortaya koyar.

---

<sup>13</sup> Pierre D sir  Guillemet ve Resim ve Desen Akademisi hakkında ayrıntılı bir çalışma için bkz: Kıbrıs, 2003.

### 1.1.2. II. Abdülhamid Döneminde Kültür ve Sanat

1870'ler, İmparatorluğun yönetsel olarak dönüştürülmeye çalışıldığı bir sürece denk gelir. 19. yüzyılın başından itibaren filizlenen hürriyetçi ve meşrutiyetçi fikirler, yüzyılın ikinci yarısında örgütlenerek varlığını ve eleştirilerini hissettirmeye başlar. 1865 yılında aralarında Namık Kemal'in de bulunduğu altı kişilik bir ekibin kurduğu ve 1867 itibarıyla Yeni Osmanlılar olarak anılmaya başlayan cemiyetin de içinde bulunduğu bir grup, meşrutiyet düzenine geçilmesi için çabalar. 30 Mayıs 1876'da Abdülaziz'in hükümdarlığına son verilir, yerine Yeni Osmanlılarla ilişkisi olan V. Murad (salt. 30 Mayıs 1876-31 Ağustos 1876) tahta çıkar, Namık Kemal de yeni sultanın özel sekreteri olur. Birkaç ay içinde V. Murad'ın akıl sağlığı nedeniyle görevini sürdüremeyeceğine karar verilince gözler II. Abdülhamid'e çevrilir. Kendisine önce Kanun-i Esasi'nin bir örneği gösterilir, onaylayacağı ve destekleyeceğine dair söz alınır, ardından II. Abdülhamid 31 Ağustos 1876'da padişah ilan edilir (salt. 1876-1909) (Lewis, 1993, s.161-162). 23 Aralık 1876'da Kanuni Esasi yürürlüğe girer ve 19 Mart 1877'de ilk Osmanlı meclisi toplanır. Meclis açılışında sultan "*medeni devletlerin ulaştığı terakki, emniyet ve refah düzeyini yakalayabilmek için*" Kanun-i Esasiyi kabul ve ilan ettiğini söylese de 1877-78 Osmanlı-Rus savaşını sebep göstererek 14 Şubat 1878'de meclisi - yaklaşık otuz yıl boyunca bir daha toplamamak üzere- dağıtır (Georgeon, 2016, s.97-98, 119).

II. Abdülhamid döneminde arkeolojik kazı ve müzecilik faaliyetleri artar, sultanın görsel temsili ve görsel sanatları kültür politikalarının bir parçası haline getirdiği, başta fotoğraf olmak üzere her türlü görsel temsile önem verdiği anlaşılır. Bu dönemde Fausto Zonaro saray ressamlığıyla görevlendirilirken 1878'e dek Abdullah Biraderler, 1879 itibarıyla de Vasilaki Kargopulo saray fotoğrafçısı olma görevini üstlenirler (Yasa Yaman, 2012, s.102).

1867 Avrupa seyahatinin etkileri, II. Abdülhamid'in kültür-sanat politikalarında da izlenir. Bu dönemde evrensel sergilerle uluslararası temsil sürdürülürken İstanbul sanat ortamının hareketliliğine güzel sanatlar okulu kurma girişimleri de katılır.

### 1.1.2.1. 1893 Chicago ve 1894 Anvers Sergileri

Sultan Abdülaziz döneminde dünya fuarlarındaki temsil için benimsenen yaklaşım, II. Abdülhamid döneminde de sürdürülür. Dünya fuarlarının büyük kitlelere ulaşan iletişim kanalları olduğunu bilen İmparatorluk bu dönemde Selim Deringil'in (2014, s.167) ifadesiyle "otoportre"sini tasarlamak için bu etkinliklere büyük bir özenle yaklaşır. Doğu'nun Batı'dan zayıf olması düşüncesine temellenen Oryantalizmin karşısında İmparatorluğun kimliğini yeniden kurgulama isteği güçlenir. Bu düşünce biçimiyle birlikte, Doğu'nun bilim, sanat ve ticaret gibi alanlardaki ilerlemenin dışında kaldığı, Batı'nın eşiti olmadığı, hatta kurtarılması gereken bir yer olarak temsil edilmesi, Osmanlı İmparatorluğu'nda, yine Deringil'in (2014, s.151) "imaj yönetimi ve hasar kontrolü" olarak özetlediği bir süreci beraberinde getirir. Deringil'e göre Osmanlı İmparatorluğu, "kana susamış tiranların yozlaşmış yuvası" ya da "Şark'ın kokuşmuş zevk yuvası" gibi temsillerin verdiği hasarı telafi etmeye ve bunların yerine olumlu bir imaj inşa etmeye çabalar. Sergilerdeki temsillerin yanı sıra 19. yüzyıl boyunca gerçekleştirilen reformlar bir yandan İmparatorluğu ayakta tutmayı amaçlarken bir taraftan da bu düşünceyle ilişki kurar (Makdisi, Haziran 2002, s.769).

Amerika'nın Christophe Colomb tarafından keşfedilişinin 400. yıldönümünde düzenlenen 1893 Chicago Sergisi'ne Osmanlı İmparatorluğu Hakkı Paşa ve yardımcısı Fahri Bey komiserliğinde katılır (Germaner, 1991, s.39; Gürler, 2011, s.9). Yirmi yedi milyon ziyaretçiyi ağırlayan sergide Osmanlı İmparatorluğu'nun temsili için bir Türk köyü kurulur. İstanbul'da Sadullah Suhami adıyla faaliyet gösteren bir şirketin yürüttüğü organizasyon ve inşaat işleri sonucunda, Türk köyü için İstanbul'daki Bizans Hipodromu (Atmeydanı) model alınır, meydanadaki Mısır dikilitaşının bir kopyası yapılır. Mısır Çarşısı şeklinde kırk elli dükkânlı, üstü kapalı bir çarşı kurulur; bir tiyatro, lokanta, şekerlemeciler gibi küçük dükkânlar ve evler köye yerleştirilir, dikilitaşın önünde bir falcı çadırına yer verilir. Hipodrom için Arap atları ve hörgüçlü develer götürülür; tiyatrodaki Suriyeli Hıristiyan Araplar tarafından Arapça sahnelenen oyunlar oynanır (Çelik, 2005, s.92-93; Germaner, 1991, s.39). Panayır alanında yaratılan, Batılıların hayal dünyasını bir ölçüde besleyecek bu yapılandırmaya karşın teşhir alanında halı, kumaş, çini, mobilya, silah ve diğer çeşitli el sanatları ürünleri ile Osman Hamdi Bey'in bir tablosu sergilenir; ayrıca fotoğraflardan oluşan geniş bir koleksiyon Amerika'ya götürülür (Germaner, 1991,

s.39). II. Abdülhamid için fotoğraf hem kendisinin bilgi edindiği hem de İmparatorluğun temsilinde yararlandığı bir araçtır. Abdülhamid dönemi Mabeyn Başkâtibi Tahsin Paşa'nın anılarında aktardığı şu sözler, sultanın fotoğrafçılığa yüklediği işlev ile ilgili fikrini anlamaya yardımcı olur (Eldem, 2017, s.120; Tahsin Paşa, 1990, s.355-356):

Hünkâr bunlara (resimli gazeteler, mecmualara) çok meraklı idi. Abone mücibince muntazaman gelen mezkûr gazeteleri daima takip ve tedkik eder ve bazen münderecâtını mütercim beylere tercüme ettirirdi. Kaç defa kendisinden aynen şu sözleri işittim: “Her resim bir fikirdir. Bir resim yüz sahifelik yazı ile ifade olunamayacak siyasi ve hissi manaları telkin eder. Onun için ben tahriri münderecâtlarından ziyade resimlerinden istifade ederim (Tahsin Paşa, 1990, s.355-356).

II. Abdülhamid'in sergi sonrasında ABD'nin Milli Kütüphanesi'ne bağışladığı fotoğraf albümleriyle (elli bir fotoğraf albümü, bin sekiz yüz on dokuz fotoğraf), Osmanlı erkeğini çoğunlukla tembел ve barbar; kadını pasif ve erotik gösteren Oryantalist resme karşın, görsel temsilin dönem için en teknolojik haliyle İmparatorluğun “modernliği” gösterilmeye çalışır. Abdülaziz döneminde Osmanlı kıyafetlerini gösteren fotoğraflar gönderilirken, Sultan II. Abdülhamid, özellikle kendi saltanat süresinde gerçekleşen toplumsal, kültürel ve teknolojik ilerlemeleri gösteren, “uygarlaşan” Osmanlı İmparatorluğu'nu gösteren fotoğrafları tercih eder ve bu anlatıyı Oryantalist resim ve fotoğrafların karşısına koyar (Çelik, 2005, s.49-50; Deringil, 2014, s.173; Greene, 2010, s. 3-8; Yılmaz, 2005, s.725).

Bir tür propaganda aracı olarak görülebilecek bu fotoğraflar dört grupta özetlenebilir: İlk grup, içinde manzaraların, camilerin ve Bizans anıtlarının fotoğraflarını barındıran “Görünüşler, Binalar, Anıtlar ve Eski Eserler”dir. İkinci grup, “Harbiye, Bahriye, Kurtarma, Ek Hizmetler, Askeri ve Sınai Kuruluşlar”ın fotoğraflarından oluşur. Bu fotoğraflar arasında Donanma-i Hümayun dalgıçları, Fırkateyn-i Hümayun Mahmudiye'deki topçu eğitimi, talimdeki itfaiyeciler gibi sahneler bulunur. Üçüncü grup “Eğitim Kuruluşları” fotoğraflarından oluşur. En modern malzemelerle talim yaparken çekilmiş askeri okul öğrencilerinin ya da yeni okul binalarının önünde kusursuz şekilde hizaya girmiş öğrenci gruplarının, ellerinde kitaplarıyla başları açık kız öğrencilerin fotoğrafları bu grubu oluşturur. Son grup fotoğraflar ise “Atlar, Has Ahırlar ve Yatlar”a ayrılmıştır ve iktidarın zenginliğini göz önüne koyar (Ş. Tekin ve G. Alpay Tekin'den akt. Deringil, 2014, s.169).



Amerika'ya gönderilen albümlerin bir benzeri, hemen ertesi yıl, 1894'te, İngiltere'ye British Museum'a da hediye edilir. Sultan Abdülhamid'in Batı'yı, Batı'da modernlik göstergesi kabul edilen imgelerle etkileme çabası bir anlamda karşılığını bulur ve *The Times London* gazetesinin 7 Mayıs 1894 tarihli nüshasında “*armağanların son yıllarda Türkiye’de padişah hazretlerinin himayesinde gerçekleşen büyük ilerlemeyi gösterdiği*” belirtilir (Eldem, 2017, s.113).

Bu süreçte Osmanlı İmparatorluğu'nun yurt dışındaki imajını kontrol etmeyi son derece önemseyişinin bir başka göstergesi de 1894 Anvers Sergisi'dir. Osmanlı İmparatorluğu, birikimine başvurduğu Sanayi-i Nefise Mektebi'nin elinde yeterince eser olmaması nedeniyle<sup>14</sup> Belçika'ya kendi belirlediği temsili götüremese de temsil ediliş biçimini kontrol altında tutmayı ihmal etmez. Agop Balyan'ın bir Belçika şirketini temsilen Beyoğlu ve Sulukule'de dolaşarak çingene kadınlarla anlaşma yaptığı ve Mevlevi ayinlerinde kullanılan nesnelere satın aldığı öğrenildiğinde “*İslam kadınlarının veya derviş yaşamının utanç verici betimlemelerinin ne pahasına olursa olsun engellenmesi*” gerektiği yönünde titiz davranır. Brüksel'deki Osmanlı elçiliği “*Müslüman kadınların iffetine zararlı veya milli gururu zedeleyici*” sergi ya da gösterilerin kapatılması yönünde fuar yönetiminden teminat alır (BOA. Y.MTV. 100/38'den akt. Deringil, 2014, s.177-178).

Görüldüğü üzere İmparatorluk, ilkinden itibaren içinde yer aldığı bu etkinliklerdeki temsil ediliş biçimini giderek daha büyük bir önemle kontrol altında tutmayı arzular. Kültür alanının, bu temsil biçiminde önemli bir yer tuttuğunun farkında olarak kimlik kurgusunu her sergide modern teknik ve söylemlerle desteklemeyi önemser, güzel sanatlar da bu söylemin ihtiyaç duyulan bir parçası haline gelir.

### 1.1.2.2. İstanbul Sanat Ortamı ve Karma Sergiler

Şeker Ahmet Paşa'nın öncülük ettiği ve ilk ikisini Sultan Abdülaziz dönemindeki toplu sergilerin üçüncüsü, II. Abdülhamid döneminde, 1877 yılında Petits-Champs Tepebaşı Belediye Köşkü'nde gerçekleştirilir. Sergide, dönemin ünlü sanatçıları Preziosi, Palmieri

<sup>14</sup> Ayrıca bkz. Bölüm 2.7. Uluslararası Platformda Görünürlük/Temsil

ve Acquarone ile Guillemet Akademisi öğrencileri yer alır, yaklaşık iki yüz elli çalışma sergilenir. Bu sergi Şeker Ahmet Paşa'nın organizasyonunda öncülük ettiği son karma sergi olur (Sinanlar, 2008, s.60). Bu sergiler, gelenekselleşerek sürdürülemez de İstanbul sanat ortamına getirdiği sergileme anlayışıyla farklı etkinliklerin hazırlayıcısı olur. 1876 yılının Haziran ayında Guillemet Resim ve Desen Akademisi öğrencilerinin sergisinin yanı sıra özellikle II. Abdülhamid döneminden itibaren çeşitli toplulukların karma sergiler düzenlediği görülür. Bu yıllarda İngiliz sanatseverler tarafından kurulan Elifba Kulübü; Tarabya Rum Kız Okulu (1880), Petits-Champs Tepebaşı Belediye Köşkü (1881, 1882) ve Tarabya Erkek Okulu (1885) gibi farklı mekânlardaki sergileri ile sanat ortamına katkı sağlar. Kulübün 1881 yılı sergisine Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmet Paşa, Osgan Efendi, Süleyman Seyyid, Vallauray, Hayette, Preziosi, Civanyan, Misak Efendi, Bogos Şaşıyan, Lady Hobart, Matmazel Jones gibi sanatçılar katılır. Ayrıca Ermeni Patriği Nerses Varjabedian'ın onursal başkanı olduğu Okulsever-Eğitimsever Kadınlar Birliği, Grombach-Ulmann Mağazası'nın giriş katındaki salonlarda düzenlediği sergiyle (1881) sanat ortamına katkı sağlar. Sergi, Abdullah Biraderler, Luigi Acquarone, Ivan Ayvazovski ve Osgan Efendinin yanı sıra pek çok Ermeni asıllı sanatçının katılımıyla gerçekleşir (Sinanlar, 2008, s.62-69). Ayrıca 1886 yılından itibaren Darüşşafaka öğrencilerinin resim çalışmaları Sultan Abdülhamid'e sunulmaya başlanır. Ahmet Şekür gibi kimi asker ressamlarla birlikte Darüşşafaka mezunu Hüseyin Giritli, Salih Molla Aşki, Ahmet Ragıp, Şevki, Mustafa ve Şefik gibi sanatçılar Yıldız Sarayı ve bahçeleri başta olmak üzere çeşitli manzaraları fotoğraflardan yararlanarak tuvallere taşır (Görsel 3) (Şahin Tekinalp, 2004, s.146; Tansuğ, Aralık Ocak 1990-1991, s.146; Yasa Yaman, 2012, s.106-107). 1887 yılında Madam la Barone A. de Fay Koleksiyonu Sergisi, 1888 yılında Abdullah Biraderler'in fotoğraf sergisi, 1897 ve 1898 yıllarında Şeker Ahmet Paşa'nın kişisel sergileri ile Osmanlı sanat ortamında güzel sanatlar etkinliklerinin giderek zenginleştiği görülür (Sinanlar, 2008, s.62-69).

20. yüzyılın hemen başında gerçekleştirilen İstanbul Salon Sergileri (1901, 1902, 1903), II. Abdülhamid döneminin geniş ölçekli karma sergileri olarak ön plana çıkar. Sanat ortamının hareketlenmesiyle, *Stamboul* gazetesinin editör ve başyazarı Régis Delbeuf ve Sanayi-i Nefise Mektebi'nin hocalarından Alexandre Vallauray'nin öncülüğünde 1901'in Mayıs ayında düzenlenen birinci İstanbul Salon Sergisi'ne yirmi beş sanatçı yüz altmış eserle katılır. İkinci Salon'da (1902) otuz altı sanatçının üç yüz yirmi yedi; üçüncü ve

sonuncu İstanbul Salon Sergisi'nde (1903) de otuz üç sanatçının iki yüz seksen üç eseri yer alır Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmet Paşa, Halil Paşa, Osgan Efendi gibi Osmanlı sanatçılarının yanı sıra Salvatore Valeri, Warnia Zarzecki, Fausto Zonaro, Leonardo de Mango gibi İstanbul'da yaşayan yabancı sanatçılar bu etkinliklerde yer alan isimlerden olur (Cezar, 1995, s.440-444; Sinanlar, 2008, s.90-97). Bu sergiler, hem Osmanlı hem de İstanbul'da yaşayan yabancı sanatçılara bir ölçüde görünürlük kazandırsa da 1903'ten sonra tekrar düzenlenmemiştir.

### 1.1.2.3. Eğitim Reformları ve Güzel Sanatlar Eğitiminin Kurumsallaşması

Toplumların yapısal dönüşümlerine koşut olarak eğitim sistemleri de yeni yapının sürdürülmesini sağlayacak şekilde dönüşüm geçirir; İlhan Tekeli'nin (1985, s.456) vurguladığı gibi, arzu edilen toplumsal formasyonu yeniden üretmek için eğitim sistemi temel mekanizmalardan biri olur. Osmanlı toplumunda eğitimdeki dönüşümün temel ayaklarından biri askeri sınıfın yeniden biçimlendirilmesiyle yakından ilişkilidir. 18. yüzyılın sonundan itibaren yabancı uzmanların danışmanlığıyla, Avrupa'nın model alındığı askeri okulların kurulmasıyla başlayan dönüşüm süreci, 19. yüzyılda kitlelerin eğitimi için sivil okulların güncellenmesiyle devam eder.

II. Abdülhamid, meşrutiyeti devre dışı bırakmış olsa da İmparatorluğun dönüşüme ihtiyaç duyduğunu göz ardı etmez ve reformist tutumu sürdürür. Tanzimat Dönemi'nin tasarladığı hukuki, idari ve eğitim reformlarının pek çoğu II. Abdülhamid döneminin ilk yıllarında Lewis'in (1993, s.177) deyişiyle zirveye erişir. Osmanlı-Rus Savaşı'nın ardından, sultan hızla bir reform programı oluşturur; askeri alanın, eğitim sisteminin, kamu idaresinin yeniden yapılandırılması, hukuk, ticaret, tarım ve sanayi gibi pek çok alanda düzenlemeler yapılması hedeflenir (Georgeon, 2016, s.334; Shaw, Temmuz 1973, s.359).<sup>15</sup> II. Abdülhamid, çok geçmeden İmparatorluğun yeniden yapılanmasının

<sup>15</sup> Eğitim reformları, arzu edilen tüm reformları besleyecek temel adım olarak görülür. 1859'da ekonomi, istatistik, hukuk, tarih ve coğrafya gibi alanlarda eğitim vererek memur yetiştirmesi için kurulan Mülkiye Mektebi'nin programı 1877'de modernleştirilir; üç yıl ortaöğrenim ve iki yıllık meslek dersleri ile eğitim süresi beş sene olan bir yüksekokula dönüştürülür (Somel, 2015, s.77). Maliye Mektebi (1878), Hukuk Mektebi (1878), Ticaret Mektebi (1882), Mülkiye Baytar Mektebi (1887), Polis Mektebi (1891), Gümrük Mektebi (1892) gibi eğitim kurumları II. Abdülhamid dönemi girişimlerindedir (Lewis, 1993, s.180). Ayrıca, 1900 yılında Darülfünun'un kurularak Osmanlı eğitim sistemine üniversitenin katılması da II. Abdülhamid'in eğitim alanındaki yeniliklerindedir (Somel, 2015, s.61-66).

sistematik bir şekilde gerçekleştirilmesi için bir reform programının temelini geliştirir. 1879 yılında askeri alan, merkezi yönetim, iç işleri, İslam hukuku, adalet sistemi, ekonomi, ticaret, ziraat, endüstri, bayındırlık, eğitim, İstanbul'un yönetimi ve güzel sanatlar alanlarında gerçekleştirmeyi istediği bir dizi düzenlemeyi listeler.<sup>16</sup> Bu listedeki iki alt başlık, kültürel politikalar açısından öne çıkar. Halkın eğitimi ile ilgili gerçekleştirilmesi tasavvur edilen düzenlemeler arasında Maarif Nezareti teşkilatının revizyonu, hukuk okulu kurulması gibi maddelerin yanı sıra İstanbul'da ve taşrada halk kütüphanelerinin ve müzelerin kurulması yer alır. Güzel sanatlar politikası ise ayrı bir başlık altında, tek bir maddeyle ifade edilir: Güzel sanatlarla ilgili işler, hangi nezaret uygunsa onun sorumluluğuna verilmeli, mimari ve sanat eğitimi verecek güzel sanatlar okullarının temini büyük yarar sağlayacağından belirlenen nezaretin yönetimi altında bu eğitimi verecek okullar kurulmalıdır. Abdülhamid'in İngiliz Elçisi Sir Henry Layard'la bu reform programı üzerine fikir alışverişi yapmasının ardından, elçinin Londra'ya yazdığı mektup, güzel sanatlar okullarının Avrupa modelinde hayata geçirilmesinin planlandığını söyler. Ayrıca Layard'ın aktarımına göre Sultan Abdülhamid, kendi başına oluşturduğu bu reform programını, detaylı düzenlemeler haline gelmesi için ilgili nazırlara vermeyi planlamaktadır (Shaw, Temmuz 1973, s.360-363). Abdülhamid'in oluşturduğu bu reform programında ilgi çekici bir nokta müzelerin, eğitsel işlevleri önemsenererek eğitim alt başlığında ele alınması; güzel sanatlar kurumlarınınsa İmparatorluğun mevcut organizasyon şemasında henüz yerini bulamamış olmasıdır. Hatta okul dışında ne tür kurumların oluşturulması gerektiği de henüz belirlenememiş, güzel sanatlar üzerinde çalışılması gereken muğlak bir alan olarak reform programında yerini almıştır.

19. yüzyılın sonuna doğru Osmanlı İmparatorluğu'nda resim sanatı eğitimi için Guillemet'nin akademisi birkaç yıllığına ve bir ölçüde ihtiyacı karşılansa da İmparatorlukta sivil mimari için usta-çırak ilişkisinin dışında eğitim imkânı bulunmaz.

<sup>16</sup> Stanford Shaw (Temmuz 1973) sözü geçen reform programına dair listeyi Yıldız Sarayı Koleksiyonu'nda yürüttüğü araştırma sonucunda "*Hususi ve muhim evrak ve saireye mahsus defterdir*" başlığını taşıyan bir defterde tespit etmiştir. Bu program herhangi bir tarih taşımamakla birlikte, defterdeki diğer belgeler kronolojik olarak düzenlendiğinden ve bu listeden sonraki ilk belge 11 Cemaziyülevvel [3 Mayıs 1879] tarihini taşıdığından Shaw, bu reform listesinin de 1879 yılına ait olduğunu öne sürer. Nitekim yine Shaw'ın orataya koyduğu üzere, İngiliz elçisi Sir Henry Layard'ın Lord Salisbury'ye yazdığı 28 Mayıs 1879 tarihli rapordan da 27 Mayıs 1879'da Sultan Abdülhamid'in bu listeyi tercüman aracılığıyla Layard'a okuttuğu ve fikirlerini sorduğu anlaşılır.

Sanat ortamı hareketlendikçe güzel sanatlar eğitimi verip sanatçı yetiştirecek kurumların da eksikliği hissedilip dile getirildikçe İmparatorlukta bu boşluğun doldurulması için devlet tarafından adımlar atılmaya başlanır. 19. yüzyıl boyunca askeri okul ve sivil okul programlarıyla, resim derslerinin Osmanlı eğitim sisteminin çeşitli kademelerine girmesinin ardından, yüzyılın son çeyreğinde artık bir güzel sanatlar okulu kurma fikri tartışılmaya başlanır. II. Abdülhamid'in meslek okullarını arttırma ve çeşitlendirme politikası, yurt içi ve yurt dışı sanat etkinliklerinde güzel sanatlar üretimine duyulan ihtiyaçla birleşerek bu dönemde sanat eğitimi verip sanatçı yetiştirecek bir kurumun oluşturulmasını tetikler.

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşuna kadar II. Abdülhamid döneminde, biri 1879'da hazırlanan reform programından önce, biri hemen bu tarihi izleyen iki önemli okul girişimi bulunur. Bunlar Resim ve Mimarlık Okulu ile Sanayi-i Hasene ve Fünûn-ı Âliye Mektebi'dir.

#### **1.1.2.3.1. Resim ve Mimarlık Okulu (1877-78)**

I. Meşrutiyet'in ilanının ardından güzel sanatlar eğitimi verecek bir okulun yokluğu artık devlet tarafından da bir eksiklik ve ihtiyaç olarak değerlendirilmeye başlanır. Bu alanda önemli aktörlerden biri olan Maarif Nazırı Münif Paşa'nın söylemleri ve girişimleri bu konuya ışık tutar. Münif Paşa “...*fenn-i resim kâffe-i sanâyinin esası olup*” diyerek resim sanatının, tüm üretimde temel bir noktada olduğunu ifade eder. Bazı askeri okullardan sonra, ortaokullara da resim dersleri koyulduğunu ancak resim öğretiminin istenildiği şekilde yapılamadığını, ilerlemesi ve yayılması için gerekli girişimlerde henüz bulunmadığını, mimarlık eğitiminin de benzer şekilde ehil olmayan ellerde kaldığını yazar. Uygulanan öğretimle sanatçı yetişmesinin mümkün olmadığını vurgulayarak bu iki sanatın herkese yayılması ve genelleştirilmesi maksadıyla resim ve mimarlık eğitimi verecek küçük bir okulun kurulması için gerekli düzenlemeleri, yer ve kadro ihtiyaçlarını tedarik ettiğini belirtir (BOA, İ.MMS. 58/2666, 6 Teşrinievvel 1293 [18 Ekim 1877]; Edhem, 1924, s.37; Ürekli, 1997, s.122).

İstanbul'da “...*iki tekniğin eğitimi için kısıtlı, küçük bir okul*” olarak tasarlanan bu okulun açılması halinde Chinkiria isimli bir uzmanın, mimarlık tekniği öğretmeni olarak gönüllü

çalışması, Guillemet'nin de okulun müdürü olarak görevlendirilmesi uygun bulunur. Ayrıca okula alınacak öğrencilerin üçte ikisinin daha önce başka okullarda resim eğitiminin temellerini almış diplomalı öğrencilerden, üçte birinin de diğer başvurulardan yapılması kararlaştırılır (BOA. İ.MMS. 58/2666, 6 Teşrinievvel 1293 [18 Ekim 1877]).<sup>17</sup>

Kararın ardından, pratikte de okulun hazırlıklarına başlanır, Dârü'l-Maarif İdâdiyesi'nin öğrencilerinin azlığı sebebiyle başka bir yere nakledilmesi sonucunda Çiçekpazarı'nda bir bina, güzel sanatlar okulunun kullanımına tahsis edilir (BOA. MF.MKT. 52/51, 10 Kanunuevvel 1293 [22 Aralık 1877]). Ayrıca okul için modellerin ve resim derslerine gerekli diğer araç gereçlerin bizzat Münif Paşa tarafından karşılandığı anlaşılır; daha sonradan bu masraflar ve okul müdürünün maaşı için kendisine maarif veznesinden ödeme yapılır (BOA, MF.MKT. 53/143, 22 Şubat 1293 [6 Mart 1878]). Okulun pek çok hazırlığı tamamlansa da muhtemelen Guillemet'nin 1878 yılında Osmanlı-Rus Savaşı sırasında tifodan ölmesi, bu girişimin tamamlanamamasına sebep olur (Yasa Yaman, 2012, s.101).

Osman Ergin (1977, s.1080), *Türk Maarif Tarihi* başlıklı çalışmasında bu girişimi şu ifadelerle değerlendirir:

1293 (1876) da birinci Meşrutiyetin hemen ilk senesinde mektep ve yenilik adına bir resim mektebi açılmak istenilmesi nisbeten fazla olan o taassup devrinde dikkati üzerine çekecek bir mahiyet gösterir. Fakat kanaatimce bu duyulan bir zaruret ve ihtiyaç eseri olmaktan ziyade bir tesadüf eseridir. Ve biraz sonra adları geçecek olan Avrupalı iki mütehasısın kısmen parasız hizmete hazır olmalarından ileri gelmiştir sanırım.

Yapılan araştırmalarda, bu girişimle ilgili ulaşılan belgelerin en erkeni 1877 yılına tarihlenir (BOA. İ.MMS. 58/2666, 6 Teşrinievvel 1293 [18 Ekim 1877]). Ergin'in de belirttiği gibi Meşrutiyet'in getirdiği yenilenme rüzgârının, güzel sanatlar eğitiminin kurumsallaşmasında payı olduğu yadsınamaz. Öte yandan bu girişimin Ergin'in deyişiyle tesadüfi olduğunu düşünmek de güçtür. Münif Paşa'nın sarf ettiği sözler, resim ve mimari eğitimindeki açığın farkında bulunduğu ve bunun giderilmesi için çabaladığını gösterir.

<sup>17</sup> Halil Edhem, *Elvah-ı Nakşiye* (1924, s.37) kitabında, bu konuyla ilgili, tarihlerini 21 Mayıs 94 ve 1 Ekim 1877 olarak belirttiği bir belgenin metnini verir. Bu metinde daha önce başka okullarda resim eğitiminin temellerini almış diplomalı öğrencilerden alınacaklar ile dışarıdan yapılan başvurulardan alınacak öğrencilerin oranları üçte birer olarak belirtilmiştir. Ancak kalan üçte birlik orandan bahsedilmemektedir. Başbakanlık Osmanlı Arşivi'ndeki İ.MMS. 58/2666 numaralı belgeden bu oranların üçte bir ve üçte iki olduğu anlaşılmaktadır.

Nitekim, bu girişim hayata geçirilemese de Münif Paşa'nın bu konudaki çabaları son bulmaz. 1879'da yayımlanan bir gazete yazısı, Münif Paşa'nın Maarif Nezareti'nde bir takım yenilik ve düzenlemelerle meşgul olduğunu haber verir ve “*dersaadette sanayi-i nefise için bir mekteb küşadı fikinin en evvel Münif Efendi*” tarafından ortaya atıldığını söylerken bu fikir üzerine hala çalışıldığını da dile getirir (Anonim, 22 Aralık 1879, s.2).

### **1.1.2.3.2. Sanayi-i Hasene ve Fünûn-ı Âliye Mektebi (1880-1881)**

1880 yılında İmparatorlukta, “*güzel sanatlar ile yüksek fenlerin öğretimine mahsus olmak üzere*” yeni bir okulun kurulması için tekrar harekete geçilir. Mekteb-i Şâhâne-i Sanâyi'-i Hasene ve Fünûn-ı Âliye ismiyle yüksekokul statüsünde bir okul tasarlanır ve nizamnamesi devlet başmimarı Sarkis Bey tarafından kaleme alınır. Tasarı, 4 Ocak 1881'de, okul nizamnamesi ile kağıt üzerinde tüm hazırlıklar tamamlanmış halde padişahın onayına sunulur. Okul programı iki yıl idadiye (hazırlık) sonrasında mimarlık, madencilik, inşaat mühendisliği ve kimyacılık şubelerinden birinin seçilip iki yıl daha eğitim görülmesi üzerine kurgulanır. Sanayi-i Hasene ve Fünûn-ı Âliye Mektebi'nin nizamnamesi sadece okulun öğretim programı ve idari yapısını belirlemekle kalmaz, disiplin yönetmeliğinden, öğrencilere verilecek ödül ve cezaya, tatillere, teknik gezilere ve okulda bulunacak malzemelere kadar tüm detayları en ince ayrıntısına kadar kapsar. Okulda verilmesi planlanan derslerin içeriklerine bakıldığında, bu okulun ressam ya da heykeltıraş yetiştirmek gibi bir hedefi olmadığı anlaşılır. Bu alanlara yönelik dersler, sadece mimarlık şubesinin birinci senesinde alçı ve balmumundan model yapımı, ikinci senesinde de resm-i tezyinat dersleri olarak karşımıza çıkar (BOA. Y.A.RES. 9/27, 23 Kânunuevvel 1296 [4 Ocak 1881]; Ürekli, 1997, s.75-83).

Ancak bu okul da pratikte karşılık bulamaz, Osmanlı-Rus Savaşı'nın yol açtığı maddi sıkıntıların okulun faaliyete geçmesine engel olduğu düşünülür (BOA. Y.A.RES. 9/27, 23 Kânunuevvel 1296 [4 Ocak 1881]; Ürekli, 1997, s.85-100).

Görüldüğü üzere, 19. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı İmparatorluğu'nda resim ve mimarlık eğitimi verecek bir okul için birden fazla girişimde bulunulmasına rağmen, İmparatorluğun savaşlar nedeniyle geçirdiği sıkıntılı süreçler bu planların hayata geçirilmesine engel olur. Öte yandan tüm bu girişimler güzel sanatlar okulunun devlet

tarafından artık ihtiyaç olarak görüldüğünü ortaya koyar; çeşitli sebeplerle gerçekleştirilemeyen denemelere rağmen devletin bu konuyu kararlı bir şekilde eğitim ve kültür politikasının bir parçası haline getirdiği anlaşılır.





## 2. BÖLÜM

### SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEBİ'NİN KURULUŞU VE İLK DÖNEMİ (1882-1908)

19. yüzyılın son çeyreğinde, Osmanlı İmparatorluğu'nda güzel sanatlar eğitimi ile ilgili atılan her adım bir diğerinin önünü açar ve 1 Ocak 1882'de Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk resmî güzel sanatlar okulu olan Sanayi-i Nefise Mektebi kurulur.<sup>18</sup> İmparatorluk topraklarında ilk kez Avrupa akademileri tarzında sistematik bir güzel sanatlar eğitiminin Osmanlı eğitim sisteminin bir parçası haline getirilmesi, okulun kurumsallaşma sürecindeki idari yapısı, eğitim kadrosu ve programına dair tercihler, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Osmanlı toplumuyla kurduğu ilişki gibi çeşitli soru ve sorunsalları beraberinde getirir.

#### 2.1. İMPARATORLUĞUN GÜZEL SANATLAR POLİTİKALARI VE SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEBİ'NİN KURULUŞU

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşunu belirleyen 1 Ocak 1882 tarihli belge (BOA. İ.DH. 842/67709, 20 Kânunuevvel 1297 [1 Ocak 1882]), Osman Hamdi Bey'i Sanayi-i Nefise Müdürü olarak görevlendirir ayrıca İmparatorluğun güzel sanatlar politikalarını belirleyen bir layiha ve okulun yönetmeliğini içerir.<sup>19</sup> İlk kısım bir anlamda okulun kuruluşunun gerekçesini hazırlar ve güzel sanatlar alanındaki yeni yapılanmanın hangi fikirlerle gerçekleştirildiği, sanat ortamında ne tür boşlukları doldurmasının hedeflendiğini ortaya koyar, İmparatorluğun kültür varlıklarının korunmasının ve bunlara yenilerinin eklenmesinin gerekliliğini vurgular. İkinci bölüm ise Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk yönetmeliğidir ve içinde okula bağlı kurulacak heyet ve müzelerle ilgili düzenlemeler barındırır. Abdülhamid'in reform listesiyle bu belgenin yazışmalarda yer

<sup>18</sup> Okulun kuruluş belgesinde ve ilk dönemlerinde Sanayi-i Nefise Mektebi olarak belirlenen isim zaman zaman Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahane ya da Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi olarak da anılmıştır. Bu çalışmada okulun Sanayi-i Nefise Mektebi olarak anılması tercih edilmiştir.

<sup>19</sup> Bkz. Ek 2-A Sanayi Nefise Mektebi 1882 Yönetmeliği

aldığı tarih arasında birkaç yıllık fark olsa da sultanın tasarladığı gibi,<sup>20</sup> güzel sanatlar alanında sorumlu ya da uzman olabilecek kişiler tarafından detaylı bir organizasyon ve işleyiş şeması oluşturulduğu anlaşılır.<sup>21</sup>

Metinde öne çıkan ilk tutum, İmparatorlukta o güne dek gerçekleştirilen sanat üretimini, Osmanlı kültürü içinde konumlandırıp öne çıkartmaktır. Tanzimat Dönemi, Ahmet Ersoy'un (2011, s.148) işaret ettiği gibi, 19. yüzyılın Osmanlı aydınlarının tarih algısında bir değişime sebep olur, İmparatorluğun geride bıraktığı güçlü geçmiş, yeni temsil alanlarında canlandırılır. Hristiyan Batı'nın karşısına İslami Doğu'yu koyan Avrupa Oryantalizmine ve Avrupa'nın İslam kültürünü çarpıtan yorum ve temsillerine karşı bir cevap verme gerekliliğini hisseden Osmanlı aydınları, İslami geçmişi, İmparatorluğun tarihi ve kültürel farklılığını gösteren, onları Batı'dan ayıran bir unsur olarak kucaklar (Makdisi, Haziran 2002, s.769). Güzel sanatlar layihasında da öncelikle Osmanlı İmparatorluğu'nun sanat geleneğinden bahsedilir; resim ve heykel üretiminin yaygınlaşmamış olmasının, İmparatorluğun sanattan yoksun olduğu anlamına gelmediğinin altı çizilerek farklı formlarda ve anlayışlarda pek çok sanat eserinin varlığı vurgulanır:

Osmanlı milletleri ve hususiyle Türkler her ne kadar yaradılıştan bir sanat hissine malik iseler de, bu his, levha (resim levhası, tablo) veya heykel şeklinde san'atla yapılmış şeylerde değil belki millî sanatımızın büyük binalarıyla, kullanılmaya mahsus binlerce eşyasında görülür. Bunları meydana getirenlerin ve üstadların san'at görüş ve kabiliyetleri de mevcut eserlerde müşahede olunmaktadır. Hakikaten sözü geçen binalardan pek güzel ve mükemmelleri ve eski Osmanlı güzel san'at eserlerinden pek san'atkârane yapılmış olanları vardır (BOA. İ.DH. 842/67709, 20 Kânunuevvel 1297 [1 Ocak 1882]; Cezar, 1995, s.458-459).

Bu söylemle çok uluslu bir İmparatorluğun sanatla ilgili söyleminde milliyet kavramına, "*hususiyile Türkler*"e vurgu yapılmasının yanı sıra Osmanlı İmparatorluğu'nun sanatı, resim ve heykel formunda olmasa da kendine has sanat anlayışı içinde ve mimari eserlerdeki zenginliğiyle öne çıkarılır. Sanat anlayışı ile ilgili eksiklik bulunmasa da

<sup>20</sup> Bkz. s.45-46.

<sup>21</sup> Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşunu sağlayan belgenin (BOA. İ.DH. 842/67709, 20 Kânunuevvel 1297 [1 Ocak 1882]), layiha ve yönetmelik sayfalarında tarih bulunmadığından layihanın tarihiyle ilgili bir şey söylemek mümkün olmasa da yazışma geçmişinin daha geriye dayanıyor olması gerekir. Ayrıca Cezar (1995, s.460), bu belgenin layiha kısmıyla Sanayi-i Nefise başlıklı ikinci bölümünün arasındaki el yazısı farklarına dikkat çeker ve bu iki bölümün farklı kişiler tarafından kaleme alındığını öne sürer. Bu durumda farklı zamanlarda yazılmış olması ihtimali de kuvvetlenir.

yeninin üretilmemekte, hatta -gazetelerdeki ifadelerde olduğu gibi- var olan kültürel mirasın korunamamakta olduğu dile getirilir. Sanatın, bir ülkenin zenginliği olduğu ve tarihinin nesilden nesile aktarımında belirleyici rol üstlendiği, ihmalinin ise ülkenin gerilemesinde pay sahibi olduğu ifade edilir:

...Fakat ne yazık ki bunlar günden güne mahv ve yokolmaktadır. O eski kalıçlarımız (küçük halı), eski dokumalarımız, Kütahya'nın o güzel toprak eşyası, Üsküdar ve Bilecik çatmaları, ipekten yapılmış gayet nefis kumaşlarımız, ciltli kitaplarımız, abanos ve fildişinden kakma sandık ve eşyalarımız, altın ve gümüş ile süslü eski silâhlarımız velhasıl akıl ve irfan sahiplerinin hayretini celbeden ve hâlen parçaları altın bahasına satılmakta olan bunca eşi ve benzeri olmayan güzel şeyler, ne yazık ki artık yapılmamaktadır. Bu güzel camileri, bu yüce türbeleri, medreseleri, hulâsa bütün bu eşi ve benzeri olmayan san'at eserlerini vücuda getiren mimarların ve üstadların torunları olan bizler bu eserleri korumasını bile bilemiyoruz. (...) Bunların hepsi hemen büsbütün ortadan kalkmakta ve bizi doğrudan doğruya çöküntüye sevkeden san'at gerilemesi ve tabiatın tahribatının önünü almak için henüz vakit varken hiçbir şey yapılmamaktadır. Halbuki bir memleketin san'atı kendi kuvveti hatta servetidir. Onlar olmadıkça o memleketin tarihi gelecek nesillere intikal edemez. Zira bir millet bina ve eserleriyle varlığını isbat eder (BOA. İ.DH. 842/67709, 20 Kânunuevvel 1297 [1 Ocak 1882]; Cezar, 1995, s.459).

Bunun temel sebebi ilgili kurumların yokluğuna bağlanır. Artık bu konuda adımlar atılmalıdır, öğretimle ilgili açık kapatılıp hem var olan eserler muhafaza edilmeli hem de yenileri üretilmelidir:

İyilik örneği yüce hükümetin iyilikseverliği gereğince, bu önemli hususa dikkatler çevrilmeli ve san'atın memleketimizde ihyası için kullanılması lazım gelen vasıtaları meydana getirmek üzere bütün güc kullanılmalıdır. Çünkü şurası muhakkaktır ki, Avrupa sanayi mallarının memleketimize idhalinden ve eski durumu muhafaza imkânsızlığı ve öğretim noksanlığından, güzellik zevkini geliştirip yaygınlaştıracak özel müesseselerin yokluğundan dolayı güzellik zevki gittikçe bozulmaktadır. Bu günkü güzel ve yüce binalarımızdan hangisi tamir olunacak olsa tamir yerine âdeta tahrip edilmektedir. Buna da sebep, bir taraftan san'at erbabının kifayetsizliği ve diğer taraftan tabiatın tahripkâr kuvvetlerinin hükmünü icra etmesidir. Şimdi, hüner sahibi insanlar yetiştirecek ve işçilerin güzellik zevkini ıslah edecek özel müesseseler mevcut olsaydı, hem güzel ve yüce binalarımız bu çeşit gerilemelerden korunmuş ve hem de millî sanatlarımız taze bir hayat bulmuş olurdu (BOA. İ.DH. 842/67709, 20 Kânunuevvel 1297 [1 Ocak 1882]; Cezar, 1995, s.459).

Bu *kötü* gidişatın sonlandırılması, sanat üretiminin ve hatta sanayinin canlandırılması için sunulan öneri, bir Sanayi-i Nefise (Güzel Sanatlar) İdaresi'nin kurulması olur:

Arzedilen ifadeden bu ince ve anlaşılması güç şeylerin lüzumu cenab-ı vekâletpenahilerinin (sadrâzam hazretlerinin) malûmu olacağı üzere, bir Sanayi-i Nefise (Güzel Sanatlar) idaresi kurulsun mesele tamamen halledilmiş olur. Güzel Sanatlar işinin ele alınması memlekete büyük fayda sağlar ve bunun can çekişme

halinde bulunan milli sanayie dahi tabiatıyla hayırlı tesirleri görülür (BOA. İ.DH. 842/67709, 20 Kânunuevvel 1297 [1 Ocak 1882]; Cezar, 1995, s.459).

Osmanlı İmparatorluğu'nda o güne kadar yapılmış sanat eserlerinin korunması son derece önemsenirken bundan sonraki üretime yeni bir yön verilmek istendiği de anlaşılmaktadır. Artık geleneksel birikim korunacak, “*güzel şeylere*” ve “*parlak renklere*” olan doğal yetenekten de yararlanılarak henüz yeterince yerleşmemiş yeni bir sanat anlayışının tesisi sağlanacaktır:

Memleketimizde tabiatın güzellik ve letafeti ve halkın güzellik zevki pek ziyade olduğundan tasarlanan şeylerin yapılması gayet kolaydır. Gerçi görenek ile san'at öğrenenlerce bu yoldan birden dönmeleri pek güç, yani bildiğini terk etmek hemen hemen mümkün değilse de henüz lâıkiyle yerleşmemiş bir şeyin ıslahı mümkün ve kuvvetle ümit edilir. Ve mademki bizde sade güzel şeyler ile parlak renkler için bir tabii his mevcuttur, bunları muhafazadan korkulmaz (BOA. İ.DH. 842/67709, 20 Kânunuevvel 1297 [1 Ocak 1882]; Cezar, 1995, s.459).

Sanayi-i Nefise İdaresi'nin temel hedefleri “*güzel sanatlara mahsus müesseseler*” kurarak “*az zaman içinde bu işte kademe kademe yükselmeyi temin*” etmek, “*memleketimizin keyfiyet ve özelliklerinden intiba ve bilgiler edinecek hem hüner sahibi adamlar*” yetiştirmek ve “*gerçekten bir Türk san'atı*” var etmek olarak ifade edilir. Böylece uzun yıllar gündemi tutacak olan *milli/ulusal sanat* oluşturma ve bunun nasıl mümkün olacağına dair bir formül önerisi bu metinle birlikte dile getirilmiş olur:

Sözün kısası, meşhur san'atkârların hiç birinin tutum ve usulünü taklit etmiyerek yalnız tabiata ve memleketin ruh ve özelliklerine mahsus şeyleri, memleketin tarihi ile ilgili vakaları tasvir ve resimlendirmek yolunda gayret sarfetmek lâzım gelir. İşte bu şartların tamamen yerine getirilmesile başarı sağlanması muhakkak olub, marifet güneşinden yeni bir san'atın parıldaması dahi memnuniyet duyulmasını mucip olur (BOA. İ.DH. 842/67709, 20 Kânunuevvel 1297 [1 Ocak 1882]; Cezar, 1995, s.459).

Tüm bu açıklamalardan sonra, hedeflerin pratikte karşılık bulabilmesi için gerekli adımlar, hem üretimi ve hem de korumayı kapsayacak şekilde sıralanır: “*Şimdi, bu tasavvurun tatbik mevkiine ulaştırılması için her şeyden önce güzel sanatlara mahsus bir okul ile müzeler ve hatta sergiler ihdas etmek lâzımdır. Bu işten anlayanların hepsi bu hususta fikir birliğine sahiptir*”. Bunların arasından da ilk adım, bir okul açılmasıdır ve bu kararın, ülkenin “*refah ve saadete*” ulaşmasına katkı sağlayacağı vurgulanmaktadır (BOA. İ.DH. 842/67709, 20 Kânunuevvel 1297 [1 Ocak 1882]; Cezar, 1995, s.459).

Özetle Osmanlı basınında güzel sanatlarla ilgili sergi, okul, müze gibi hemen her türlü talebin karşılığını bünyesinde barındıran bu layiha, dönemin reformist ruhuyla uyum

içindedir. 19. yüzyıl boyunca İmparatorlukta gözden geçirilen idari teşkilatlanmaya, Sanayi-i Nefise İdaresi'nin eklenmesini önererek kültür-sanat faaliyetlerinin daha sistemli ve kapsamlı bir şekilde ele alınmasını tasarlar. Osmanlı İmparatorluğu'nun en güçlü dönemlerinin üretimine sahip çıkar, Batı ile aralarında kültürel farklılıkların bulunduğu altını çizer ve hedefi, Batı'nın egemen siyasi güçleriyle aynı teknikleri kullanarak Osmanlı kültürüne özgü bir içerikle üretilecek sanat olarak ortaya koyar, bunun için de her şeyden önce bir güzel sanatlar okulunun kurulmasını planlar (BOA. İ.DH. 842/67709, 20 Kânunuevvel 1297 [1 Ocak 1882]). Bu metnin kim tarafından kaleme alındığı ise bilinmez. Ancak bu ifadelerin 1867 Paris Sergisi için, Salaheddin Bey'in yönetiminde hazırlanan kitabın, güzel sanatlarla ilgili bölümündeki söylemlerle neredeyse birebir örtüşmesi dikkat çekicidir. 1867 yılında "*Osmanlı halkının, özellikle de Türklerin*" sahip olduğu sanat zevkinin altı çizilmiş, bu zevkin binlerce günlük kullanım nesnesinde kendini gösterdiğinden söz edilmiştir.<sup>22</sup> Hatta Osman Hamdi Bey özelinde vurgulanan, sanatçının hiçbir ekolü ya da ustayı taklit etmeksizin, doğaya ve gerçeğe yöneldiği fikri de 1882'de, bu kez milli sanatın dayanacağı temel nokta olarak sunulur. Bu iki metin arasındaki benzerlik, iki metnin de aynı kişi ya da kişiler tarafından kaleme alınmış olabileceğini düşündürür. Osman Hamdi Bey'in eserlerinin 1867 Paris Sergisinde yer alması, 1880'lerin başında saraya ressam olarak hizmet vermeye başlaması ve bu programı yürütmek üzere kendisinin görevlendirilmiş olması, metnin yazarının da Osman Hamdi Bey olması ihtimalini kuvvetlendirir. Ancak metinde imza bulunmadığı ve diğer yazışmalarda metnin yazarıyla ilgili herhangi bir bilgiye rastlanmadığından bu güzel sanatlar programının kim tarafından oluşturulduğu kesinleştirilememektedir.

## 2.2. SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEBİ'NİN ÖRGÜTLENMESİ: MÜZE-İ HÜMAYUN VE İDARİ KADROLAR

Belirlenen güzel sanatlar programını hayata geçirmek üzere 1 Ocak 1882'de Sanayi-i Nefise İdaresi kurulur ve Osman Hamdi Bey bu birimin müdürlüğüyle görevlendirilir. II. Abdülhamid'in reform listesinde güzel sanatların hangi nezarete dâhil edileceğinin belirsizliği, diğer ülkelerdeki programlar incelenerek çözüme ulaştırılır. Yakın zamanda,

<sup>22</sup> Ayrıca bkz. Bölüm 1.1.1.1. 1863 Sergi-i Umumi Osmani, 1867 Paris ve 1873 Viyana Evrensel Sergileri

yalnızca Fransa'da güzel sanatlar için ayrı bir nezaret oluşturulduğu, diğer devletlerde güzel sanatların Ticaret Nezareti'ne bağlı olarak yönetilmekte olduğu belirtilerek Sanayi-i Nefise İdaresi'nin, Ticaret Nezareti'ne bağlı olarak kurulması kararlaştırılır.<sup>23</sup> Aynı tarihte Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk resmi güzel sanatlar okulu Sanayi-i Nefise Mektebi de Sanayi-i Nefise İdaresi'ne bağlı olarak kurulur. Böylece 4 Eylül 1881'den itibaren Müze-i Hümayun'un müdürlüğünü yürütmekte olan Osman Hamdi Bey, Müze-i Hümayun'la birlikte Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ve ilerleyen günlerde kurulması tasarlanan müzelerin sorumlusu haline gelir (BOA. İ.DH. 842/67709, 20 Kânunuevvel 1297 [1 Ocak 1882]). Öte yandan Sanayi-i Nefise İdaresi için ayrı bir fiziksel mekâna ihtiyaç duyulmaz ve bu birim Osman Hamdi Bey tarafından, Müze-i Hümayun'dan yönetilir. Devletin tüm güzel sanatlar faaliyetlerini ve kurumlarını tek bünyede toplama amacıyla kurulan Sanayi-i Nefise İdaresi'nin, tasarlanan müzeleri bünyesine katamadığı ve pratikte işlev kazanamadığı görülür. 1884 yılı salnamesinde (H-1301 [1884] Devlet Salnamesi, s.355-356) kurum, Sanayi-i Nefise İdaresi olarak anılırken 1886 (H-1303 [1886] Devlet Salnamesi, s.305) yılından itibaren Sanayi-i Nefise Mektebi olarak yer almaya başlar. Aynı yıl Osgan Efendi, Sanayi-i Nefise Mektebi dâhiliye müdürü olarak görevlendirilir ve Sanayi-i Nefise Mektebi, Maarif Nezareti'ne aktarılır (BOA. İ.MMS. 87/3736 ve İ.DH. 1028/81017'den akt. Cezar, 1995, s.540-541).<sup>24</sup> Sanayi-i Nefise Mektebi'nin günlük düzeni ve işleyişi Osgan Efendi aracılığıyla sürdürülür, okul için devletin diğer birimleri ile yapılan yazışmalar, Maarif Nezareti'ne bağlı bulunan Müze-i Hümayun üzerinden, Osman Hamdi Bey tarafından yürütülür. Yazışmalar da zaman içinde Sanayi-i Nefise İdaresi'ne değil müzeye hitap edilerek yapılmaya başlanır, böylece Sanayi-i Nefise Mektebi'nin pratikte Müze-i Hümayun'la birlikte hatta bir ölçüde ona bağlı olarak yönetildiği anlaşılır.

<sup>23</sup> Halil Edhem'in (1924, s.38) anlatısına göre, Sanayi-i Nefise İdaresi'nin Ticaret Nezareti'ne bağlı kurulmasındaki en büyük etken Osman Hamdi Bey'in Ticaret Nazırı Raif Paşa ile yakın dost olmasıdır.

<sup>24</sup> Bu yeni düzenlemeyi bildiren belgeden anlaşıldığı kadarıyla, Sanayi-i Nefise Mektebi, Ticaret Nezareti'ne bağlı tek okul değildir; Ticaret Mektebi ve Kız Sanayi Mektepleri de bu nezaretin altındadır. 1886 yılında tüm bu okullar bütçeleriyle beraber Maarif Nezareti'ne aktarılır. Aynı düzenlemeyle Orman ve Maadin İdareleri de Ticaret Nezareti'nden Maliye Nezaretine aktarılır (BOA. İ.MMS. 87/3736'dan akt. Cezar, 1995, s.540-541).

### 2.2.1. Müze-i Hümayun

Osmanlı İmparatorluğu'nda müzecilik faaliyetleri Abdülmecid döneminde, 1846 yılında eski silah koleksiyonu (Mecmua-i Esliha-i Âtika) ile beraber Helen ve Bizans dönemlerine ait tarihi eserlerden küçük bir koleksiyonun (Mecmua-i Âsâr-ı Âtika) Aya İrini'de sergilenmesiyle başlar.<sup>25</sup> Şark'ın geri kaldığı yönündeki oryantalist söylemlerin karşısında, Avrupa kültürü ve kurumlarıyla uyumlu koleksiyon ve müzecilik anlayışı, İmparatorluğun kimlik kurgusunda önem kazanır. İmparatorluk mevcut iki koleksiyonla, bir taraftan yeniçerilere ait nesnelere ve eski silahları geçmişin bir parçası olarak sergileyerek modernleşmeye işaret ederken bir taraftan da Avrupa kültürünün temellendirildiği Helen ve Bizans kültürleri ile ilişki kurar. Topraklarındaki çok katmanlı kültür yapısını, Avrupa ile aynı köklere, Antik Yunan kültürüne dayandırarak öne çıkarır ve ortak miras birikiminden yeni bir tarih anlatısı oluşturur (Shaw, 2004, s.45-59, 74-75).

Sultan Abdülaziz'in Avrupa seyahati sonrasında, Mecmua-i Âsâr-ı Âtika adıyla var olan kurumun adı 1869 yılında Müze-i Hümayun olarak değiştirilir. Shaw'un (2004, s.103) işaret ettiği gibi bu önemli bir güncellemedir; "hümayun" sözcüğüyle tüm İmparatorluğun temsili vurgulanırken "müze" kelimesi de kurumun, Avrupa müzeleri gibi kültürel ve eğitsel bir işlevi olduğunu ifade eder. Müze-i Hümayun'un başına E. Goold getirilir ve 1871 tarihinde ilk kez müzenin kataloğu oluşturulur. Limonciyan'ın resimlediği katalogta yer verilen "*Yeni oluşturulan halk eğitim projesinin bir uzantısı olarak İstanbul'da Müze-i Hümayun'un kurulması, ekselanslarının zekice girişimleri sayesinde mümkün olmuştur*" (akt. Shaw, 2004, s.106) sözleri de İmparatorluğun müzelerin eğitsel işlevini benimsediğine vurgu yapar. 1872 yılında müzenin başına Alman Anton Philip Déthier getirilir. 1874'te ilk eski eser nizamnamesi çıkartılır, bu yönetmelikle eski dönemlere ait her tür sanat ürünü "eski eser" olarak tanımlanır. 1875 yılında Müze-i Hümayun'un içinde, eski eserler konusunda uzman yetişmesini sağlayacak bir Müze-i Hümayun Mektebi kurulması için girişimde bulunulur. Latince, Eski Yunanca, Fransızca, Türkçe dilleriyle genel tarih ve coğrafya bilgisine sahip olmaları beklenen öğrencilerin,

<sup>25</sup> III. Ahmet döneminde 1730'da Cebehane-i Amire'de tutulan çoğu kullanımdan kalkmış silah, binada tadilat yapılarak Darü'l Esliha (Eski Silahlar) adıyla düzenlenir ve bir teşhir oluşturulur. Ancak bu teşhiri çok kısıtlı bir kesimin, özellikle yabancı ziyaretçilerin görmesine izin verildiğinden, müze mantığıyla işlemediği, içerik ve amaç açısından İmparatorluğun ilk müzesinin tohumlarını atan bir yapıda olduğu düşünülür (Shaw, 2004, s.22-26).

eski eserler ve eski paralar konusunda uzmanlaşması tasarlanır. Eğitimin sonunda, mezunların müzeye ait işlerin yanı sıra kazılarda ve araştırmalarda istihdam edilmesi planlanır. Bu tasarı hayata geçirilemese de İmparatorluğun bu konuya yaklaşımını anlamak için önemli bir örnek oluşturur (Serbestoğlu ve Açık, 2013, s.163-164).

1877 yılında müzenin Aya İrini'den Çinili Köşk'e taşınmasına karar verilir ve eski silah koleksiyonu kapatılarak eski esere odaklanılır. Bu taşınma esnasında, müzenin aktarımını yürütmek üzere, üyeleri arasında Altıncı Daire Belediye Başkanı olarak Osman Hamdi Bey'in de bulunduğu bir komisyon kurulur (Shaw, 2004, s.109-116). Taşınma süreci, birkaç yıl süren çalışmanın ardından tamamlanır ve 16 Ağustos 1880'de müzenin açılışı gerçekleştirilir (Cezar, 1995, s.241). Modernleşmenin hemen hemen bütün araç ve yöntemlerini destekleyen Maarif Nazırı Münif Paşa açılışta bir konuşma yapar,<sup>26</sup> Münif Paşa'nın değindiği noktalar, devletin ve dönemin aydınlarının kültür-sanata bakış açısını, verdiği önemi, biçtiği rolü genel hatlarıyla ortaya koyar.

Münif Paşa konuşmasında, İstanbul'daki müze ile Avrupa'daki müzeler arasında bir benzerlik kurar ve Müze-i Hümayun'u bir uygarlık göstergesi olarak konumlandırır. Münif Paşa'ya göre müze ile ilerlemekte olan devletin eksiklerinden biri tamamlanmış, büyük bir eser meydana getirilmiştir:

Diğer uygar ülkelerde olduğu gibi İstanbul'da da bir müzenin kurulması, ilerlemekte olan memleketimizin emeli idi. Hükümdarlara yaraşır gayretlerini bu gibi medeniyet eseri tesislerin çoğalmasına ve genişlemesine sarf eden şevket ve azamet örneği padişahımız hazretlerinin bir büyük eseri olarak bu noksanın tamamlanması hepimiz için sevinç kaynağı olmalıdır.

Bu gibi müzelerin faydalarını burada sayıp açıklamaya lüzum yoktur. Gelip geçmiş kavimlerin medeniyet derecelerini ve bunların kademe kademe ilerlemelerini gösterir. Bundan tarih ilmi ve sanat yönünden pek çok faydalar elde edilir. Arkeoloji ilminin Avrupa medeniyetine büyük etkileri herkesin malumudur (Anonim, 17 Ağustos 1880'den akt. Cezar, 1995, s.241).

Ayrıca Münif Paşa, Osmanlı topraklarının “*vaktiyle buralarda oturan medeni milletlere ait*” eserlerle dolu olduğuna dikkat çekerek Batı ile aynı mirasın ortakları olduklarına

<sup>26</sup> Münif Paşa, çok yönlü bir 19. yüzyıl Osmanlı aydınıdır; devlet görevlisi olmasının yanı sıra eğitim, arkeoloji, felsefe, edebiyat, coğrafya, tarih, kent hayatı, halk sağlığı gibi çok çeşitli konularda gazete yazıları, makaleleri ve tercümeleleri bulunur. Cemiyet-i İlmiye-i Osmaniye'nin kuruluşuna (1861) ve bu cemiyet aracılığıyla ilk Türkçe bilimsel süreli yayın olan *Mecmua-i Fünûn* dergisinin yayımlanmasına ön ayak olur (Budak, 2004).



işaret eder. Avrupa ve Amerika müzelerinde sergilenen pek çok eserin İmparatorlukta eski eser bilincinin henüz tam gelişmediği yıllarda yurt dışına kaçırılmış olduğunu ifade eder ve buralarda sunulan uygarlık anlatısının Osmanlı İmparatorluğu'nun topraklarında yaşamış uygarlıklara yaslandığını belirtir (Shaw, 2004, s.118-119):

Eskiden bizde eski eserlerin kıymeti pek bilinmezdi. Avrupalılardan birkaç sene evvel Kıbrıs'ta bir Amerikan konsolosu oradan bir müze dolduracak kadar sanat eserini çıkarıp götürdü. Halen Avrupa ve Amerika müzelerinde mevcut eski eserlerin çoğu memleketimiz eski eser mahsullerindedir (Anonim, 17 Ağustos 1880'den akt. Cezar, 1995, s.241).

Bir disiplin olarak arkeoloji, gazetelerde çıkan yazılar ve makalelerle de halka anlatılır; arkeoloji disiplini, mimari eserlerden madalyonlara kadar tarihi tüm nesnelere kapsayacak şekilde biçimlendirilir, *tarihi olaylar ve medeniyet ruhu* üzerine bilgi verdiği vurgulanır. Böylece Müze-i Hümayun ve arkeoloji ile medeniyet ilişkisi, altı çizilen bir konu haline gelir (Çelik, 2016, s.45). Sonuçta Müze-i Hümayun, Osmanlı ve Avrupa arasında kültürel miras yoluyla ideolojik bir köprü kurmada kullanılır (Shaw, 2004, s.141).

1877'de kurulan komisyonla Müze-i Hümayun'la ilişkisi başlayan Osman Hamdi Bey, Déthier'in ölümünün ardından, 4 Eylül 1881'de müzenin yeni müdürü olur ve Eldem'in (2010, s.394) belirttiği gibi Müze-i Hümayun'un yeni bir kimlik kazanmasında ve kurumsallaşmasında oldukça etkili bir aktör haline gelir. 1882 yılında Salomon Reinach ile işbirliği sonucunda yeni bir katalog oluşturur. 1883 yılında Osgan Efendi ile birlikte heykel ve kalıntıları incelemek üzere Nemrud Dağı'na giderek Müze-i Hümayun adına ilk kazıları başlatır. 1884 yılında bir Âsâr-ı Âtika Nizamnamesi'ni kaleme alır; yeni yönetmelik hem yabancıların eserleri yurt dışına çıkarmasını engelleyecek hem de İmparatorluk topraklarında ortaya çıkacak neredeyse tüm eserlerin İstanbul'da Müze-i Hümayun'da toplanmasını sağlayacak nitelikte olur (Cezar, 1995, s.282; Eldem, 2010, s.393; Shaw, 2004, s.121). Böylece Müze-i Hümayun'un koleksiyonu günden güne genişler, teşhiri artan yapıtlar ve ek yapılarla güncellenir. 1887 yılında Sayda'da çıkarılan, aralarında *İskender Lahdi*'nin de bulunduğu yirmi altı lahit için Müze-i Hümayun'a yeni bir bina eklenir, 1891'de açılışı yapılır. Aynı yıl Muğla civarında Lagina antik kentindeki Hekate Tapınağı kazısında çıkartılan frizler ve 1893'te Aydın civarındaki Magnesia antik kentindeki Artemis Tapınağı kazısında bulunan frizler İstanbul'a nakledildiğinde, teşhir için tekrar yeni bir mekân yaratılmasına ihtiyaç duyulur. Yeni müze binasının doğu

tarafına bir bölüm eklenir ve 1903'te açılışı yapılır. 1904'te üçüncü bir ek bölümün inşasına başlanır ve bu bölüm 1907 yılında tamamlanarak teşhirin genişletilmesi sağlanır (Cezar, 1995, s.258-274). Görüldüğü üzere, Müze-i Hümayun, devletin istikrarlı olarak desteklediği bir kurum olarak Osman Hamdi Bey yönetiminde, İmparatorluğun kültür-sanat faaliyetlerinde merkezi bir konum edinir.

### 2.2.2. Osman Hamdi Bey

Osman Hamdi Bey (1842-1910), Avrupa'ya gönderilen ilk Türk öğrencilerden biri olan, elçilik, nazırlık ve sadrazamlık yapan İbrahim Edhem Paşa'nın (1818-1893) oğlu olarak dünyaya gelir. 1860'ta hukuk eğitimi için gittiği Paris'te, École des Beaux-Arts'a devam etmeye başlar, Gustave Boulanger atölyesinde resim eğitimi alır, Jean-Léon Gérôme ile ilişkiler kurar (Eldem, 2010, s.114, 188, 246-247). Aynı yıllarda Paris'te bulunan Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyyid'le birlikte 1867 Paris Uluslararası Sergisi'nde, İmparatorluğun güzel sanatlar teşhirinde yer alır. 1868'de yurda dönüşünün ardından Osmanlı bürokrasisinde yüksek mevkilerde görevlere atanır. Önce Bağdat'ta Vilayet Umur-ı Ecnebiyye Müdürlüğü görevini üstlenir, 1871'de İstanbul'a döner ve Teşrifat-ı Hariciye yani protokol müdür muavinliği ile görevlendirilir (Cezar, 1995, s.212-214; Yasa Yaman, 2012, s.135-136).

Göreve getirilmesinin ardından bir ay içinde, 1873 yılı Viyana Sergisi'nin organizasyonu Osman Hamdi Bey'in sorumluluğuna verilir (Eldem, 2019, s.57). Osmanlı pavyonunun düzenlenmesi ve eserlerin seçimlerinden sorumlu olur, bu sergi için *Usul-i Mimari-i Osmani* ve *Elbise-i Osmani* kitaplarının hazırlanmasına katkıda bulunur (Cezar, 1995, s.212-214). Çok yönlü bir Osmanlı aydını olan Osman Hamdi Bey, aynı yıllarda üç adet tiyatro oyunu da yazar. İsimleri, *İki Karpuz Bir Koltuğa Sığmaz*, *Cerf-volant (Uçurtma)* ve *Le binocle accusateur (Suçlayıcı Gözlük)* olan, biri Türkçe, ikisi Fransızca yazılan bu üç oyunun 1872 yılında basıldığı ayrıca Osmanlı ve Fransız tiyatrolarında oynandığı bilinmektedir (Eldem, 2010, s.474).

1873 sergisinden sonra, Osman Hamdi Bey pek çok farklı idari görevde bulunur. 1874 yılında bir süreliğine Tahrirat-ı Ecnebiye, yani yabancı yazışmalar müdürlüğüyle görevlendirilse de bu görevde uzun süre kalmaz, 1875 yılının Mart ayında Teşrifat

Dairesi'ne döner. Ardından matbuat müdürü olur, ancak Haziran 1876'da görevden çekilir. Babası Edhem Paşa'nın 5 Şubat 1877'de sadrazam olmasından kısa bir süre sonra, Altıncı Daire olarak anılan Beyoğlu Belediyesi'nin başına getirilir, ancak 1879'da sağlık sorunlarını ileri sürerek istifa eder (Cezar, 1995, s.216-217; Eldem, 2019, s.57-59). Osman Hamdi Bey, Eldem'in (2019) işaret ettiği gibi uzun soluklu olmayan tüm bu idari görevlerin ardından 1879 yılı itibarıyla sanat üretimi ve resim çalışmalarıyla daha çok gündeme gelir.

Viyana'da 13 Aralık 1879 tarihli *Neue Frei Presse* gazetesinde Osman Hamdi Bey ile ilgili yer alan bir yazı, sanatçının o yıllardaki atölyesi ve resim çalışmaları ile ilgili bilgi verir (Eldem, 2019, s.60). Osman Hamdi Bey'in atölyesini ziyaret eden bir okuyucunun beğeni dolu mektubu olan bu yazı, sanatçının atölyesi ile ilgili ayrıntılı bilgiler vermekle kalmaz aynı zamanda Osman Hamdi Bey'in çalışmalarının nasıl algılanıp değerlendirildiğine dair önemli veriler ortaya koyar:

Atölye, canlı renkleri odanın bir köşesini kaplayan ve iri goncaları muhteşem çiçeklere dönüştürecek kamelya ağaçlarının koyu ve parlak yapraklarıyla tezat oluşturan Türk halı ve eski işlemeleriyle kaplıydı. Duvara raptedilmiş yıldızlı raflarda antika vazolarla Şark sanat eserleri duruyordu; alçak sedirlerin üzerine sanat dolu biz düzensizlikle atılmış zengin ipekli elbiseler, eski oyalar, beyaz ve rangârenk Bursa ve Şam kumaşları, nihayet muhteşem halılar vs. biraz önce ressam tarafından model olarak kullanılmıştı. Ressam en iyi şekilde bizi ağırladı. Fazla tereddüt etmeden son tablosunu boş şövaleye yerleştirdi. Resim, değerli hamam takımları ve Türk havlularıyla efendilerinin kapısının önünde çağrılmayı bekleyen dört cariyeyi temsil ediyor. Odanın kapısı muhteşem bir örtüyle kapalı duruyor; mavi çinili bir duvardan oluşan fonun üzerinde sarı elbiseleriyle şekilleri iyice ortaya çıkan cariyeler, ince dokunmuş bir hasır zeminin üzerinde duruyor veya oturuyorlar. Ön plandaki iki ana figürün yüz ifadelerinde gayet tabii bir ilgisizlik okunurken, diğer iki kız hararetle bir şekilde başka bir şeyden konuşuyor gibiler. Atölyedeki resimlerin çoğu, kolayca beğenilecek tabii bir gerçeklik ve şekil güzelliğiyle yakalanmış Türklerin yaşamının özel sahnelerinden oluşuyor. Bunların diğer bir meziyeti, bugüne kadar görmeye alışmış olduğumuz harem resimlerindeki gibi aşırı bir fanteziden çok gerçeği temsil etmeleridir. Pek tabii ki ressamın başkalarından farklı olarak bu gerçeği kendi gözleriyle görme fırsatı olmuştur. En güzel tablolarından biri, bir halıya uzanmış olarak kıymetli kitabını okumaya dalmış olan bir Türk âliminin resimidir. Âlimin duruşu ve başını eliyle tutuşu gerçekten tam manasıyla Şark'a mahsusdur. Fonda çini bir duvar olduğunu ve bütün ayrıntıların dikkatli bir şekilde verildiğini neredeyse söylemeye gerek yok. Görmüş olduğum bütün resimleri tasvir edersem maksadımı aşarım. Şunu söylemekle yetinirim ki bunların çoğu satın alınmış ve kimi burada, kimi Odesa'da kimiye Paris'te bulunmaktadır. (... ) Aslında bu sanatçı, kendini ressam olarak tanıtmış ilk Türk'tür ve bu şekilde Türklerin kültür konusunda ne kadar kabiliyetli olduklarını ispat etmektedir. (Anonim, 13 Aralık 1879'dan akt. Eldem, 2019, s.60-61).

Osman Hamdi Bey'in hem atölyesindeki hem de tablolarındaki Osmanlı geleneğine ait öğeleri Viyana basınında detaylı bir şekilde aktaran bu yazı Osmanlı basınında da karşılık bulur, 31 Aralık 1879'da bu mektuptan yola çıkan başka bir okur mektubu *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinde yer bulur. Bu kez, Osman Hamdi Bey'in sanatıyla birlikte Avrupa'nın kadim Yunan ve Roma sanatına dayanan resim geleneğinden ve Şark'ın bu gelenekteki temsilinden bahsedilir. Şarkla ilgili o güne kadar yapılan eserlerin Avrupa ressamlarının kendi hayal dünyalarına dayanarak üretildiği; Doğu'ya seyahat eden ressamlar sayesinde bu resimlerin gerçekleri yansıtmadığının yavaş yavaş anlaşılmağa olduğu anlatılır:

Malumdur ki Avrupa'da yüzlerce seneden beri ressamlık tecdiden terakki etmekte bulunup şimdiye kadar en meşhur üstadlar Kadim Yunan ve Roma medeniyetine, bir de Hıristiyanlığın takdis eylediği tesâvirini ve bunlardan maada Avrupa mile-i cedidesinin tasvire şayan-ı ahvalini fırçalarına sermaye edinmişler ve bu yolda o kadar levhalar yapmışlardır ki Avrupa şehirlerinin bütün salonları bu levhalarla dolmuştur.

Halbuki şimdiye kadar Şark'a dair yapılan levhalar diğerlerine nispetle nadir addolunacak miktarda kaldıktan maada elvâhımıza göre dahi asla ahvâl-i şarkiyeye mutabık olmayıp Avrupa ressamlarının kendi havâlilerinde vücut bulan şeyler idüğü şimdilerde meydana çıkmağa başlamıştır. Şark tarafında tül-i müddet ikâmet eden Avrupalılar kendi memleketlerine avdet edip de salonlarda Şark'a dair levhalar gördükçe bunları vâkıa o kadar mübayin ve mugâyir bulurlar ki bu yolda ihtiyar edilen külfet ve masraflara dahi şaşarlar (Anonim, 19 Kânunuevvel 1295 [31 Aralık 1879], s.2).

Öte yandan Avrupalı ressamlar, seyahatler sonunda bu sahnelerin gerçeği yansıtmadığını anlasalar da aynı görüntüleri tekrar etmeye devam etmişlerdir:

İşbu Avrupalıların şu yoldaki şahadetleri Avrupa ressamlarının ahval-i şarkiyeye vukufsuzluklarını ispat eylediklerinden, bir zamandan beri ressamlar Şark seyahatini sanatlarınca terakki addetmekte bulunmuş iseler de bunlar yalnız Şark'ın âsâr-ı kadîme-i cedîde-i mimariyesinin ve bazı tesâvirini tedkik edebilerek, yoksa Şarkiyûnun emvâl-i beytiyelerince eski vukufsuzlukları hâlâ devam etmekte bulunmuştur (Anonim, 19 Kânunuevvel 1295 [31 Aralık 1879], s.2).

Yazara göre, bu noktada Osman Hamdi Bey'in kimliği önem taşır; sanatçı, Doğulu bir ressam olarak Batı'nın salon sergilerine katılıp eserleriyle takdir görerek Avrupalı ressamların Şark hakkındaki yanlışlarının düzeltilmesinde etkin bir aktördür:

İşte Hamdi Beyefendi Osmanlı doğmuş bulunmak ve ressamlığı Avrupa'da öğrenip Avrupa'nın bu yoldaki zevkini takdir eylediği gibi kendi memleketince dahi şâyân-ı tasvîr olan hususâtın kâffesini [konuların tümünü] nazar-ı tedkîkten geçirmiş olmak hasebiyle daha bundan sekiz on sene mukaddem [önce] Şark'a dair yaptığı resimler

Paris'in resim ekspozisyonlarında mazhar-ı takdîr olarak madalyalar ve ve tahsinnâmeler kazandığı gibi o zamandan bu zamana kadar lâ-yenkat' [sürekli] ressamca tedkikât ile bi'l-iştigâl fırçaca dahi maharetini arttırdığından şu son vakitlerde Avrupa'ya gönderdiği tablolar o kadar ehemmiyetle telakki edilmişlerdir ki Avrupa ressamları nezdinde dahi Şark hakkındaki galatlarının tashîhi emrinde burhan olarak tavsiye edilmeye başlanmıştır (Anonim, 19 Kânunuevvel 1295 [31 Aralık 1879], s.3).

Yazar, Osman Hamdi Bey'in eserleri vasıtasıyla İmparatorluğun, Avrupa'da bu mecrada varlık göstermesinden son derece memnundur ancak “*yeteneği su götürmez bir gerçek olan Osmanlı milleti*”nin bu konudaki görünürlüğünün tek başına Osman Hamdi Bey'le sağlanamayacağını da altını çizer. Aynı günlerde Maarif Nazırı Münif Paşa'nın, İmparatorlukta bir güzel sanatlar okulu kurulması için çalıştığı haberleri Osmanlı basınında gündeme gelmektedir (Anonim, 10 Kânunuevvel 1295 [22 Aralık 1879]). Gazetede yazının sahibi bu okulun başına Osman Hamdi Bey'in geçmesini önerir; böylece İmparatorlukta yetişecek *Osman Hamdi gibi* ressamlarla Osmanlılar bu alanda layıkıyla temsil edilebileceklerdir:

Memleketimizin sanayi-i nefise aleminde bu suretle ispat-ı vücut etmeye başlaması gerçekten mücerred Hamdi Beyefendi'nin semere-i mahareti olup mîr-i müşârünileyhin bundan böyle dahi şu meslekte devamı mukaddime-i şöhretimizi netice-i şâyân ü şerefe doğru yaklaştıracığı şüphesiz ise de Osmanlı milleti gibi vücûh-ı istidâdı müsellemler olan bir millet içinden yalnız bir Hamdi Bey'in zuhuruyla iktifâ mümkün olamayacağından ve Maarif Nazırı atûfetlü Münif Efendi hazretlerinin sanayi-i nefiseye mahsus bir mektep küşadı kararında buldukları yine gazetenizde görüldüğünden bu mektebin bir an evvel küşâdıyla beraber nezareti dahi müşârünileyh Hamdi Beyefendi'ye havale buyurursa maksadın daha ziyade mükemmeliyetle husûlünü temin eyleyeceğinden işte bu ciheti Maarif Nezâret-i celilesinin nazar-ı dikkat-i mahsusasına arz için bu tafsilat ile sütunlarımızı işgal eyledim (Anonim, 19 Kânunuevvel 1295 [31 Aralık 1879], s.3).

Viyana'da yayımlanan yazı, Osman Hamdi Bey'in atölyesinde ve resimlerindeki Osmanlı kültürel unsurlarının çekiciliğini ve tuvallerine yansıttığı konuların “gerçekliğini” anlatıp sanatçıyı ilk Türk ressamı ve Türklerin yeteneğinin bir temsilcisi olarak tarif ederken, İstanbul'da yayımlanan yazı, bunlara ek olarak aynı anlayışta başka Osmanlı sanatçılarının da yetiştirilmesi için en doğru seçimin Osman Hamdi Bey olacağını savunur. Söz konusu iki yazı da imzasız olarak yayımlanır. Bu yazıları kaleme alanları ve Osman Hamdi Bey'le kurdukları ilişkileri bilmeden, sanatçının kurulacak güzel sanatlar okulunun başına getirilmesi fikrinin kaynağının kim olduğunu, bunun Osman Hamdi Bey'in de paylaştığı ve dile getirdiği bir düşünce olup olmadığını bilmek güçtür. Öte yandan bu iki yazı da dönemin bakış açısıyla ilgili ortak bir fikir barındırır: Şark'ın

Avrupalılar tarafından tuvallere yansıtılış biçimi, Osmanlıların önemseydiği ve rahatsızlık duyduğu bir konudur; hayalî oryantalist imajların gerçeği yansıtan görünümle değiştirilmesi gerekli görülür ve bunun nasıl gerçekleştirilebileceği üzerine düşünülür. Osman Hamdi Bey'in çalışmalarının da tam olarak buna hizmet ettiği görüşü dillendirilir.

Osman Hamdi Bey'in sanat üretiminde benimsediği dilin yaşadığı dönemde dikkat çekmesinin yanı sıra, sanatçının tercihleri Türkiye sanat tarihinde de pek çok araştırmacı tarafından Oryantalizm bağlamında tartışılan konulardan biri olmuştur. İpek Aksüğür Duben'e göre (Mayıs 1987, 1992) Osman Hamdi Bey çini, halı, kostüm ve mimari gösterimlerini resmine almasıyla Avrupalı ressamlarla ortaklaşsa da temel noktalarda ayrılır. Ressam Doğu'nun geçmişine ait bu detayları tablolarına taşıırken çökmüş bir uygarlığa değil İslam dünyasının maddi güzelliklerine odaklanır<sup>27</sup>. Osman Hamdi Bey'i "Doğu'yu hor görmeden onu çağdaşlaştırmak isteyen farklı bir oryantalist" olarak niteleyen Duben (2007, s.40-41), ayrıca ressamın şehvet ve vahşet konularına hiçbir zaman yönelmediğine ve dini mekânlarda kadın gösteriminin de radikal olduğuna dikkat çeker. Wendy Shaw (2011, s.70-77) da benzer fikirlerle, Osman Hamdi Bey'in, tuvallerinde kadınların, oryantalistin tipik gösterimi olan tembellikten ve çıplaklıktan uzak olduğunun altını çizerek (Görsel 4-5). Osmanlı geleneğinin başyapıtlarını kendi çalışmalarına katarak güzelliklerini ve geçmişle ilişkilerini vurguladığını düşünür. Osman Hamdi Bey'in, geçmişi, İmparatorluğun modern kimliğinin parçası olan bir miras olarak gördüğünü savunur.

Diğer taraftan Edhem Eldem (Kış-Bahar 2004; 2010, s.419-423), Osman Hamdi Bey'in resimlerdeki bazı unsurların, oryantalistin temel özellikleriyle örtüştüğünü vurgular. Örneğin Osman Hamdi Bey'in resmettiği kadınların, oryantalist resimde genellikle tercih edildiği gibi çıplak olmasa da mekân ve kimlik -harem ve cariye- olarak oryantalist anlatıyı yakaladığını; ellerinde kitap tutan hocalarınsa aslında kırık çinilerin, dökülmüş sıvaların önünde gösterilmiş olduğunu hatırlatır. Osman Hamdi Bey'in üretiminin, oryantalistin bazı özelliklerinden ayrılarak kendine has özellikler sergilediğini kabul

<sup>27</sup> Oryantalist anlayış görsel sanatlarda en çok harem ve hamam sahneleri, bazı dekoratif unsurların eklendiği endüstrileşmeden uzak, yıpranmış kent görünümüyle karşılık bulur (Nochlin, 1989, s.39). Özellikle harem, Ingres'ın *Odalık ve Esir* resminde olduğu gibi, kadın çıplaklığının gösterilmesi için en çok tercih edilen konulardan biri olur ve erotik sahnelerin kurgulandığı, Batılı ahlaki değer yargılarına tabi olmayan bir alan haline gelir (İnankur, 1998, s.142-143).

etmekle birlikte bunların, Batı'nın Doğu'ya bakışına verilmiş bilinçli tepkiler olup olmadığının tartışmaya açık olduğunu dile getirir. Ayrıca her toplumun kendi ötekisini yarattığını hatırlatarak 19. yüzyılda merkezin, taşrayı ötekileştirdiğini söyler ve ressamın babasına yazdığı mektuplarda yer verdiği söylemlerini de gündeme getirerek Osman Hamdi Bey'in bir Osmanlı oryantalisti olduğunu dile getirir.

Osman Hamdi Bey'in sanatsal tercihleri ve Oryantalizmle kurduğu diyalogun incelenmesi bu çalışmanın sınırlarını aşan bir konudur. Öte yandan Osman Hamdi Bey'in neden Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurucusu olarak seçildiğini, sanatının nasıl algılandığı ve hangi unsurlarla öne çıktığını anlamak tasavvur edilen Osmanlı sanatının içeriğini anlamak için önem taşır.

19. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nun modernleşme sürecindeki kimlik söylemi, Şarkiyatçı/Oryantalist söylemin tümüyle karşısındadır. Nitekim ressam Halil Paşa'nın aktardığı, tarihi bilinmeyen bir hatırası, Sultan Abdülhamid'in bu konuda hassas bir tutum sergilediğini gösterir. Halil Paşa'nın Beyoğlu'nda bir mobilya mağazasında sergilenen, eşek üzerinde fakir görünüşlü bir bağcıyı resmettiği tablosunun padişaha jurnal edilmesinin üzerine II. Abdülhamid'in verdiği tepkiyi ressam şöyle aktarır: *“Biz bunları Avrupa'ya memleketimizdeki kalıksız heriflerin resmini yapsın diye mi gönderiyoruz? Bir daha üstü başı temiz adam resmi yapsın, Avrupalılara karşı fena taraflarımızı göstermeyelim!..”* (Özyiğit, 2013, s.104). Ahmet Ersoy'un belirttiği gibi (Kasım 2003, s.84) Osmanlı aydınlarının çizmek istediği profilde, hem Doğu'ya atfedilen önyargılı ve ayrımcı tavırlara karşı bir savaşım hem de İmparatorluğun *ihtişamlı* geçmişine sahip çıkan, bu geçmişi kendi yararına sunan bir tutum aranır. Osman Hamdi Bey'in sanat üretimi de bu dönemde İmparatorluğun arzu ettiği görsel temsile denk gelir.

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşundan birkaç yıl öncesine uzanan yazılarda görüldüğü üzere, Osman Hamdi Bey'in sanatı değerlendirilirken, sanatçının Şark'a dair konuları Batı'ya ait tekniklerle, oryantalizmin fantezi alanından uzakta resmettiği vurgulanır ve önemszenir. Osman Hamdi Bey, hem Batılıların ilgisini çeken hem de İmparatorlukta artık üretilememesinin bir kayıp olduğu sık sık dillendirilen nesnelere, nakışları, çinileri ve halıları, Doğu'nun mimari öğeleri ve figürleriyle birlikte tuvallerine taşır. Oryantalizmin yaslandığı tembellik, şehvet ve vahşet gibi temalardan uzakta bir Osmanlı kimliğini, Avrupa'nın beğenisini kazanan akademik resim teknikleri ile yansıtır.

Ersoy'un (Kasım 2003, s.87) yaptığı değerlendirme, Osman Hamdi Bey'in üretimini bu dönemde neye karşılık geldiğini özetler niteliktedir: “*Osman Hamdi Bey'in eserleri, geç Tanzimat döneminden başlayarak Osmanlı/İslam geçmişiyle kurulan romantik ve proto-milliyetçi diyalogun görsel alandaki en çarpıcı temsilcileridir. Bu resimlerde gururla yâd edilen şanlı ve asude geçmiş, kaybedilen ve yeniden sahiplenilmesi gereken bir altın çağa aittir.*”

Bir ressam olarak yurt dışında beğeni ve görünürlük kazanan Osman Hamdi Bey hakkında, 1880 yılında *Neue Freie Presse* gazetesine gönderilen başka bir mektup sanatçının çalışmalarıyla ilgili benzer detaylar verip *Dört Cariye* (Görsel 6) tablosunun yanı sıra *Atölyemin Bir Köşesi* (Görsel 7) adlı eserinin Londra'ya gönderildiğini haber verir. Yazar, atölye resmini şöyle tarif eder:

...Duvarlar Türk halılarıyla kaplı ve bütün dünyadan silahlarla süslü. Bunların üzerindeki abanoz bir rafta antika vazolar, kâseler vs. duruyor. Muhteşem bir halıdan oluşan tavanda Türk kandilleri ve eski piriç bir lamba asılı. Yer, ince dokunmuş bir hasırla ve kısmen İran halılarıyla kaplı. Ön planda solda, sarı bir Şam halısıyla kaplı bir masanın üzerinde mavi porselen bir vazunun içinde büyük palmiye yaprakları duruyor. Sağ köşedeki şövalenin önünde ressamın kendisi Türk kıyafetiyle duruyor ve sedirin üstünde dinlenmekte olan güzel bir Ermeni kadın olan modelini resmetmek üzere paletine boya koymaya hazırlanıyor. Bu hanım Türk usulü giyinmiş, kayıtsız bir şekilde bir Şam minderine yaslanmış duruyor. Bütün ayrıntılar mükemmel bir zarafet ve tabii bir gerçeklikle işlenmiş, insan oyları eliyle tutabileceği hissine kapılıyor. Arka planda kahverengi ahşap üzerine sedef kakma bir dolap, tam köşede ise mavi-beyaz çinili bir şömine bulunuyor. Ressamın mükemmel portresi sayesinde tablonun kıymeti daha da artmış (Anonim 6 Mayıs 1880'den akt. Eldem, 2019, s.63-64).

Osman Hamdi Bey, yalnızca yabancıların değil İstanbul'da sarayın da beğenisini kazanır. Yine 1880 yılında *La Turquie* gazetesinde yer alan bir haber Sultan Abdülhamid'in Osman Hamdi Bey'in tablolarından bazılarını satın aldığını ve ayrıca kendisine portre siparişleri verdiğini duyurur:

Padişah hazretleri, Hamdi Bey'in yeni bitirmiş olup hamamdan sonra saçlarını taratan genç bir kadını temsil eden resmini görme arzusunu ifade etmiştir. Gerçek bir kabiliyet eseri olduğunu ve yabancı diplomatlardan birine verileceğini duyduğumuz bu tablo padişah tarafından çok beğenilmişti. Padişah hazretleri bu tabloyu başka birkaç tuvalle birlikte muhafaza etme arzusunu göstermiş ve ayrıca Hamdi Bey'i hem kendisinin hem şehzadelerin portrelerini yapmakla görevlendirmiştir (Anonim, 14 Ağustos 1880'den akt. Eldem, 2019, s.65).

Bu haberden üç gün sonra ise Osmanlı basınında Osman Hamdi Bey'in “*ressamlık hizmetiyle Mâbeyn-i Hümayûn-ı Mülukâne'ye memur buyurulduğu*” duyurulur (Anonim,



17 Ağustos 1880'den akt. Eldem, 2019, s.65). Osman Hamdi Bey'in sarayla kurduğu bu ilişkinin kısa süre içinde kariyerinde önemli bir rol oynadığı açıktır. 4 Eylül 1881'den itibaren Müze-i Hümayun müdürlüğünü yürüten ressam, yaklaşık üç aylık bir süre sonra 1 Ocak 1882'de Sanayi-i Nefise İdaresi müdürü olarak Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk yöneticiliğiyle görevlendirilir. Sanatçının aldığı akademik eğitim, tercih ettiği sanat dili ve yurt dışındaki görünürlüğü gibi etkenler sonucu kurulacak okul ve oluşturulacak resim ekolü, her yönüyle biçimlendirilmek üzere Osman Hamdi Bey'e emanet edilir.

## 2.3. EĞİTİM İLKELERİ VE YÖNETMELİĞİ

Osmanlı İmparatorluğu'nda 19. yüzyıl boyunca yaşanan dönüşümlerde Fransa ile kurulan ilişkiler önemli bir etken olur. 18. yüzyıldan itibaren unsurları Osmanlı kültürüne uyarlanmaya başlanan Fransız kültürü, iki devletin artan diplomatik ilişkilerinin yanı sıra pek çok Osmanlı öğrencisinin eğitim için Paris'e gitmesine/gönderilmesine de sebep olur. 1869 Osmanlı Maarif Nizamnamesi'nin taslağı Victor Duruy başkanlığında, Fransız Eğitim Bakanlığı'ndan uzmanlarca hazırlanır. 1870'lerin başında *İbret* gazetesinde yer alan bir yazı Osmanlı İmparatorluğu'nun Fransa ile eğitim alanında kurduğu ilişkiyi ve bakış açısını şöyle özetler: “*Fransa ile mukayese edildiğinde bizim halimiz yetkin bir akademisyenin yanındaki eğitimsiz çocuktan farksızdır*” (Fortna, 2005, s.35). 19. yüzyılda sanatın başkenti olarak kabul edilen Paris'in ve École des Beaux-Arts'ın farklı ülkelerden pek çok sanatçıyı/öğrenciyi çekmesi de İmparatorlukta güzel sanatların kurumsallaşması sürecinde belirleyici bir unsur olur. Şeker Ahmet Paşa, Halil Paşa ve Süleyman Seyyid'in yanı sıra Osman Hamdi Bey'in de 1860-1868 yılları arasında eğitim aldığı Paris École des Beaux-Arts, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin modeli olarak belirlenir.

### 2.3.1. Paris École des Beaux-Arts

Paris École des Beaux-Arts'ın temelleri, 1648 yılında Charles le Brun tarafından kurulan ve devlet tarafından desteklenen sanatı temsil eden Fransız Resim ve Heykel Akademisi'ne (Académie Royale de Peinture et de Sculpture) dayanır. 1795 yılına kadar Akademi'nin bir uzantısı olarak var olan okul, bu tarihte École Spéciale des Beaux-Arts olarak kurumsallaşır (Boime, 1986, s.4). Okulun öğretim yaklaşımında, 1593 yılında

Roma’da kurulan Accademia di San Luca’nın (Saint-Luc Akademisi) ilkeleri etkili olur. Bu akademinin kurucuları Kardinal Borromeo ve Ressam Federico Zuccaro’ya göre, modern bir akademinin teorik ve pratik iki temel amacı olmalıdır. Bunlar, çeşitli dersler aracılığıyla aktarımı gerçekleştirilecek bir estetik anlayışın kuramsal temeli ile doğayı, canlı modeli, antik sanatın kanonik sınırları içinde ele alacak pratik eğitimidir (Bonnet, 2006, s.31-32).

Kuruluşundan itibaren 1863 yılına kadar École des Beaux-Arts’da eğitim, klasik kuramda sanatın temeli kabul edilen desen eğitimi ve anatomi, perspektif ve arkeoloji dersleri ile yürütülür, öğrencilere resim ya da heykel için farklı dersler sunulmaz. Öğrencilerin desen eğitimini aldıktan sonra, üretmek istedikleri alan paralelinde, kendi bulacakları yerlerde, çoğunlukla sanatçıların atölyelerinde, eğitimlerini tamamlamaları öngörülür. Okulda öğrenciler, 12 ay boyunca, her ay başka bir profesörün yürüttüğü, canlı model ve alçı döküm çalışmaları, anatomi ve perspektif derslerinden oluşan bir eğitime ve yarışmalara tabi tutulurlar. Bunların en ünlülerinden biri manzara resimlerinin değerlendirildiği Roma Ödülü (Prix de Rome) yarışmasıdır. Kazanan ödül olarak, eğitimini sürdürmek üzere okulun dayandığı klasik sanat geleneğinin merkezine, Roma’ya gönderilir (Boime, 1986, s.4-8).

Yalnızca desene dayalı bu eğitim anlayışı 19. yüzyılın ikinci yarısında eleştirilmeye başlanır, okulun sisteminde yeniliğe ihtiyaç olduğunu söyleyen sesler yükselir. Akademi ile yakın ilişki içinde olan École des Beaux-Arts’ın mevcut sisteminin ve sanatsal anlayışının, günün ihtiyaçları karşısında yetersiz kaldığı, Sanayi Devrimi’yle gelen yeni toplumsal ve kültürel değişime uyum sağlayamadığı fikri tartışmaları tetikler. Özellikle öğrencilere verilen eğitimin hafif kalması, güncellenmemesi; öğrencilerin, okuldaki öğretmenlerinin özel atölyelerine devam etmek zorunda bırakılmaları, düzenlenen yarışmalarda jüri üyeliğini yine öğretmenlerin üstlenip kendi öğrencilerini ödüllendirmeleri ve öğrencilerin özgünlüklerini kaybetmesi sistemin aksayan tarafları olarak dile getirilir. Sonuç olarak 1863’te, akademik doktrinin klasik sanat anlayışı ile toplumsal yapı arasında giderek büyüdüğü düşünülen mesafeyi kapatacak düzenlemelerle günün sanat anlayışı için daha ılıman koşullar yaratması hedeflenerek Paris École des Beaux-Arts’ın yönetim ve eğitim yaklaşımlarında değişiklikler yapılır (Bonnet, 2006).

1863 kararlarıyla, École des Beaux-Arts'ın eğitim sistemi yeniden planlanır. École des Beaux-Arts ile Akademi'nin arasındaki ilişki azalır, okul daha bağımsız bir yapıya kavuşur. Okula müdür ve öğretmen atanması, Roma ödülü için seçim yapılması artık Akademi'nin yetki alanı dışında kalır. Eğitimde, alan ayrımı yapmaksızın aynı desen çalışmalarını temele alan anlayış da dönüşüme uğrar. Var olan desen, anatomi, perspektif ve arkeoloji derslerine tarih, edebiyat, estetik gibi dersler eklenir, ayrıca eğitimin uygulama kısmı için üç resim, üç heykel, üç mimarlık ve iki gravür atölyesi kurulur, bunların idareleri büyük ölçüde atölye şeflerine bırakılır. Desen eğitimi ağırlığını korusa da her bir alan için farklı ders içerikleri oluşturulur. Tüm öğrenciler, ilk önce hazırlık çalışmalarına tabi tutulur; matematik, tasarım geometri, tarih, arkeoloji, edebiyat, estetik, çizim ve mimari derslerinin sınavlarında başarılı olduktan sonra asil öğrenci olarak atölye eğitimine geçmeye hak kazanırlar (Artun, 2012, s.50-52; Dilmaç, 2010; Naipoğlu, 2008, s.27-28; Segré, 1998, s.102; Uzun Aydın, Eylül 2014).

Atölyelerde verilen eğitim, 19. yüzyılda kabul gören akademik geleneğe, teknik ve çizgisel modellemeye dayanır. Sanat öğrencilerine eğitimlerinin ilk aşamalarından itibaren görsel temsilin temeli olarak çizgisel tasarım, başarılı bir çizim için de en küçük detayların bile titiz bir biçimde taklidi telkin edilir. Ulaşılmaya çalışılan sonuç, algılar yoluyla değil akıl yoluyla tayin edilen ideal görünümdür ve Akademi'nin, resimden sanatçının kişisel izlerini silen “*fini*” doktriniyle yakından ilişkilidir (Boime, 1986, s.19-20).

École des Beaux-Arts'ın eğitiminde öğrenciler her gün yaklaşık iki saat antik ya da canlı modellerden çizim çalışır; hocalar, formlarda ve detaylarda mükemmelliği yakalamak için orantısızlıkları ve *hataları* düzeltir. Bununla ilişkili olarak anatomi dersi de okulun temelini oluşturan derslerden kabul edilir. Öğrencilerin kemik, kas, eklem yapılarını ve bedeninin farklı kısımları arasındaki ilişkiyi bilmesi, resmedilen modelde bir kusur varsa onu *düzelterek* ideal güzelliğe ulaşması beklenir (Segré, 1998, s.106).

Hocaların öğrencilere önerdiği bir başka öğrenim yöntemi de önceki dönemlerin ustalarının eserlerini kopyalamalarıdır (Segré, 1998, s.138). Bir ustanın eserlerini kopyalama, deseni, renkleri ve sanatçının tekniklerini analiz etmeyi gerektirdiğinden bu yöntemin, öğrencilerin bilgisini artıracığına ve kendi yollarını bulmasına yardım edeceğine inanılır (Boime, 1986, s.42-43, 122-126). Bu tür çalışmaların yürütülebilmesi

için de Louvre Müzesi başlıca adres olur (Segré, 1998, s.138). École des Beaux-Arts, mekânsal olarak da oldukça yakın olduğu Louvre Müzesi'nin birikiminden beslenir; müze, öğrencilerin çeşitli dönemlerin eserlerini inceleyebilmesi ve kendi sanat pratiklerinde ustalaşabilmesi için bir anlamda okulun çalışma mekânlarından biri olarak görülür.

École des Beaux-Arts'ın ilk resim atölyelerinin hocaları Isidore Pils, Alexandre Cabanel ve Jean-Léon Gérôme olur. Üç isimden Pils ve Cabanel, derslerde öğrencilerini özgür bırakıp herkesin kendi eğilimini keşfetmesini desteklemeleri ile anılırken Gérôme, tam aksine yönlendirici etkileriyle anlatılır. Gérôme'un her bir öğrencisini şekillendirdiğine, öğrencilerin mezun olduktan uzun süreler sonra dahi hocalarının tarzına yakın eserler verdiğine inanılır. Gérôme'un üretimi, 1868 yılında *Gazette des Beaux-arts*'da “antik çağı ve modern zamanları, manzarayı ve portreyi, tarihî ve ailevî sahneleri, Doğu âdetlerini ve Batı'ninkileri, hepsini resimlemiştir” sözleriyle özetlenir (akt. Artun, 2012, s.55). Dört kez (1854, 1871, 1875, 1879) İstanbul'u ziyaret eden Gérôme, kentte gözlemler yapmasının yanı sıra pek çok fotoğraf edinir, hatta İstanbul'dan ayrıldıktan sonra da Abdullah Biraderler'le ilişkisini sürdürerek fotoğraf teminine devam eder. Ayrıca Şeker Ahmet Paşa'nın yürüttüğü, saray koleksiyonu oluşturma sürecinde de hem alımların Gérôme'un kayınpederi Goupil aracılığıyla yapılması hem de sanatçının eserlerinin de koleksiyona dâhil edilmesi nedeniyle Osmanlı sanat ortamıyla ilişkisi sürer (Roberts, 2016, s.128). Sanat üretiminde fotoğraflardan yararlanması, resimlerdeki nesnelere detaylı ve gerçeğe yakın göstermesini beraberinde getirir. *Yılan Oynatıcısı* (Görsel 8) resminde dekor olarak kullandığı Türk halısı, çiniler ve sepet gibi öğelerde olduğu gibi, eserlerine yerleştirdiği kıyafetlerden mobilyalara her şeyi en ince ayrıntısıyla resmeder (Nochlin, 1989, s.37-39). Gérôme'un oryantalist türde ürettiği eserleri arasında *Köle Pazarı* ve *Cami İçi* gibi eserleri bulunur (Görsel 9-10).

Gérôme'un İstanbul sanat ortamıyla ilişkisinin önemli bir bölümünü ise, Osmanlı İmparatorluğu'ndan Paris'e giden ve akademik resim eğitimi almak isteyen öğrenciler oluşturur. 19. yüzyılın ikinci yarısında, yalnızca Osmanlı öğrencilerinin değil pek çok farklı ülkeden sanat öğrencisinin eğitim almak istediği École des Beaux-Arts, 1863 düzenlemesiyle yabancı öğrenci alımına kesin sınırlamalar getirir. Yeni düzenlemelerle yabancı öğrencilerin okula kayıt yaptırımları engellenir, ancak konuk öğrenci statüsü ile

atölye şefleri kabul ettiği sürece kayıtlı olmayan öğrencilere de dersleri takip etme olanağı sunulur. Okula başvuracak öğrencilerin on beş ile otuz yaş arasında olması, öğrenim göreceği atölyeyi seçmiş ve o atölye şefinden kabul mektubu almış olması beklenir (Naipoğlu, 2008, s.27-28). 1860’larda École des Beaux-Arts’a giden Osmanlı öğrencileri de resim atölyelerini konuk öğrenci statüsüyle takip etmeye başlarlar. Şeker Ahmet Paşa ve Halil Paşa, Gérôme’un; Süleyman Seyyid de Cabanel’in öğrencisi olurlar ve daha önce önce değinildiği gibi Osman Hamdi Bey Gustave Boulanger’in derslerine katılırken Gérôme’la ilişkiler geliştirir (Artun, 2012, s.52-53).<sup>28</sup> Bu isimlerden özellikle Osman Hamdi Bey ve Şeker Ahmet Paşa, İmparatorlukta sanat ortamının kurumsallaşma sürecindeki etkin rolleriyle, eğitim aldıkları kurumun idari yapısı ve eğitim modelinden unsurları İstanbul sanat ortamına aktarırlar.

### 2.3.2. Sanayi-i Nefise Mektebi’nin İlk Yönetmeliği ve Öğretim Programı

Sanayi-i Nefise Mektebi’nin ilk yönetmeliği, 1 Ocak 1882 tarihli belgenin ikinci kısmıdır. Doğrudan “*Sanayi-i Nefise Mektebi*” başlığıyla yer alan bu kısmın Osman Hamdi Bey tarafından kaleme alındığı düşünülür (BOA. İ.DH. 842/67709, 20 Kânunuevvel 1297 [1 Ocak 1882]; Cezar, 1995, s.461-463).<sup>29</sup> Yönetmeliğin Paris École des Beaux-Arts kurallarına uygunluğu ve önceki okul kurma girişimlerinde Osman Hamdi Bey’in adı geçmezken Sanayi-i Nefise Mektebi Müdürlüğü’ne, okulun kuruluşuyla birlikte atanması,<sup>30</sup> okulun kuruluşuyla sonuçlanan belgenin Osman Hamdi Bey tarafından kaleme alındığı düşüncesini güçlendirir.

<sup>28</sup> Deniz Artun (2012, s.52-53), yürüttüğü araştırma sonucunda Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid ve Halil Paşa’nın da École des Beaux-Arts’da kayıtlı öğrenci olmaları ile ilgili bir belgeye rastlanmadığını ancak kişisel mektup ve yazışmalardan bu isimlerin eğitimlerini konuk öğrenci statüsünde aldıklarını ortaya koymuştur.

<sup>29</sup> 1 Ocak 1882 tarihli belgede maddelere ayrılmadan kaleme alınan bu yönetmeliği Cezar (1995, s.458) rahat incelenebilmesi için metin içinde yirmi beş madde olarak sunar; ancak bu yönetmelik 9 Ocak 1882 tarihli *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinde ve sonrasında Maarif Salnamelerinde 1900 yılına dek aynı içerikle on beş madde olarak yer alır.

Yönetmelik için bkz. Ek 2-A Sanayi-i Nefise Mektebi 1882 Yönetmeliği

<sup>30</sup> Sanayi-i Nefise Mektebi’nin ilk yönetmeliğinin onaylanması yazışmalarında aynı zamanda Osman Hamdi Bey’in de müdür olarak atandığı bilgisi yer alır (BOA. İ.DH. 842/67709, 20 Kânunuevvel 1297 [1 Ocak 1882], Cezar, 1995, s.530)

O güne dek İstanbul'daki güzel sanatlar eğitimi girişimleri sadece mimarlık ya da ressamlık ve mimarlık gibi alan/şube olarak daha kısıtlı tutulsa da Sanayi-i Nefise Mektebi'nin daha geniş kapsamlı planlandığı görülür. Okul tıpkı Paris École des Beaux-Arts gibi resim, oymacılık (heykel), mimarlık ve hakkâklık (gravür) bölümlerinde eğitim vermek üzere; programında sanat tarihi, süsleme, perspektif, aritmetik, geometri, tarih, eski eserler ve anatomi derslerini barındırarak kurulur. Bunlardan tarih, süsleme bilgisi ve eski eserler, okulun ortak zorunlu dersleri olurken resim, oymacılık ve hakkâklık sınıfı öğrencilerinin bu derslerin yanı sıra anatomi ve perspektif derslerini, mimarlık sınıfı öğrencilerinin ise anatomi dışındaki tüm dersleri alması zorunlu tutulur (BOA. İ.DH. 842/67709, 20 Kânunuevvel 1297 [1 Ocak 1882]; Cezar, 1995, s.461-463).

Sanayi-i Nefise Mektebi'ne öğrenci kabulünün bir sınavla yapılması öngörülür. Okula eğitim almak üzere on beş ile yirmi beş yaş arasındaki adaylar başvuruda bulunabilir ve adayların başvuru esnasında hangi öğretmenlerden ders almak istediklerini belirtmeleri gerekir. École des Beaux-Arts'da bulunan konuk öğrenci uygulaması gibi, Sanayi-i Nefise Mektebi'nde de okulun kayıtlı öğrencisi olmayan sanat öğrencilerinin de atölye hocalarının inisiyatifiyle dersleri takip edebilmesine izin verilir. Okula giriş için gerçekleştirilen sınavın konusunu ve kabul edilecek öğrencileri de atölye hocaları belirler (BOA. İ.DH. 842/67709, 20 Kânunuevvel 1297 [1 Ocak 1882]; Cezar, 1995, s.461-463). Okula giriş şartları arasında bir ön öğrenim şartı olmaması ilgi çekicidir. Bu düzenleme yapılırken muhtemelen sadece uygulamaya dayalı atölye dersleri düşünülmüş, teorik derslerde ihtiyaç duyulacak donanım göz ardı edilmiştir. Nitekim 1900'lerin başında okulun öğrencilerinden olan Ali Sami Boyar'ın (14 Kasım 1931, s.3) anlatımından bu durumun aslında sorunlara yol açtığı anlaşılır: “...mektebe girecek talebeden aşî şahadetnamesi, sıhhat raporu, hüsnühal kağıdı aranırdı da okuyup yazmak bilip bilmediği sorulmazdı, bundan dolayı bu mektebe bir hayli ümmiler [okuma yazma bilmeyenler] de girdiler ve çıktılar.”<sup>31</sup>

<sup>31</sup> Ali Sami Boyar (14 Kasım 1931, s.3) özellikle okulun Rum, Ermeni ve Yahudi öğrencilerinde bu sorunun yaşandığını ifade eder: “Müdür muavini Osgan Efendi isminde bir Ermeni olduğundan mektebe Ermeniler de hayli rağbet ederlerdi. Mektebin hocaları, Türk, İtalyan, Lâvanten, Yahudi, Ermeni gibi her çeşitten harman edilmiş bir mahlûttu. Talebeleri de öylece Türk, Ermeni, Rum ve Yahudilerden mürekkepti. Şüphesiz bu Türk olmayan vatandaşlar lisanımızı ne okurlar ne de yazabilirlerdi.”

Okulun öğrencileri her altı ayda bir (Nisan ve Ekim aylarında) sınavlara tabi tutulur. Uygulama sınavları iki aşamalıdır; öğrenciler okul müdürü tarafından sekiz gün önceden duyurulan bir konuda kara kalem çalışırlar, bu sınavda başarılı olanlardan ikinci aşamada hem yağlı boya hem de alçıdan meydana getirilmiş bir eser beklenecektir. Yağlı boya sınavına, birinci aşamada ilk ona giren öğrenciler kabul edilecek ve sınav sonucunda öğrencilere ödül olarak birinci rütbeden madalyalar verilecektir. İkinci grup sınav da okulun teorik dersleri için yapılır; perspektif, anatomi, tarih, eski eserler, sanat tarihi ve süsleme bilgisi sınavlarında başarılı olamayan öğrencilerin, ikinci altı ayın sonunda yapılacak uygulama sınavlarına da kabul edilmemesi planlanır. Ayrıca atölye hocalarının, öğrencilerin gelişimini okul müdürüne her üç ayda bir verecekleri raporla sunmaları beklenir. Bu raporlar aynı zamanda kurulması planlanan Meclis-i Âli'ye (Yüce Meclis) de sunulacaktır (BOA. İ.DH. 842/67709, 20 Kânunuevvel 1297 [1 Ocak 1882]; Cezar, 1995, s.461-463).

Bu yönetmelikte şubeler için belirlenen eğitim süreleri ile ilgili bir madde ya da bilgi yer almazken öğrencilerin birinci sınıf ve ikinci sınıf olmak üzere iki sınıfa ayrılacakları bir düzenleme yapılır. Öğrencilerin girdikleri sınavlardaki başarı derecelerine göre ikinci sınıftan birinci sınıfa geçmeleri tasarlanır (BOA. İ.DH. 842/67709, 20 Kânunuevvel 1297 [1 Ocak 1882]).

Okulun öğretiminin, müdür ve öğretim kadrosunun yanı sıra Sanayi-i Nefise müdürünün başkanlığında birer ressam, mimar, oymacı ve hakkâktan oluşacak beş üyeli bir Meclis-i Âli tarafından da gözetim altında tutması planlanır. Ayrıca bu meclisin görevlerinden biri de her yıl bir kez güzel sanatlar sergisi açmaktır. Sergiye katılacak sanatçıların eserleri Meclis-i Âli tarafından belirlenen yeminli bir jüri tarafından değerlendirilecek ve ödüllendirilecektir. Böylece Fransız Akademisi'nin Salon Sergileri gibi gelenekselleştirilecek bir sergi ile okuldaki sanat üretiminin kontrollü ve düzenli bir şekilde kamuyla buluşması sağlanacaktır. Meclis-i Âli olarak anılan heyetin diğer görevleri de “*eski binalar ve milli eserlerin muhafazası*”, bu binalar için ihtiyaç duyulan tamirat yöntemlerini ve bu çalışmalarını kimlerin yürüteceğini belirlemek ve hatırlatmaktır (BOA. İ.DH. 842/67709, 20 Kânunuevvel 1297 [1 Ocak 1882]; Cezar, 1995, s.461-463).

Belirlenen bu programda yeni müzelerin kurulması da yer alır. Müzelerden birinin “*resim ve oyma şeylere mahsus*” olması ve bir de Milli Sanat Müzesi'nin kurulması tasarlanır.

Resim ve heykel müzesinin kurulabilmesi için ihtiyaç duyulan eserlerin toplanması ve düzenlemesi zaman alacağından, öncelikli hedef “*okulda şimdilik eski üstadların eserleri olmasa bile şimdiki çağ sanatçılarının ve bilhassa Doğu eserleri ile meşgul olmuş olanların eserlerini içeren bir resim salonu*” meydana getirmek olarak belirlenir. Milli Sanat Müzesi’nde, Osmanlı İmparatorluğu’nda mevcut bulunan her tür milli eser örneklerinin “*özel bir salona konarak kısa bir müddet içinde gayet parlak ve gösterişli şekilde*” sunulması ve sonrasında eserlerin kayıt altına alınıp *Başvekâlet’e takdim kılınması* planlanır. Üç müzenin de doğrudan Sanayi-i Nefise İdaresi’ne bağlı olması tasarlanır; ayrıca Sanayi-i Nefise Mektebi’nin yönetimine atanacak müdürün, hem okulun hem de müzelerin tüm personelinin başında olacağı belirtilir (BOA. İ.DH. 842/67709, 20 Kânunuevvel 1297 [1 Ocak 1882]; Cezar, 1995, s.461-463).

Düzenlenen bu program 9 Ocak 1882’de, on beş maddelik “*Sanayi-i Nefise İdaresi’ne Mahsus Talimatname*” başlığıyla gazetelerde yayınlanarak kamuoyuna duyurulur (Anonim, 28 Kânunuevvel 1297 [9 Ocak 1882], s.2-3) ve okulun eğitim faaliyetlerine başlayabilmesi için hazırlıklar büyük bir hızla tamamlanır.

#### **2.4. SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEBİ’NİN İNŞAATI VE MİMARLIK İLKELERİ**

Sanayi-i Nefise Mektebi’nin kurulmasına karar verildikten hemen sonra, Müze-i Hümayun Müdüriyeti tarafından hem inşaat masrafları için hem de okulda istihdam edilecek öğretmen ve memur kadroları için gerekli bütçe düzenlemeleri yapılır. Önerilen düzenlemeler, 7 Şubat 1882 tarihli karar ile hiç vakit kaybedilmeden onaylanarak somut adımlar atılmaya başlanır (BOA. İ.DH. 845/6787’den akt. Cezar, 1995, s.533).<sup>32</sup>

Bu kararla Sanayi-i Nefise Mektebi için Topkapı Sarayı’nın bahçesinde yer alan ve o dönem Müze-i Hümayun olarak kullanılan Çinili Köşk’ün yakınında beş derslikli/atölyeli yeni bir bina inşa edilmesi onaylanır. Sanayi-i Nefise Mektebi için seçilen yer oldukça

<sup>32</sup> Bina ve kadrolarla ilgili maddi düzenlemelerin yer aldığı belge (BOA. İ.DH. 845/678710, 7 Şubat 1882) 26 Ocak 1882’de Ticaret Nazırı Raif Paşa’nın imzasıyla; 2 Şubat 1882’de sadrazamın imzasıyla arza sunulur ve 7 Şubat 1882’de padişahın onayıyla karar verilir. Okulun kuruluş kararının 1 Ocak 1882’de verildiği göz önüne alındığında, karardan sonra uygulama aşamasına hızla geçildiği anlaşılır (Cezar, 1995, s.464).



anlamlıdır. Müze-i Hümayun'la birlikte yönetilecek okul için müzenin yakınında bir yer seçilirken bir taraftan da -tıpkı Paris'teki École des Beaux-Arts ve Louvre Müzesi'nin oluşturduğu gibi- sanat eğitimi, müzecilik ve sergileme faaliyetlerinin yürütüldüğü bir yapılar topluluğu, Kula Say'ın (2014, s.122) deyişiyle bir kültürel kampüs oluşturulur. Ayrıca yine Paris'teki gibi güzel sanatlar öğrencilerinin müzedeki eserlerden yararlanabilmesi de göz önünde bulundurulmuş olmalıdır.

Yapı, okulun eğitim kadrosunda da yer alacak olan, Fransız kökenli, Paris École des Beaux-Arts'da eğitim görmüş mimar Alexandre Vallaury tarafından neoklasik üslupta, merdivenli bir girişle yarım bodrum üzerine tek kat olarak tasarlanır ve 1882 yılının Eylül ayında tamamlanır (Edhem, 1924, s.39).<sup>33</sup>

1883 yılında faaliyete geçen okul için inşa edilen bu bina, okulun gördüğü talep karşısında kısa sürede yetersiz kalır. 1888 yılında alternatif mekân arayışları başlar (BOA. İ.DH. 1071/83999, 17 Şubat 1303 [29 Şubat 1888]; Y.PRK.MF. 1/60, 5 Temmuz 1304 [17 Temmuz 1888]; Cezar, 1995, s.543). Osman Hamdi Bey, öncelikle “Florane Anbarı” olarak anılan bir yapının ya da Paşa Limanı'nda Valide Sultan Değirmeni'nin Sanayi-i Nefise Mektebi'ne dönüştürülmesinin mümkün olup olmayacağını araştırılmasını ister. Bu binalardan ilki uygun bulunmazken ikinci binanın da okula dönüştürülmesi işlemi için büyük tadilatlar gerektirdiği ve maliyetinin yeni bir bina yapmakla aynı olacağı rapor edilir. Üstelik yeni bir bina yapılırsa, ihtiyaca yönelik düzenlenmesi daha kolay olacağından, okulun muhtelif ihtiyaçlarını karşılayacak ek bir bina yapılması önerilir (BOA. Y.PRK.MF. 1/60, 5 Temmuz 1304 [17 Temmuz 1888]). Bundan bir yıl sonra Sanayi-i Nefise Mektebi'ne kâgir bir bina eklenmesi için harekete geçilir, ancak bütçe ayrılamaması nedeniyle inşaat ertelenir (BOA. İ.MMS. 105/4508, 11 Temmuz 1305 [21 Temmuz 1889]; MF.MKT. 129/30, 8 Haziran 1307 [20 Haziran 1891]; Ürekli, 1997, s.223-224). 1892 yılında hem Müze-i Hümayun'un hem de Sanayi-i Nefise Mektebi'nin binalarının iyileştirilmesi için bütçe ayrılır; okul binasının yanına ek bir bina yapılarak

<sup>33</sup> Sanayi-i Nefise Mektebi binasının École Beaux-Arts ilkelerine göre detaylı incelemesi için bkz: Kula Say, 2014.

yarışma sergileri için bir salon ve hazırlık sınıfıyla hakkâklık ve heykel şubeleri için birer atölye inşa edilir (Cezar, 1995, s.471).

Eklemeler tamamlandıktan sonra ortaya çıkan eğitim ortamını, okulun öğrencilerinden Celal Esat Arseven (1993, s.40-41) şöyle tarif eder: “*Mektebin kapısına çıkan merdiveni büyük heyecanla geçtikten sonra kanatları duran kapıdan mermer döşemeli ve tavanı yüksek bir loş sofaya girince kendimi mabette sandım. Etrafa sıra ile Yunan ve Roma heykelleri dizilmiş, duvarların yüksek kısımlarında, alçı kabartmalar asılmış, ortaya ayaklar üstünde büstler konulmuştu.*”

Okul binasının yetersizlikleri farklı dönemlerde kendini göstermeye devam eder. Bina 1892’de genişletilmiş olmasına rağmen, farklı sınıflardan öğrencilerin aynı atölyede çalışmak zorunda kalmasıyla atölyelerin küçük olduğu ayrıca uygun ışık almadığı yönünde de şikâyetler başlar (İAMA, Karton 4, 7 Teşrinisani 1323 [20 Kasım 1907]). Ancak Sanayi-i Nefise Mektebi için yeni bir bina yapılması, maddi imkânlar dâhilinde olmaz ve sorunlar tadilatlarla çözülmeye çalışılır. 1911 yılında mekân sorununun çözümü için bir adım daha atılır; okulun iki binasının arasında kalan boşluğa dört oda daha eklenerek iki bina birleştirilir ve kullanım alanları çoğaltılır. Sanayi-i Nefise Mektebi, hem okulun hem de Müze-i Hümayun’un yaşadığı mekân sorunu nedeniyle başka bir binaya taşındığı 1916 yılına dek varlığını bu binada sürdürür (Akpolat, 1991, s.120; BOA, İ.MF.1/30, 22 Teşrinisani 1308 [4 Aralık 1892]; Edhem, 1924, s.39; M.Vahit, 1928’den akt. Naipoğlu, 2008, s.56-58).

## 2.5. EĞİTİM FAALİYETLERİ

9 Kasım 1882’de, Sanayi-i Nefise Mektebi İdaresi, okulun inşasının tamamlandığını, yıl sonuna kadar öğretim faaliyetlerine başlamasının planlandığını ve okulun öğrencisi olmak isteyenlerin Müze-i Hümayun İdaresi’ne başvurarak isimlerini yazdırabileceğini duyurur (Cevad, 2001, s.202).<sup>34</sup> Bu süreçte okulun eksikleri tamamlanır; örneğin öğrencilere başvuru kaynağı sağlamak için okul/müze bünyesinde bir kütüphane oluşturulmasına karar verilir ve kitaplar Fransa’dan sipariş edilir (BOA. İ.DH. 868/69453,

<sup>34</sup> Halil Edhem Bey’in (1924, s.39) belirttiğine göre ise Sanayi-i Nefise Mektebi’ne öğrenci kaydına 28 Ekim 1882’de başlanır.

24 Teşrinisani 1298 [6 Aralık 1882]; Ürekli, 1997, s.172-173). Sipariş edilen kitaplar arasında resim, Yunan heykelleri ve tarihi, çini, mimari ile ilgili yayınların yanı sıra arkeoloji yayınları ve kitabe koleksiyonları gibi hem sanat eğitimi hem de müzecilik için başvuru kaynağı oluşturabilecek yayınlar yer alır.

Okul, 1882'nin sonuna yetişemese de 1883'ün Mart ayında öğrenime hazır hale gelir. 1 Mart 1883 tarihli *Tercüman-ı Hakikat* gazetesi, Ticaret Nazırı Suphi Paşa'nın bazı kimselerle birlikte 3 Mart Cumartesi günü Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ön hazırlıklarını incelemek için okulu ziyaret edeceğini ve okulun 15 Mart itibarıyla faaliyete geçeceğini duyurur (Anonim, 17 Şubat 1298 [1 Mart 1883]; Cezar 1995, s.467).<sup>35</sup> 6 Mart 1883'te aynı gazete okulun, 3 Mart 1883 günü açılmış olduğunu bildirir; bu durumda Suphi Paşa'nın hazırlıkları denetlemek için değil, okulun açılışını gerçekleştirmek üzere okulu ziyaret ettiği düşünülebilir (Anonim, 22 Şubat 1298 [6 Mart 1883]; Ürekli, 1997, s.143).<sup>36</sup>

### 2.5.1. Eğitim Kadrosu

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluş aşamasındaki eğitim kadrosunda Osman Hamdi Bey'in belirlediği atölye hocaları yer alır. Bu kadrodaki hocalar, okulun açılışından II. Meşrutiyet'e, hatta birçoğu I. Dünya Savaşı yıllarına kadar okuldaki görevlerini sürdürür, aynı zamanda da Osmanlı sanat ortamının etkin aktörleri haline gelirler. Sanat eğitimlerini yurt dışında, çeşitli akademilerde almış sanatçılar arasından seçilen Osgan Efendi (heykel), Alexandre Vallauray (mimarlık) ve Salvatore Valeri (resim) okulun ilk atölye hocaları olur. Teorik derslerin hocaları Yusuf Rami Bey (teşrih), Tefik Bey (riyazat) ve Ohannes Efendi (tarih) de okulun ilk eğitim kadrosu içinde yer alır (H-1301 [1884] Devlet Salnamesi, s.355-356). 1886 yılında atölye hocalarına Joseph Warnia-

<sup>35</sup> Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşu onaylandığında Ticaret Nazırı Raif Paşa iken (görev süresi: 12 Eylül 1880-25 Kasım 1882), okulun faaliyete geçtiği dönemde Suphi Paşa'dır (görev süresi: 25 Kasım 1882-25 Eylül 1885).

<sup>36</sup> Öte yandan, 7 Mart 1883 tarihli *La Turquie* gazetesi ise, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin 2 Mart Cuma günü açıldığını söyler. Mahmud Cevad'ın 1919 yılına ait *Maârif-i Umûmiye Nezâreti Târihçe-i Teşkilât ve İcrââtı -XIX. Asır Osmanlı Maarif Tarihi* (s.205) yayınında ise açılış tarihi 6 Mart olarak verilir. Ancak hem *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinin 1 Mart ve 6 Mart nüshalarında olmak üzere iki kez 3 Mart'ın işaret edilmesi ve diğer kaynaklara göre süreçle ilgili daha detaylı bilgiler barındırması nedeniyle açılışın 3 Mart 1883'te gerçekleştiği düşünülmektedir.

Zarzecki (resim) eklenir ve izleyen yıllarda Ömer Adil Bey (resim), İhsan Bey (heykel) ve Philippe Bello'nun (mimari) da istihdam edilmeleriyle eğitim kadrosunun genişlediği görülür. Teorik dersler için ayrılan kadrolarda ise genişleme değil değişim gözlemlenir. 1886 yılında Tevfik Bey'in yerine Ahmed Hamdi Efendi, Ohannes Efendi'nin yerine Aristoklis Efendi görevlendirilir (H-1303 [1886] Devlet Salnamesi, s.305). Tarih dersini 1899 yılında mimar Vedad Bey devralır (Batur, 2003, s.43).

İtalyan Salvatore Valeri (1856-1946) Roma'da Accademia di San Luca'da resim eğitimi alır. 1880'lerin başında İstanbul'a gelen Valeri, İngiliz elçisi Lord Dufferin'in tavsiyesi ile Sanayi-i Nefise Mektebi'nin resim öğretmenini olur. Okulun kuruluşu ile görevine başlayan ressam, 1915 yılına kadar buradaki öğretmenliğini sürdürür (Germaner ve İnankur, 1989, s.153). Devlet salnamelerinden anlaşıldığı kadarıyla Valeri önce kara kalem öğretmeni olarak göreve başlar, yağlı boya öğretmenliği pozisyonu için ise ilk yıllarda bir isim belirlenmez (H-1301 [1884] Devlet Salnamesi, s.355-356). Sanayi-i Nefise Mektebi'nin resim şubesinde, öğrenciler üç yıl kara kalemde çalıştıktan sonra dördüncü sene yağlı boyaya geçtiğinden bu durumun okulda bir boşluk yaratmadığını düşünmek mümkündür.

1886 yılında Valeri'nin görevi yağlı boya resim öğretmeni olarak güncellenir ve kara kalem resim öğretmenliğine Joseph Warnia-Zarzecki (1850-?) getirilir (H-1303 [1886] Devlet Salnamesi, s.305-306). Polonyalı Zarzecki, eğitimine Varşova Güzel Sanatlar Okulu'nda başlar; okulun hocalarından ve öne çıkan temsilcilerinden Wojciech Gerson'un atölyesinde desen eğitimi alır. Daha sonra Münih Sanat Akademisi'nde öğrenimine devam eder ve on yılı aşkın bir süre çalışmalarını Almanya'da sürdürür. Zarzecki, Avusturya ve Romanya gibi çeşitli Avrupa gezilerinin ardından 1883 yılında İstanbul'a gelir (Germaner ve İnankur, 1989, s.163).<sup>37</sup>

Resim şubesi için bu dönemde üçüncü bir hocaya ihtiyaç duyulur. Eğitimini Sanayi-i Nefise Mektebi'nde almış ve ardından Roma'da Osmanlı elçiliğinde memurluk yapmış olan Ömer Adil Bey (1868-1928), 1895 yılında hazırlık sınıfı resim öğretmeni olarak

<sup>37</sup> Germaner ve İnankur (1989), Zarzecki'nin Sanayi-i Nefise Mektebi'nin yağlı boya atölyesinde görevlendirildiğini belirtirken Adolphe Thalasso (1908, s.98) ressamı, desen ve resim öğretmeni olarak anar. H-1303 [1886] Devlet Salnamesi'nde (s.305) ise, Zarzecki'nin kara kalem resim öğretmenliği için görevlendirildiği görülür.

kadroya dâhil olur (İAMA, Karton 75 Dosya No: 9618, 14 Temmuz 1924; H-1321 [1903] Maarif Salnamesi, s.100). Böylece üç hocayla resim şubesi Sanayi-i Nefise Mektebi'nin en geniş kadrosuna sahip bölümü olur.<sup>38</sup>

Heykel şubesi, gayrimüslim tebaadan, Ermeni kökenli, İstanbul doğumlu Yervant Osgan'a (1855-1914) emanet edilir. Dedesi darphanede döküm ustası, babası eğitimci ve yazar olan Osgan Efendi eğitime İstanbul'da başlar, 1866'dan itibaren Venedik'te Murad Rafaelyan Okulu'nda devam eder. 1872-1877 yılları arasında Roma Güzel Sanatlar Akademisi'nde heykel ve mimari eğitimini tamamlar, 1877'de önce İstanbul'a döner, ardından Paris'e giderek École des Beaux-Arts'da eğitimini sürdürür. Avrupa'da heykel eğitimi gören ilk Osmanlı öğrencisi olan Osgan Efendi, 1881'de İstanbul'a döndüğünde Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kadrosuna dâhil olur (Eldem, 2010, s.423). Önce dökmece muallimi olarak anılır, 1886 yılında okuldaki pozisyonu dâhiliye müdürü ve heykeltıraş muallimi olarak güncellenir (H-1301 [1884] Devlet Salnamesi, s.355-356; H-1303 [1886] Devlet Salnamesi, s.305-306).<sup>39</sup> Osgan Efendi uzun süre bu görevleri tek başına yürüttükten sonra 1899 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi mezunlarından ve eğitimini sürdürmesi için okul tarafından yurt dışına da gönderilmiş olan İhsan Bey (Özsoy) (1867-1944) heykel muallim muavinliği görevine getirilir (İAMA, Karton 7, Dosya No: 6569, 14 Ağustos 330 [27 Ağustos 1914]).

Okul binasının mimarı ve ilk mimarlık öğretmeni Alexandre Vallaury (1850-1921) Fransız kökenli ve İstanbul doğumludur. Mimarlık eğitimini 1868-1879 yılları arasında Paris École Beaux-Arts'da alır (Akpolat, 1991, s.9). Vallaury bu görevi uzun bir süre tek başına yürütür; sonrasında İstanbul sanat ortamında sulu boya çalışmalarıyla görünürlük

<sup>38</sup> Ayrıca devlet arşivlerinde 1 Ocak 1892 tarihinde Ermeni cemaatinden David Çıracıyan'ın Sanayi-i Nefise Mektebi'nde istihdam edilmesine yönelik iki belge bulunmaktadır (BOA. İ.DH. 1257/98687, 19 Kânunuevvel 1307 [31 Aralık 1891] ve BOA. BEO. 5/364, 6 Mayıs 1308 [18 Mayıs 1892]). Ancak yapılan araştırma sonucunda Çıracıyan'ın ismine okulla ilgili başka herhangi bir belgede rastlanmadığı gibi okulun yıl sonu sergilerini inceleyen, okulun hocalarından oluşan seçici heyet üyelerinin isimlerinin sıralandığı yazılarda da Çıracıyan'ın isminin anılmadığı görülmüştür. Pınar Bolel Koç ve Esmâ İğüs Parmaksız da (Ocak 2006, s.86-94) "*Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Bilinmeyen Resim Öğretmenlerinden David (Tavit) Çıracıyan*" başlığıyla kaleme aldıkları, söz konusu arşiv belgelerinden yola çıkarak yürüttükleri çalışmalarında konuyla ilgili bir başka bilgi ya da belgeye ulaşamamışlardır. Sanayi-i Nefise Mektebi arşivinin tümüyle tasnif edilmemiş olmaması kesin çıkarımlar yapmayı güçleştirse de tüm bu veriler değerlendirildiğinde Çıracıyan'ın Sanayi-i Nefise Mektebi'nde görev yapmamış olması muhtemel görünür.

<sup>39</sup> Osgan Efendi aynı zamanda Osmanlı Müzeleri Müdiriyyet-i Umumisi tamirat memurudur ve Müze-i Hümayun'da heykel restoratörlüğü yapıp Osman Hamdi Bey'le ortak yayımlara imza atar (BOA. MF.MKT. 1134/56, 19 Haziran 1325 [02 Temmuz 1909]).

kazanan İtalyan Philippe Bello (1831-1909) kadroya mimari şubesinin yardımcı öğretmeni olarak eklenir (Thalasso, 1911, s.82-83).<sup>40</sup>

Hakkâklık/gravür şubesi, okulun resim, heykel ve mimari şubelerinden farklı bir dinamiğe sahiptir. Bu şubenin faaliyete geçmesi okulun eğitime başlayışından yaklaşık dokuz yıl sonra, 1892’de mümkün olur ayrıca hocası sık sık değişir. Hakkâklık bölümünün faaliyete geçmesi için, Fransa ya da Almanya’dan bir uzman getirilmesine dair Sanayi-i Nefise Mektebi ile Maarif Nezareti arasındaki ilk yazışmalar 1887 yılında başlar (BOA. İ. DH. 1059/83147, 23 Teşrinisani 1303 [5 Aralık 1887]; Cezar, 1995, s.546). Ancak bu talebin karşılanması uzun bir süreç gerektirir, yıllar içinde aynı konu aralıklarla gündeme taşınır. 1890 yılında, girişimlerin sürdüğü, *Sabah* gazetesinde yer alan haberden anlaşılır (Ürekli, 1997, s.150). Haber, Sanayi-i Nefise Mektebi’nin hakkâklık bölümü için Avrupa’dan bir öğretmen getirilmesini Maarif Nezareti’ne arz ettiğini duyurur. Öte yandan bu süreç son derece yavaş işler, 22 Aralık 1891’de Osman Hamdi Bey, Maarif Nezareti’ne yazarak alınan kararlara rağmen halen bir hoca getirilemediğini söyler, bu konunun kısa sürede çözüme kavuşması için bir kere daha talepte bulunur. Tüm bu ısrarlı girişimler sonucunda, 1892 yılında Mösyö Napier, Sanayi-i Nefise Mektebi hakkâklık şubesinin hocası olur ve 1896 yılına kadar bu görevi sürdürür (Ürekli, 1997, s.155). 1896 Haziran ayı itibarıyla dokuz yıl boyunca Paris’te kalarak resim ve maden üzerine hak eğitimi alan Nesim Efendi Sanayi-i Nefise Mektebi’nin yeni hakkâklık öğretmeni olur (İAMA, Karton 2, Dosya No: 133, 22 Mayıs 1312 [3 Haziran 1896]). Az öğrenciyle varlığını sürdüren bu şube için, 21 Haziran 1913’te bahriye subaylarından Seyyid Mehmed Efendi görevlendirilir. 1914 yılının Ağustos ayında rahatsızlığı nedeniyle izne ayrıldığında kadroda boşluk oluşsa da bu şubeye öğrenciler tarafından talep olmaması nedeniyle okul yeni bir hoca arayışına girmez. Nitekim Ekim 1915’te görevine dönmek isteyen Seyyid Mehmed Efendi de hakkâklık şubesinde öğrenci bulunmadığı gerekçesiyle okul kadrosuna tekrar dâhil edilmez (İAMA, Karton 75, Dosya No: 7093, 9 Teşrinisani 1331 [22 Kasım 1915]).

<sup>40</sup> Philippe Bello’ya dair bilinenler oldukça sınırlıdır. 1886 yılına kadar olan salnamelerde ismine rastlanmamıştır. Bu tarihten sonraki devlet salnamelerinde Sanayi-i Nefise Mektebi’nin eğitim kadrosu yer almadığından ve okula dair arşiv belgelerinin tümü henüz tasnif edilmediğinden, Bello’nun göreve geliş tarihi tespit edilememiştir. Thalasso (1908), Birinci İstanbul Sergisi yazısında, kendisini Sanayi-i Nefise Mektebi hocaları arasında andığından Bello’nun Sanayi-i Nefise Mektebi’ndeki görevine 1886 yılından sonra 1901 yılından önce başladığı anlaşılır.

Resim, heykel ve mimari hocalarının tümünün akademik eğitim geçmişine sahip olmalarının yanı sıra Thalasso'ya göre (1911) bu isimlerin sanat üretimlerinde de benzeşen noktalar bulunur. Thalasso'nun (1911, s.62-63) aktardıklarına göre İtalyan Valeri'nin sanatındaki belirleyici unsur "*ruhun dışavurumu*"dur. Tablolarında resmettiği "*İstanbul insanlarının*" duyguları ve psikolojik durumlarını, beden hareketleri ve yüz ifadelerine yansıtır; böylece "*duyguların ve ruhun fizyonomisini görünür ve somut*" kılar (Görsel 11-12). Zarzecki de -tıpkı Valeri gibi- sanat üretiminde İstanbul manzaraları, kıyafetleri ve insanlarına ilgi duyar; resimlerine bireylerin duygularını aktarmaya odaklanır ve aktarılan duyguyla bedenin hareketini uyum içinde göstermeyi hedefler (Görsel 13-14) (Thalasso, 1911, s.68-69).

Osgan Efendi sanat üretiminde alçı, mermer, bronz gibi malzemeleri kullanarak daha çok büst ve rölyef çalışır. Resim çalışmaları da bulunan Osgan Efendi, Thalasso (1908, s.96) tarafından Osman Hamdi ve Halil Paşa ile birlikte Doğu'nun üç büyük sanatçısından biri olarak anılırken Adnan Çoker (1983, s.18) de Osgan Efendi'nin eserlerini "*oryantalist üslup içinde yerel temalara*" odaklandığı yönünde değerlendirir (Görsel 15).

Vallaury, tasarımlarında Paris Okulu'nun ilkelerini hem Batı'dan hem Doğu'dan aldığı referanslarla birleştirir ve eklektik üslubu tercih eder (Kula Say, 2014). Vallaury'nin sadece eğitim anlayışı ile değil, aynı zamanda ortaya koyduğu bina tasarımlarıyla Beaux Arts geleneğini bir anlamda İstanbul'a taşıdığı ve kurulan güzel sanatlar okulu başta olmak üzere tasarladığı yapılarda görselleştirdiği anlaşılır. Kula Say'ın (2014, s.316) da belirttiği gibi yeniden yön verilmek istenen Türk mimarlığının, bu seçimle hem mimaride hem de eğitimde, École des Beaux-Arts anlayışına ve tasarım ilkelerine dayanması hedeflenir.

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin yönetmeliği ve eğitim kadrosu göz önüne alındığında, okulun vereceği sanat eğitimi için iki temel tutumun belirlendiği anlaşılır. Okul, 19. yüzyılda halen pek çok farklı ülkeden sanat öğrencilerinin buluşma noktası olan ve resmi olarak kabul gören sanat üretimini ortaya koyan Paris École des Beaux Arts'ın belirlediği mantık, sistem ve yaklaşıma uygun olacak, diğer taraftan da bu alfabe ile mutlaka bir "*Türk sanatı*" var edilecektir. Bu amaçla, anatomi bilgisine sahip ve akademik eğitimi tanıyan isimler tercih edilir; özellikle resim hocalarının hemen hepsi, sanat üretimlerini,

sahip oldukları akademik formasyon ve uzun yıllar yaşadıkları İstanbul'da edindikleri gözlemlerle harmanlayarak sürdürür.

Bu hedeflere ulaşmak için kurulan eğitim kadrosu, Osmanlı İmparatorluğu'nda o güne dek yetişen ve asker ressam olarak anılan sanatçı kuşağını dışarıda bırakır. Bunda Mühendishane ve Harbiye mezunu asker ressamın daha çok manzara ve natüremort üretimine odaklanmasının belirleyici unsurlardan biri olduğu düşünülür (Çoker, 1983, s.11-12). Osman Hamdi Bey'in okulun kuruluş dönemindeki hoca seçimleri, dönemin Osmanlı sanatçıları arasında bir hayal kırıklığı yaratmışsa bile bunun izlerine bugün rastlamak güçtür. 20. yüzyılın başında Sanayi-i Nefise Mektebi'nde öğrenim gören öğrenciler, hocalarını açıkça eleştirmeye başlayana dek Osmanlı basınında, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Paris École des Beaux-Arts'a benzerliği ve hoca kadrosu övgülerle aktarılır. 1890 yılında *L'Artiste* gazetesinde yer alan *İstanbul'da Güzel Sanatlar* (Les Beaux-Arts à Constantinople) başlıklı makale, Fransa'nın, okul öğretmenleri arasında harikulade bir şekilde temsil edildiğini vurgular. Ayrıca Osmanlı hocaların da sanat zevkinin hakkını vermek gerektiğini, bu hocaların okulda çoğunlukta olduğunu ve Avrupalı meslektaşlarının yanında yerlerini son derece iyi bir şekilde doldurduklarını ekler (Lepage, Haziran 1890, s.445).

### 2.5.2. Eğitim Programı

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluş dönemine ait ders programı ve içerikleriyle ilgili bilgiler son derece sınırlıdır. Araştırma kapsamında ulaşılabilen en erken tarihli ders programı 1898 yılına aittir.<sup>41</sup> Bu programa göre dersler ve haftalık ders saatleri şöyledir: İptidai (hazırlık) sınıfı dersi (dokuz saat), kara kalem ve yağlı boya resim (altı saat), heykel (sekiz saat), mimarlık (altı saat) hakkâklık (gravür) (on saat). Ayrıca programda kuramsal dersler olarak teşrih (anatomi), hendese (geometri, ölçü/ölçek) ve sanayi-i nefise tarihi derslerine ikişer saat ayrılır (H-1316 [1898] Maarif Salnamesi, s.106). Bu ders programının değişime uğramadan birkaç yıl boyunca sürdürüldüğü maarif salnamelerinden anlaşılır (H-1317 [1899] Maarif Salnamesi, s.108; H-1318 [1900] Maarif Salnamesi, s.96; H-1319 [1901] Maarif Salnamesi, s.96). 1903 yılı Maarif

<sup>41</sup> Bkz. Ek 2-B: Sanayi-i Nefise Mektebi 1898-1900 ve 1903 Ders Programları



Salnamesi'nde yer alan ders programı, haftalık programda güncellemeler yapıldığına işaret etse de derslerin haftalık saatleri belirtilmediği için dağılımda bir değişiklik olup olmadığı tespit edilemez, ancak hendese dersinin, riyaaziye ve menazır (matematik ve perspektif) olarak değiştirildiği görülür (H-1321 [1903] Maarif Salnamesi, s.100).

Öte yandan belirlenen bu programın uygulanışında aksaklıklar yaşanır. 1898 yılında, Sanayi-i Nefise Mektebi öğretmenlerinden bazıları, okula düzenli devam etmedikleri, görevlerini tam olarak yerine getirmedikleri, ayrıca 1898 yıl sonu sınavından tatmin edici sonuçlar alınmadığı gerekçesiyle bir uyarı alır. Osman Hamdi Bey tarafından kaleme alındığı düşünülen yazıda *“Saye-i şahanede Sanayi-i Nefise Mektebi muallimlerine muhassas maaşlar hiçbir mektebe kıyas olunamayacak derecede müstevfa [dolgun] ve eyyam-ı tedrisiye [eğitim günlerine] ise mahdut [sınırlı] bulunduğundan mualliminin vazifelerine dört el ile yapışmaları muktezi [gerekli] ve muallimin şan ve mesleğinin bunu icap ettireceği”* gerekçesiyle hocaların ders gün ve saatlerine uyması, okulun ilerlemesine hizmet etmesi gerektiğini hatırlatır. O tarih itibarıyla hocalar için bir devam defteri tutulmasına ve görevini aksatanların maaşlarından kesilmesine karar verilir (İAMA, Karton 2, Dosya No: 175, 25 Teşrinisani 1314 [7 Aralık 1898]).

Uyarılara ve sağlanmaya çalışılan disipline rağmen, 1901-1902 senelerine ait üç aylık çizelge, kimi hocaların derslerine düzenli girmediğini gösterir. Bu zaman diliminde Valeri'nin, yirmi dört ders gününden onunda, Vallaury ve Nesim Efendi'nin otuz altışar ders gününden altısında, Adil Bey'in yirmi ders gününden dördünde okula gitmediği, o dönemde tarih hocası olan Vedad Bey'in ise hiçbir derse girmediği dikkat çeker. Öte yandan Osgan Efendi, Zarzecki, İhsan Bey ve Yusuf Rami Bey'in ise derslerine düzenli olarak devam ettiği görülür (İAMA, Karton 2, Dosya No: 216, 1 Şubat 1317 [14 Şubat 1902]).<sup>42</sup>

<sup>42</sup> Bu uygulamanın istenilen etkiyi ve disiplini yaratmadığı, benzer bir uyarının 1903 yılında tekrarlanmasından anlaşılır. Öğretimin iyi sonuç vermesi için hem öğrencilerin hem de hocaların okula düzenli devam etmesi gerektiği hatırlatılırken geçerli bir mazereti olmadan iki defa derse gelmeyen hocalara önce bir uyarı gönderileceği, bu durum ikinciye tekrarlanırsa maaşlarından kesileceği, üçüncü kez olması halinde ise yerlerine başka hocaların görevlendirileceği bildirilir (İAMA, Karton 2, Dosya No: 249 15 Şubat 1318 [28 Şubat 1903]).

Programdaki ders içeriklerine dair bilgiler takip edilemese de süreli yayınlarda Sanayi-i Nefise Mektebi hakkında yer alan haber ve makaleler bu konuda fikir verir. Mimarlık eğitimi, ilk yıl çeşitli mimari öğelerin üzerinde ayrı ayrı çalışılmasıyla başlar ve sonrasında mimari projelerle devam eder. Örneğin, 1888 yılı sergisinden, o yıl ikinci sınıf öğrencilerinin bir şimendifer istasyonu, üçüncü sınıfların hastane ve dördüncü sınıfların müze projeleri üzerinde çalıştığı anlaşılır (Ahmet Mithat, 17 Teşrinisani 1304 [29 Kasım 1888]).

Resim öğrencileriye ilk yıldan itibaren anatomi çalışmalarına yönlendirilir. Okulun yönetmeliğinde öğrencilerin sadece birinci sınıf ve ikinci sınıf olarak gruplandırılması öngörülmüşse de bu kararın uygulanmadığı da aynı kaynaklardan anlaşılır. Resim bölümünün pratik eğitimi, ilk üç yıl kara kalem sonrasında iki yıl yağlı boya çalışmalar olmak üzere beş yıla yayılır. İlk yıl öğrenciler alçı modellerden bedenın el, ayak, baş gibi çeşitli kısımlarını kara kalem çalışır, ikinci yıl ise yine alçı modellerden bu kez tüm bedeni resmederler. Akademik geleneğin önemli bir ayağını oluşturan canlı modelden çalışmaya üçüncü yılda başlanır ve yağlı boya pratiğine odaklanılan son iki yılda hem canlı modelden figür çalışmaları hem de mimari görünüm çalışmaları yapıldığı yıl sonu sergilerinde yer alan çalışmalardan anlaşılır. Örneğin 1888 sergisinde, son sınıf öğrencilerinden Viçen, Galib, Simeon ve Civanyan Efendiler, Yeni Cami'nin içinden kubbe ve kemerlerin, hat ve nakışların yer aldığı görünümler sergilerler (Ahmet Mithat, 16 Teşrinisani 1304 [28 Kasım 1888]).

Heykel atölyesindeki öğrenciler de önce antik heykelleri kopyalar; resim öğrencileriyle birlikte *Discobolus* (Disk Atıcı), *Venus*, *Herkül*, *Aşil* heykellerinden çalışır, sonrasında canlı modelden çalışmaya geçerler (Ahmet Mithat, 16 Teşrinisani 1304 [28 Kasım 1888]; 17 Teşrinisani 1304 [29 Kasım 1888]; Anonim, 22 Eylül 1320 [5 Ekim 1904]; İkdam 14 Ekim 1902'den akt. Özyiğit, 2012, s.195-198).

### **2.5.2.1. Modelden Çalışma**

Akademik sanat eğitiminde insan bedenini merkeze alan çalışmalar önemli bir yer kaplar; hatta öyle ki canlı modelden yapılan çalışmalar başlı başına “*akademi*” olarak anılır (Segré, 1998, s.108). Sanayi-i Nefise Mektebi'nin atölye hocaları akademik eğitim almış,

figüratif çalışan sanatçılar olsa da dönemin şartlarında bu tür bir eğitim için olanaklar kısıtlayıcıdır. Bu durum, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin model aldığı eğitim biçimiyle uygulamaya koyabildiği program arasında bir ikilem yaratır. Güzel sanatlar okulunun eğitim programı Paris'ten İstanbul'a adapte edilirken, gelenekte büyük yer tutan canlı modelden çalışma dönemin ve ortamın koşullarına uyarlanır.

Antik sanatın güzellik kültürü, 19. yüzyılın ikinci yarısında özellikle Akademi çevresinde geçerliliğini koruyan sanat anlayışıdır. Bu sanat anlayışında, daima ideal ve mükemmel olan aranır; bunun yakalanabilmesi için sanatçının formlarda ustalık kazanması, bedeninin en küçük detaylarını bile titizlikle incelemesi ve bilimsel anatomi bilgisine sadık kalması beklenir. Sanatçının ve çalışmanın başarısı bu ölçütlere uygunluğuyla doğru orantılı olarak değerlendirilir, insan bedeninin kusurlu gösterimleri sergi jürilerinin ve sanat eleştirmenlerinin olumsuz eleştirilerini alır. Bunun için de öğrencilere anatomi odaklı yoğun bir eğitim sunulur (Boime, 1986, 24; Segré, 1998, s.79-83, 108).

Paris École des Beaux-Arts'ın 1863 yönetmeliğine göre öğrenciler bir ayda üç hafta canlı modelden, bir hafta antik kalıplardan çalışmaktadır. Modelden çalışılacak haftaların başında, okul dışında bekleyen modeller arasından öğrencilerin oylamasıyla bir model seçilir -bir hafta ya da üç hafta boyunca- çalışacakları poz belirlenir. Başlarda, Osman Hamdi Bey'in de Paris'te eğitim aldığı yıllarda, bu modellerin kadın olmasına izin verilir ancak kadın modellerin varlığının atölyelerde uygunsuz davranışlara sebep olması nedeniyle, bu uygulama 1873'te yasaklanır ve bir süre okulda yalnızca erkek modellerden çalışılır. Sonradan hocaların talebiyle ayda sadece bir hafta, hocaların gözetimindeki atölyelerde kadın modelden çalışılmasına izin verilir (Segré, 1998, s.131-132).

Osmanlı İmparatorluğu'nda da insan figürünün, üretilmesi arzu edilen sanatta temel bir yerde olduğu ifade edilir. 1894 yılında yayımlanan bir makale, ressam olmak için gerekli bilgi ve becerilerden ilkinin "*pek güzel çizgi çizebilmek*"; ikincisini de fiziksel ve ruhsal durumun izlerini yansıtabilmek için "*sûreti*" yani insan vücudundaki organları incelemek olarak sıralar. Yazar, resmi "*tarihî, tasvirî, bahrî, ezhârî [çiçek] ve dâhilî*" türlerine ayırır ve her tür, her resim için ayrı çalışma gerektiğini anlatır. Tarihi bir sahne resmedilecekse dönemin kıyafetleri ve âdetleri araştırılmalı, resmedilecek olay üzerine çalışılmalıdır. Aynı mantıkla tasvir ressamlarının da ruh haline ve anatomiye hâkim olmaları gerekir (Anonim, 1 Teşrinisani 1310 [13 Kasım 1894]). Ancak, II. Abdülhamid'in eğitim

alanında göttüğü politikalarda bir taraftan modernleşme hareketleri gerçekleştirilirken bir taraftan İslamiyet'e uygunluk gözetilir. Ders kitaplarının ve öğretmenlerin davranışlarının din kurallarına uygun olması gerektiği yönünde yönetmelikler hazırlanır (Somel, 2015, s.22-23). Bu düşünce biçiminin Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki izlerine 1902 yılının Mart ayında, Maarif Nezareti tarafından okula gönderilen bir yazıda rastlanır. Yazı, okulun eğitim kadrosunda, derslerde öğrencilerin zihnini karıştıracak, saltanata sadakatlerini ve dini inanışlarını sarsacak öğretmenlerin barındırılmaması gerektiği yönündedir (İAMA, Karton 2, Dosya No: 222, 6 Mart 1318 [19 Mart 1902]). Yazıya, okulun kadrosunda bu özellikleri barındıran kimsenin bulundurulmadığına yönelik bir cevap verilse de canlı modellerden çalışma ile ilgili tartışmalar konusunda okul yönetiminin ve hocalarının idealist davranamayacağı, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin eğitim programı ve ders içerikleri yönünden -pek çok okul gibi- gözetim altında olduğu düşünülebilir.<sup>43</sup> Nitekim hem insan bedenini tanımayı sağlayan teşrih/anatomi dersinin hem de modelden yapılan atölye derslerinin okulda özgürce uygulanamadığı öğrencilerin aktarımlarından anlaşılır.

Sanayi-i Nefise Mektebi'nde 1903-1908 yılları arasında eğitim görmüş Murtaza Bey<sup>44</sup> (1 Mayıs 1327 [1911], s.47-48), anatomi derslerinin okulun programında sadece bir senelik tek bir ders olarak mevcut olduğunu; kemik, eklem, kas, toplardamar yapıları ve yüz ifadelerinin sekiz aylık eğitim yılı boyunca haftada birer saatlik derslerle işlendiğini aktarır. İyi anatomi bilgisine sahip olmadan resim yapmaya çalışmanın, geometri ve perspektif bilmeden mimarlığa kalkışmakla benzer olduğunu söyleyen Murtaza Bey (1 Nisan 1327 [1911], s.39) Sanayi-i Nefise Mektebi'ni bu konuda eksik bulur. Sene sonunda bir sınav yapılmadığından derse devamın da öğrencilerin isteğine bırakıldığını, sınıf mevcudunun birkaç kişiyi geçmediğini; bu sebeplerle okuldan mezun olan ressamların bile teşrih hakkında detaylı bilgiye sahip olmadığını yazar (Murtaza, 1 Mayıs 1327 [1911], s.47-48).

<sup>43</sup> İAMA'da okulun kadrosunun dikkatli seçilmesi gerektiği yönünde benzer içerikli, 21 Nisan 1902 tarihli bir belge daha bulunur. İki belge de Sanayi-i Nefise Mektebi Müdüriyetine hitaben yazılmış olmakla birlikte, içerikleri tüm eğitim kurumlarını kastedecek şekilde düzenlenmiştir. Dolayısıyla bu uyarı yazılarının yalnızca Sanayi-i Nefise Mektebi'ne değil, tüm yüksekokullara gönderilmiş olduğu düşünülmektedir.

<sup>44</sup> Ressam Murtaza Bey'le ilgili biyografik bir çalışma için bkz: Derman, 2003.

Diğer ülkelerde güzel sanatlar okullarında verilen anatomi derslerinin kapsamının daha geniş tutulması bir yana Murtaza Bey'in yakındığı bir nokta daha vardır: Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencileri anatomiye sadece iskeletlerden ya da “*soyulmuş bir adamın adalatını [kaslarını] gösteren alçıdan bir heykel*”den öğrenirken hocaları Yusuf Rami Bey'in anlattıklarına göre, başka okullarda bu eğitim kadvralar ve hatta “*düzgün vücutlu*” canlı modeller üzerinden işlenmektedir (Murtaza, 1 Mayıs 1327 [1911], s.47-48; 1 Haziran 1327 [1911], s.54).

Sadece anatomi dersinde değil diğer atölye derslerinde de benzer sorun yaşanır. Öğrencilere verilen figür çizimi eğitiminin bir ayağının antik heykellere bir ayağının da canlı modellere dayanması planlansa da Sanayi-i Nefise Mektebi'ne canlı model bulmak oldukça güçtür. Öğrenciler çoğunlukla Valeri'nin seçtiği *Venüs* heykelinden ve büstlerden çalışır (Şehsuvaroğlu, 1959, s.65-66). Bu heykellerin ve model dağarcığının bazı öğrencilere yetersiz geldiği Zonaro'nun (2008, s.120-121) anılarından anlaşılır. Zonaro, Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencilerinden Alectroridis, Vasmagidis ve Paolidis isimli, yirmili yaşlarında üç Rum öğrencinin kendisine giderek İstanbul'da her şeyin yetersiz ve eksik olduğunu, Akademi'de heykel ya da büst olmadığını söyleyip kendisinden onlara yol göstermelerini istediğini anlatır. Zonaro da öğrencilerin alçı kalıp temin etmeleri koşuluyla kendilerine ders vereceğini söyler ve ressamın yönlendirmesiyle öğrenciler kısa sürede pek çok alçı model çıkarır.

Belli kısıtlılıkları olmakla birlikte Müze-i Hümayun'un koleksiyonu, alçı kalıplardan ve antik heykellerden çalışılması açısından bir ölçüde okulun eğitimine katkı sağlar. Canlı model çalışmaları ise çözümü daha karmaşık bir konu olur. Okuldaki eğitime 1902 yılında başlayan Ali Sami Boyar modelden çalışma sorununu şu sözlerle aktarır:

Bizler çok mahrum günlerde bu işe başladık. İki önemli mani senelerce elimizi kolumuzu bağladı; bunlardan birincisi cehalet ve taassup, ikincisi de çalışanların ve çalıştıranların ne yapacaklarını ve bu işlerin nerede başlar ve nerede biter olduğunu bilmemeleri idi. Meşrutiyetten evvel Sanayi-i Nefise Mektebimizde akademik resim yapamazdık. Mektebin bize böyle modeller teminine cesareti yoktu. Çünkü kara taassup derhal başını kaldırırdı. (Boyar'dan akt. Şehsuvaroğlu, 1959, s.65-66).

Sanayi-i Nefise Mektebi'nde uzun yıllar kadın modelden çalışma yapmak mümkün olmadığı gibi erkek modellerden de bir süre yalnızca giyinik halde çalışılır. Celal Esad Arseven de okul idaresinin toplumun tepkisinden çekinerek çıplak modele teşebbüs bile

etmediğini ayrıca bu dönemde aslında giyinik duracak erkek model bulmanın da çok zor olduğunu şu sözlerle anlatır:

Resme ilk başlayan talebe karşısına konulmuş olan alçıdan dökme hendesi mücessem şekillerin ve kabartma çiçek ve tezyinat modellerinin kâğıt üstüne kömür kalemle (füzenle) ve sosla resimlerini yaparlardı. Bu hususta liyakat gösterenler alçıdan da canlı model kısmına geçerlerdi. O zaman mektepte çıplak resim yapmak yasak olduğu için kadın model de getirilmiyordu. O zamanları halkın taassubuyla nazarı dikkate alınarak kadın ve çıplak model getirilmezdi. Zaten o zamanın zihniyetine göre çıplak duracak model bulmak da imkansızdı. Tenekeci, hamal, rençber, satıcı gibi gündelik tutulan bazı maddelerin elbiseli olarak gövde kısımları yapılırlar ve en çok kafa resimlerine çalışılırdı (Arseven'den akt. Antmen, 2015, s.42-43).

Dolayısıyla kadın nüer, tanrıça kimliğinde, ideal güzelliğin temsilcisi kabul edilerek Paris salonlarında geniş yer tutsa da Sanayi-i Nefise Mektebi'nin öğrencilerine sağladığı modeller, "*hammal kılıklı ihtiyar*" adamlar (Ahmet Mithat, 16 Teşrinisani 1304 [28 Kasım 1888]) ya da Onat'ın sözleriyle "*bir takım sarıklı, sakallı, pos bıyıklı hamallar*" olur (akt. Öndin, 2003, s.145).

Yenisinin üretilmesi bir yana Müze-i Hümayun'daki çıplak heykellerin de bir tür sansüre uğrayarak peştamallerle örtüldüğü, bodruma gönderildiği heykeltıraş İhsan Bey'in anılarından aktarılır (Aksel, 1977, s.133).

Okulda modelden pratik imkânları sınırlı kalsa da İstanbul sanat ortamında -başlı başına nü çalışmalar olmamakla birlikte- çıplak figür barındıran çalışmalar, İstanbul Salon Sergileri gibi karma yapıda düzenlenen sergilerde az da olsa yer bulur ve Ali Sami Boyar'ın bahsettiği tepkilere bir ölçüde maruz kalır. 1902 yılı sergisine, Zonaro'nun öğrencilerinden Ahmet Rifat, beline kadar çıplak bir erkek etüdüyle katılır. Vasmagadis, Protmetheus'u bir akbaba tarafından dişlenirken yerde yatan bir çıplak olarak gösterir. Zarzecki'nin de *Vanitas Vanitatum* başlığıyla sergilediği resim çıplak bir erkek figür barındırır (Antmen, 2015, s.41; Sinanlar, 2008, s.128).

1903 yılı sergisinde de benzer çalışmalar yer bulmuş olmalıdır ki serginin ardından Celal Esad Arseven nü çalışmalara olumsuz tepki verilmesini haklı bulan bir yazı kaleme alır. Arseven, konuya sanat ve ahlak arasında ilişki kurarak yaklaşır ve bu tür çalışmaların kötü ahlak yaydığı düşüncesine varır. Güzeli sanatların ahlakı terbiye etmesi bir yana birçok resmin ahlakı bozacağına dair yorumlar yapıldığını söyleyen Arseven bu

yorumlara bir noktada hak verir. “*Fakat bilmelidirler ki, bu resimler ressamlığın ahlak-i nokta-i nazarından bir inhitatı (sonu) sayılabilir*” sözleriyle tüm eserlerin değil ama nü çalışmaların ahlakı bozabileceğine dair fikrini savunur (akt. Özyiğit, 2012, s.286). Arseven, Avrupa’nın çıplak resimleri yaygınlaştırmasının bir tür ahlak çöküntüsüne yol açtığını düşünür, bu tür resimler yapılmadan ressam olunamayacağı söylemine karşı çıkar, hatta bu tür çalışmaların yakışık almadığını ifade eder:

Hâlbuki güzelliği tasvir ve tercüme etmeyi kendine sanat ittihaz eden bir ressam için bu gibi mugayir-i ahlak (ahlaka ters) şeylerin tersimi hiçbir zaman yakışmaz. Ahlak güzelliği ise, güzelliklerin hepsinden güzeldir. Ressamlar bilmelidir ki, güzellik yalnız şekil güzelliği değildir. Mânâ güzelliği eserlerin en büyük sebep-i kıymetidir. Mesela açık yapılmış bir resim hiçbir vakit güzel olamaz. Çünkü onun ressamlığında yani eşkâl ve elvanın (renkler) tertip ve intizamında bir güzellik olsa bile, o güzellik öyle bir resmin fikre ilka ettiği (bıraktığı) ihtisat-ı maddiye içinde kaybolur gider. Üzerinde ruha ait olup güzellik ihtisatı uyandıracak hiçbir saf ve afif fikir (temiz) görülmez. Hâlbuki bazılarının böyle çirkin bir şeyden zevk almaları ise ruhun (hakiki) güzelliği tayin ve takdirde almış olduğu terbiye-i maneviyyenin noksanına delalet eder ki, bu da ahlak bozukluğundan başka bir şey değildir. Hâlbuki Avrupa ressamların pek çoğu müşterilerinin mucib-iragbeti olmak nokta-i nazarından tekmil-i fenni bu gibi çıplak resimlere hasretmek cihetini iltizama gidiyorlar (Celal Bin Esad, 1903’ten akt. Özyiğit, 2012, s.287-288).

Ayrıca Celal Esad Arseven, bu tür çalışmaların üretiminde ressamlar kadar talep ve teşvik edenlere de pay biçer; sergiye bu tarz resimlerle katılmayan sanatçılara ayrıca teşekkür eder (akt. Özyiğit, 2012, s.288).

Sanatçıların anlatılarından takip edilebildiği kadarıyla, Sanayi-i Nefise Mektebi’nde modelden yapılan çalışmalarda çıplağa yaklaşan ilk çalışmalar 20. yüzyılın başına rastlar. Ali Sami Boyar’ın anlattıklarına göre Nazmi Ziya’nın güreşçi arkadaşlarından modellik yapmayı kabul edenler okulun bu anlamdaki ilk modellerinden olur (Şehsuvaroğlu, 1959, s.65-66). Başka bir anlatıya göre de Beyazıt Medresesi’nde Sarı Hafız diye anılan bir erkek bu işi kabul eder, şort giyerek öğrencilere poz verir, ancak modelliği yalnızca bir ay sürdürüp işi bırakır (Sertoğlu 1962’den akt. Çetin, 2004, s.116-117).

Osmanlı toplumunun tuval resminde insan figürünü merkeze alan eserlere mesafeli olduğu fikri Thalasso’nun (Avril-Septembre 1908a, s.40-41) bir yazısında da yer bulur. Thalasso bu durumun, Kur’an’daki bazı ayetlerin yanlış yorumlanmasından ileri geldiğini ve özellikle pagan tapınaklarında dini işlev yüklenen put ve ikonaların yasak olduğunu;

bu yasağın sanatla değil dinle ilgili olduğunu belirtmekle birlikte, 1908 yılında halen bu fikre inanan büyük kitleler olduğunu ifade eder.

Thalasso'nun bahsettiği düşüncelerin izlerine *Beyanü'l Hak* dergisinde, İslamcı düşüncenin temsilcilerinden Mustafa Sabri'nin yazılarında rastlanır (Berkes, 2002, s.447). “*Avrupalılarla münasebet ve ihtilatımızı [görüşme] sıkılaştırmaya başladığımız zamanlardan beri onlardan iktibas [aktarma] edebildiğimiz birçok hüsnata [güzelliğe] bedel taklit ettiğimiz yüzlerce seyyiattan [kötülüklerden] biri de zîruh [canlı] suretleri hakkındaki mübâlâtsizliğimizdir [itinasızlığımızdır]*” diyen Mustafa Sabri (26 Kânunusani 1324 [8 Şubat 1909], s.426), ayetlerden alıntılarla dinde resim yasağının olduğunu savunur. İslami anlayışa göre yalnızca sikke üzerindeki gibi, organları seçilemeyecek kadar küçük olan tasvirlerin ya da gösterilmeyen kısımlar olmadan kişinin yaşayamayacağı şekilde bedeninin tümüyle gösterilmediği resim ve fotoğrafların, yani özellikle “*belden yukarı*” olanların caiz olduğunu anlatır. Ancak böyle başlayan fotoğrafların zamanla bütüne yönelmesini eleştirir: “*Bu, sanat-ı nefise şekil ve namıyla başlanan ressamlığın, fotoğrafçılığın çarşıda pazarda çıplak kadın resimleri teşhirine vasıta olmak gibi bir derke-i şenaate [kötülük] tenzil edeceği hatıra gelir miydi?*” (Mustafa Sabri, 26 Kânunusani 1324 [8 Şubat 1909], s.428).

Sanayi-i Nefise Mektebi, bu görüşe karşın bir noktaya kadar ideallerini uygulayabilmişse de kadın model ve nü çalışmalarına çekilen sınırın aşılması vakit alır.<sup>45</sup> Dolayısıyla Ahu Antmen'in (2015, s.17) tespit ettiği gibi, bu dönemin resminde görülen erkek nü çalışmaları, sanatçıların tercihi olmaktan çok eğitim koşullarının getirdiği bir zorunluluktan kaynaklanır. Söz konusu dönemin öğrencilerinden Mehmet Ruhi Arel'in, 1909 tarihli çıplağa yaklaşan erkek figür çalışması bu döneme ait üretimin örneğidir (Görsel 16).

Öğrencilerin arayışı ve çözüme ulaşma isteği, daha sonra detaylı olarak ele alınacağı üzere, II. Meşrutiyet'in ilanı ve Sanayi-i Nefise Mektebi mezunlarından Paris'e giden

<sup>45</sup> 1914 yılında kurulan İnas Sanayi-i Nefise Mektebi için de aynı konu karşı taraftan sorun olur. Rus ya da Rum kadın modellerle çalışan kadın öğrencilerin erkek çizimleri de kadın anatomisinde olmaya başlayınca önce Âsâr-ı Âtika müzesinden erkek heykelleri sonrasında ise “*yaşlı, sakat ya da dikkat çekmeyecek*” erkek modeller okula getirilir (Aksel, 1977, s.106-108; Beykal, 1983a, s.8; Ürekli, Mart 2003, s. 56).



sanatçıların gözlemlerini İstanbul'daki arkadaşlarına aktarması ile hız kazanır,<sup>46</sup> ancak bu konuda tatmin edici çözümlere ulaşılması çok daha uzun sürer. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin erkek öğrencilerinin kadın modellerle çalışılması, 1917 yılından itibaren, ihtilal nedeniyle ülkelerinden kaçan Rusların modelliğiyle başlar (Tansuğ, 2012, s.138). Osmanlı İmparatorluğu'nda nü çalışmalarının ilk kez sergilenmesi, 1922 yılı Galatasaray Sergisinde Namık İsmail'in *Üryan*, İbrahim Çallı'nın *Nü* çalışmalarının yer almasıyla gerçekleşir ve bu tarihten itibaren ressamların bu tür çalışmalarının giderek daha çok sergilendiği görülür (Şerifoğlu, 2003, s.38; Yasa Yaman, 2012, s.141).<sup>47</sup>

### 2.5.3. Öğrenci Sayıları, Profili ve Görünürlüğü

Ressam, heykeltıraş, mimar ve hakkâk yetiştirmek üzere kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin vereceği eğitime ilgi gösteren öğrencilerin isimleri, sayıları ve şubelere göre dağılımları düzenli olarak takip edilemese de ulaşılan veriler hem okulun hem de şubelerin nasıl karşılandığı ile ilgili ipuçları verir.

Okul henüz faaliyete geçmeden, kayıt yaptıran öğrenci sayısı 1 Mart 1883 *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinin bildirdiğine göre on yedidir. Açılmak üzere olan okulun öğrenci sayısının hızla artacağına inanılan yazıda ilgililer bir an önce kayıt yaptırmaya teşvik edilir (Anonim, 17 Şubat 1298 [1 Mart 1883]; Ürekli, 1997, s.142-143).

Umulduğu gibi Sanayi-i Nefise Mektebi'nin öğrenci sayısı birkaç sene içinde hızlı bir artış gösterir. Öğretimin ilk yılını yirmi sekiz öğrenci ile tamamlayan okul, ikinci sene elli sekiz öğrenciye eğitim verir (Anonim, 30 Temmuz 1885'ten akt. Ürekli, 1997, s.148).

<sup>46</sup> Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencilerinin okulda kadın modelden çalışma yapmak üzere bulunduğu girişimler için bkz: 3.2.1. Yönetmeliğin Düzenlenmesi (1909).

<sup>47</sup> Öte yandan modelden çalışma sorununun bu yıllarda henüz tam olarak aşılamadığı da 1923 yılında İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin, Sanayi-i Nefise Mektebi'yle birleşmesi söz konusu olduğunda yapılan itirazdan anlaşılır. Kız öğrencilerin atölyelerinde bulunan kadın modellerin, erkek kısmında olmasının uygun olmayacağı dile getirilir ve bu fikir Paris École des Beaux-Arts'da bile bu tür uygulamaların ayrı mekânlarda yapıldığı bilgisiyle desteklenir (İAMA, Karton 4, Dosya No. 9045'ten akt. Ürekli, 2003, s.183). Nitekim kız ve erkek kısımlarının kuramsal dersleri 1923 yılında birleşse de atölye dersleri ayrı ayrı yürütülür. Bir süre sonra Namık İsmail'in müdürlüğündeki Avrupa Konkuru için erkek modelden çizim yapılacağı zaman, kadın öğrencilerin erkek modelin bulunduğu atölyeye girmekte başta tereddüt ettikleri anlatılır. Namık İsmail'in bunun şart olduğunu söylemesiyle ikna oldukları anlatısı da model çalışmalarındaki kısıtlamaların önce erkekler sonra kadınlar için olmak üzere Cumhuriyet Dönemi'nde sona erdiğine işaret eder (Aksel, 1977, s.135).

Bu sayı yıllar içinde giderek artar; 1894'te yüz yirmiye, 1895'te yüz doksan beşe ulaşır (Thalasso, Avril-September 1907, s.221). 1896-97 ve 1897-98 yıllarının öğrenci sayıları da maarif salnamelerinde yüz yetmiş yedi olarak verilir (H-1316 Maarif Salnamesi, s.636 ve H-1317 Maarif Salnamesi s.702). 1907 yılında yüz seksen öğrenciye eğitim veren okul, 1908 yılında artık sayıca üst sınıra ulaşıldığı için daha fazla öğrenci alınamayacağını duyurur (Anonim, 27 Teşrinisani 1324 [11 Aralık 1908]). Öte yandan Osgan Efendi'nin 1910 yılında, okula devam etmedikleri gerekçesiyle yetmiş üç öğrencinin kaydının silinmesi için başvurması, pratikteki sayıların önceki yıllarda da daha az olabileceğini düşündürür (İAMA, Karton 4, 1 Şubat 1325 [14 Şubat 1910]).<sup>48</sup>

Sanayi-i Nefise Mektebi'ne devam eden öğrencilerle ilgili basında yer alan yazılarda, 19. yüzyılın milliyetçi fikirlerinin de etkisiyle, öğrenci sayıları zaman zaman milletlerine göre sınıflandırılarak sunulur; okula devam eden Türk ve Müslüman öğrencilerin başarılı olup olmadıkları ya da sayılarının çoğunluğu oluşturup oluşturmadığı merak konusu olur. Örneğin 1889 sergisi değerlendirilirken “*güzel sanatlar alanında en gelişmiş zevke sahip öğrencilerin*” çoğunlukla Türkler ve Ermeniler olduğu, Rumların da ancak üçüncü sırayı aldığı ifade edilir (Lepage, Haziran 1890, s.446). 1891'de halkın güzel sanatlara verdiği önemin gittikçe arttığı, buna paralel olarak Sanayi-i Nefise Mektebi'ne öğrenciler tarafından gösterilen ilginin de çoğaldığı memnuniyetle anlatılırken, ilgi gösterenlerin çoğunluğunun Ermeni olduğu not düşülür (Anonim, 1 Zilhicce 1308 [8 Temmuz 1891]; Ürekli, 1997, s.180).

1898 yılında *İkdam* gazetesinde yayımlanan bir yazı ise tam tersine Müslüman öğrencilerin, okula devam eden gayrimüslim öğrencilerin sayısına oranla çok az olduğundan yakını ve güzel sanatları meslek olarak edinmenin ne kadar önemli olduğundan bahseder:

Sanayi-i nefise için de bir mektebimiz vardır. Acaba oraya devam için kaç müslüman talebe rağbet gösteriyor? Hiç şüphe etmeyiz ki orada bulunan mâl gayr-i müslime şakirdâna nisbeten bunların miktarı hiçtir. Hâlbuki sanayi-i nefise en âli bir meslektir, bir kavmin medar-ı ziynetidir, sebab-i servetine derecat-ı zevkine delildir. Bununla beraber bu meslek-i bedî' bâd-ı rağbet olmuyor. Buna müteessir olmamak

<sup>48</sup> Maarif Nezareti öğrencilerin kaydının silinmesini onaylamaz, yalnızca imtihanlara giremeyeceklerini bildirir (İAMA, Karton 4, 1 Şubat 1325 [14 Şubat 1910]).

elden gelmiyor. Birçok nekaisimiz [noksanlarımız] daha vardır ki bunları tadâd etmek [saymak] bile mümkün değildir (Anonim, 27 Eylül 1314 [9 Ekim 1898]).

Bu iddiaya cevaben *Servet* gazetesinde Müslüman öğrencilerin gayrimüslimlerden daha çok ve daha başarılı olduğu şu sözlerle ifade edilir:

İkdam gazetesi bilmelidir ki, mektebde ekseriyeti hıristiyanlar değil islâmlar teşkil etmektedir. Burhan-ı katı' olarak da bu sene resim sınıfından neş'et eden altı efendiden altısının da islâm olduğu ve hâkk sınıfı talebesini teşkil eden on sekiz efendi meyanında gayrı Müslim olarak bir rum ile bir de Musevi bulunub bunların da bir sınıfta üçüncü, diğerinin de sonuncu olduklarını ve ikinci sınıfta birinciliği İsmail Hakkı Bey'in, ikinci sınıfta da Mehmet Kemaleddin Bey'in ihraz etmiş olduklarını arz ve irae eylerim (Anonim, 12 Ekim 1898'den akt. Cezar, 1995, s.560-561).

Salnamelerde yer alan 1896-97 ve 1897-98 yılları verilerine göre de okula kayıtlı yüz yetmiş yedi öğrencinin yüz yedisi Müslüman, yetmiş gayrimüslimdir (H-1316 [1898] Maarif Salnamesi, s.636 ve H-1317 [1899] Maarif Salnamesi s.702).

Sayıardan anlaşıldığı kadarıyla Sanayi-i Nefise Mektebi, öğrencilerin ilgisini çekmekte güçlük yaşamamış ve İmparatorluğun heterojen yapısı paralelinde okulun da heterojen bir öğrenci profili olmuştur. Bu konuyu ilginç kılan nokta, öğrenci sayılarının şubelere göre dağılımı ve mezun olan öğrenci sayılarıdır. Okulun en çok öğrencisi bulunan şubeleri resim ve mimaridir, heykel ve hak şubelerininse öğrenci sayıları oldukça azdır. Bu dönemin öğrencilerinden Ali Sami Boyar (14 Kasım 1931) heykel şubesinin “*iki muallimine bedel bazen bir talebesi ya bulunurdu ya bulunmazdı*” diyerek pratikte bu alanın ilgi görmediğini söyler. 1892'de faaliyete geçen hakkâklık şubesinin ise, örneğin 1904 yılında üç öğrencisi bulunur (Anonim, 22 Eylül 1320 [5 Ekim 1904]).

Kayıtlı öğrenci sayısı oldukça yüksek olan okulun görece az mezun verdiği de söylenebilir. Örneğin 1889'da altı, 1890'da beş resim öğrencisi eğitimlerini tamamlar (BOA. Y.PRK.MF. 2/9, 26 Teşrinisani 1306 [8 Aralık 1890]). 1898 yılında okula kayıtlı yüz yetmiş yedi öğrenci bulunmasına rağmen yalnızca üç resim ve on mimarlık; 1899 yılında da benzer şekilde on mimarlık, üç resim ve iki hakkâklık öğrencisi eğitimlerini tamamlarken heykel bölümü iki yılda da mezun vermez. 1900 yılında dokuz mimar, üç hakkâk ve bir heykeltıraş mezun olurken listede bu kez de resim bölümünden mezun olan kimse bulunmaz (H-1321 [1903] Maarif Salnamesi, s.103).

Öğrenci sayılarından yüzlerle bahsedilen Sanayi-i Nefise Mektebi'nin öğrencilerinin kimlikleriyle ilgili bilgilerse son derece sınırlıdır. Bu dönemde okuldan eğitim alıp meslek hayatlarıyla tanınırlık kazanarak isimleri günümüze gelmiş sanatçı sayısı Turan Erol'un da (Eylül 1990, s.11) belirttiği gibi son derece azdır. Araştırmacı Vazken Khachig Davidian (Aralık 2014, s.28-29), Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk yıllarında çekilen hocaların ve öğretmenlerin toplu fotoğraflarından birinde Simeon Agopyan (1857-1921) ve Arşak Fetvacıyan'ı (1866-1947) tespit etmiş ve bir diğeri de okulun aynı dönem öğrencilerinden Viçen Arslanyan (1866-1942) olabileceğini önermiştir (Görsel 17). Ayrıca resim bölümünde Muallim Şevket (1856-1893), Mahmut (1860-1920), Ömer Adil (1868-1928), Osman Asaf (1869-1935), Ahmet Ziya Akbulut (1869-1938), Tekezade Sait (1870-?), Hamdi Kenan (1870-?), Muazzez (1871-?), İsmail Hakkı Altunbezer (1871-1946), Galip (1872-?), Şevket Dağ (1875-1944), Celal Esad Arseven (1875-1971), Hikmet Onat (1881-1977), Sami Yetik (1878-1945), Ali Sami Boyar (1880-1967), İzzet Bey (1880-1918), Mehmet Ruhi Arel (1880-1931), Nazmi Ziya Güran (1881-1937), Ali Cemal Benim (1881-1939) ve İbrahim Çallı (1882-1960); heykel bölümünde İhsan Özsoy (1867-1944), İsa Behzat (1875-1916), Mesrur İzzet (1873-1952), Mehmet Bahri (?), Aram Bakkalyan (?) isimlerinin bulunduğu bilinmektedir (Erol, Eylül 1990, s.11; Çoker, 1983:14-15, 33; Naipoğlu, 2008, s.54).

#### 2.5.4. Yıl Sonu Sergileri

Sanayi-i Nefise Mektebi, 1885 yılından itibaren her yılın sonunda bir yarışmalı sergi düzenleyerek öğrencilerin çalışmalarını değerlendirir, ödüllendirir ve kamuoyuna sunar. Bu sergilerle bir yandan öğrencilerin teşvik edilmesi amaçlanırken bir yandan da okulda yapılan çalışmaların halka sunulması İmparatorlukta güzel sanatlara ilgi, merak ve sevginin gelişmesi için ortam yaratılması hedeflenir.

Bu sergiler için, 1892 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'ne yapılan ek binada bir salon ayrılır (BOA. İ.DH. 961/75976, 25 Temmuz 1301 [6 Ağustos 1885]; Cezar, 1995, s.471).

Bu salonun, 1904 yılı sergisi esnasındaki genel görünümü şöyle anlatılır:

Bize terfik edilen zatın delaleti ile salonları gezmeye başladık. Müze-i Hümayun müdüriyet-i aliyyesi eser-i intizam ve terakkiyi her yerde irâeye say olduğundan salonlar da muntazam, pak. Duvarlara pembe astar gerilerek ve sehpa konularak

levhalar, heykeller sınıf sırasıyla dizilmiş. Birinci salondan içeri girer girmez tabiatıyla nazara ortaya mevzu‘ heykel-i atık geliyor. Heykelin oraya vaz‘ı zarif bir delâlet-i sanatkârâneyi haiz. Sağ tarafa saptık. Resim şubesinin son sınıfı yağlıboya levhalar (Anonim, 22 Eylül 1320 [5 Ekim 1904]).

Yönetmelikte belirlendiği gibi, çalışmaların değerlendirilmesi bir heyet aracılığı ile yapılır. Seçici kurul Sanayi-i Nefise Mektebi hocalarından, Müze-i Hümayun İdaresi’nden, okuldan bağımsız bir sanatçıdan ve Maarif Nezareti’nden zaman zaman gönderilen üyelere oluşur. Şeker Ahmet Paşa, 1907 yılındaki ölümüne dek seçici kurulun üyesi olarak öğrencilerin çalışmalarının değerlendirilmesi sürecinde yer alır; sonrasında bu görevi Halil Paşa sürdürür.

Heyetin değerlendirmesi sonucunda öğrencilere birincilik, ikincilik madalyaları ile zikr-i cemil<sup>49</sup> dağıtılır. Ayrıca ortaya çıkan üretimler nedeniyle okulun hocalarının da zaman zaman ödüllendirildiği görülür. Yaver Ressam Şeker Ahmet Paşa’nın, yalnızca ressam kimliğiyle değil saraydan bir temsilci olarak da jüride bulunduğu, süreci takip ettiği ve raporladığı anlaşılır. 12 Ekim 1896’da gerçekleştirilen değerlendirmenin ardından, 13 Ekim’de de Şeker Ahmet Paşa, kurulun eserleri tek tek inceleyip “*fevkalâde denmeğe layık*” derecelerde ilerleme gördüğünü ve Osgan Efendi, Vallaury, Valeri, Zarzecki, Yusuf Rami Bey, Miralay Hasan Bey, Aristoklis Efendi ile o dönemde Sanayi-i Nefise Kâtibi olarak anılan Adil Bey ve memur Mustafa Efendi’nin taltife layık olduğunu yazar (BOA. Y.PRK.MYD, 17/86, 1 Teşrinievvel 1312 [13 Ekim 1896]).

Sanayi-i Nefise Mektebi’nin tüm sergileri, yayınlardan düzenli olarak takip edilemese de her şubenin çalışma konuları hakkında genel bir fikir edinilebilir. Bu yarışmalar için her şubenin ve sınıfın öğrencisine ayrı çalışma konuları verilir. Resim şubesinin kara kalem çalışmaları genellikle *Venüs*, *Discobolos* gibi antik heykellere ve eğer o sene canlı modelden çalışıldıysa yağlı boya sınıfıyla birlikte figür resimlerine, yağlı boya mimari görünümlere ve manzaralara rastlanır. Öğrencileri sergilerde hangi çalışmalarını sergilediği bilgisine tam olarak ulaşılmasa da okulun ilk döneminde yetişen sanatçıların daha çok tek figürlü çalışmalara ya da mimari görünümlere yöneldiği gözlemlenmektedir (Görsel 18-30). Öte yandan sergi yazılarının hiçbirinde çok figürlü kompozisyonlardan bahsedilmediğinden okulda bu tür çalışmaların yürütülmediği düşünülebilir. Örneğin

<sup>49</sup> Zikr-i cemil, madalya alamayan ancak başarılı bulunan öğrencilere teşvik amacıyla verilen ödüdür.

seksen kadar öğrencinin katılımıyla gerçekleşen 1888 sergisi için resim şubesi iptidai sınıf öğrencileri alçı modelden baş çalışırken, birinci sınıf öğrencilerinin alçı modelden kara kalem el-ayak, kol-bacak; ikinci sınıf öğrencilerinin alçı heykelden kara kalem figür ve üçüncü sınıf öğrencilerinin canlı (erkek) modelden yine kara kalem çalışması beklenir. Dördüncü ve beşinci sınıf öğrencilerinin ise doğadan çalışarak yağlı boya tablolar yapmaları istenir (Ahmet Mithat, 16 Teşrinisani 1304 [28 Kasım 1888]).

Ahmet Mithat'ın (16 Teşrinisani 1304 [28 Kasım 1888]; 17 Teşrinisani 1304 [29 Kasım 1888], s.5-6) 1888 yılı sergisi için kaleme aldığı yazılar, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin sergileriyle ilgili kaleme alınan en detaylı yazılardandır. Bu yazılardan Osmanlı sanatseverlerinin, eserleri değerlendirme ölçütleriyle ilgili fikir edinilmesini sağlar, öğrencilerden beklenenin yorumlama değil, gerçeğe yakınlık olduğu anlaşılır. Ahmet Mithat, her sınıfın çalışmalarını ayrı ayrı değerlendirerek öğrencilerin sınıfları ilerledikçe beğeni kazanan eserler ortaya koyduğunu anlatır. Örneğin ikinci sınıf öğrencilerinden on bir kişi sergiye katılır ama yazar tarafından içlerinden sadece bir tanesinin eseri takdire layık bulunur. Üçüncü sınıf öğrencilerinin canlı modelden yaptıkları kara kalem figür çalışmaları, aslına sadıktır. Yazara göre, öğrenciler yeteneklerini ilk bu sınıfta gösterirler; resim sanatında en önemlisi “*resmin ruhlandırılmışıdır*” ki öğrencilerin bu yeteneğe sahip oldukları bu çalışmalarda görülmektedir. Yağlı boyaya geçen dördüncü sınıf öğrencileri renkleri kullanmayı yeni öğrendiklerinden bazı çalışmalar solgun, bazı çalışmalar parlak olsa da beğeniyi hak etmişlerdir. Beşinci sınıf öğrencilerinin eserleri ise, yazara göre hem perspektif hem de renk kullanımı açısından ustalıkla meydana getirilmiştir. Yazar bu düşüncelerini şu sözlerle özetler: “*Beşinci sene müntehiblerinin levhaları karşısına gelindiği zaman bir hayret tâzîmkârane [hürmette bulunarak] ile insanın kendisini toplamaması kabil değildir!*” Resim şubesinde verilen eğitimle ilgili önemli bir başka veriye de Prétextat Lecomte'un 1 Aralık 1891 tarihinde *Stamboul* gazetesinde yayımlanan yazısından ulaşılır. Prétextat'ya göre öğrenciler kendi özgün üsluplarını yakalayamamış, üretimlerini kişiselleştirememişlerdir. “*Valeri acaba kendi tarzını mı empoze ediyor öğrencilerine?*” sorusuyla, bu durumun Valeri'nin benimsediği yöntemlerden kaynaklanıyor olabileceğine işaret eden yazar (akt. Sinanlar, 2008, s.136),

II. Meşrutiyet döneminde okulun mezunları tarafından sıkça dile getirilen ve değiştirilmek istenen kopyalamaya dayalı eğitim anlayışını görünür kılar.<sup>50</sup>

Heykel şubesindeki öğrenci sayısının azlığı, sergideki örneklerin de yalnızca birinci ve ikinci sınıftan ikişer öğrencinin çalışmalarıyla sınırlı kalmasına neden olur. Birinci sınıf öğrencilerinin eski eserlerden kopya yoluyla çalıştıkları, ikinci sınıf öğrencilerinin ise canlı modelden ürettiklerini yazan Ahmet Mithat (17 Teşrinisani 1304 [29 Kasım 1888], s.5) özellikle ikinci sınıf öğrencilerinin çalışmalarını takdirle anlatır: *“her ikisi de modellerinin aynını vücuda getirmişlerdir.”* Heykel şubesi, resim şubesiyle benzer şekilde işler ve çoğu zaman aynı modellerden çalışır. Antik heykellerin yanı sıra örneğin 1898 yılı sergisinde yağlı boya çalışmaların bir kısmının bir Yahudi’yi betimlediği, aynı figürün heykel öğrencileri tarafından da çalışıldığı okulun hakkâklık şubesi öğrencilerinden olan Midhad Rabii’nin yazısından anlaşılır. Ayrıca İsa Behzat’ın *“kitap okumakla meşgul bir Yahudi’yi kabartma olarak”* betimlediği çalışmasının birinci seçildiği de aynı yazıdan öğrenilir (Görsel 31) (Midhad Rabii, 12 Teşrinisani 1314 [24 Kasım 1898], s.811; Özyiğit, 2012, s.220-224).

Mimarlık şubesi için belirlenen konular, Osmanlı basınında en kolay takip edilebilen konular olur. 1888 yılı sergisine, mimarlık şubesinin ikinci sınıf öğrencileri bir tren istasyonu, üçüncü sınıf öğrencileri bir hastane ve dördüncü sınıf öğrencileri bir müze projesiyle katılır. Proje çalışmaları planlar, binaların dış görünüşünü gösteren resimler ve iç detaylarının anlaşılacağı kesitlerle sunulur. Resimler en küçük bezemesine kadar çalışıldığı için çoğunlukla tamamlanamamış halde kalsa da Ahmet Mithat’ın (17 Teşrinisani 1304 [29 Kasım 1888], s.5) beğenisini kazanır. 1898 sergisinde ise mimarlık öğrencilerinin üçüncü sınıfı bir hastane, dördüncü sınıfı bir postane çizimi hazırlar (Midhad Rabii, 12 Teşrinisani 1314 [24 Kasım 1898], s.811; Özyiğit, 2012, s.220-224). 1901 yılında, son sınıfa geçenler iki tabur askere yetecek büyüklükte tüm eklentileriyle bir kışla, ikinci sınıf öğrencileri ise bir okul tasarlar (Anonim, 16 Teşrinievvel 1317 [29 Ekim 1901]). 1902 yılında mimarlık son sınıf öğrencileri için belirlenen proje, içinde konser ve tiyatro salonları barındıran iki yüz yatak odalı apartmanlardır, üçüncü sınıflar belediye binası, ikinci sınıflarsa köşk ve özel otel çizerler (Anonim, 14 Ekim 1902’den

<sup>50</sup> Ayrıca bkz. Bölüm 3.5.2 Sanayi-i Nefise Mektebi Eleştirileri

akt. Özyiğit, 2012, s.195-198). 1903 yılında mezun olanlar ise sergiye bir bankanın dış görünümünü tasarlarlar (Anonim, 8 Ekim 1903'ten akt. Özyiğit, 2012, s.198-200).

Resim, heykel ve mimari çalışmalarına, hakkâklık şubesinin çalışmaları ilk kez 1894 yılında eklenir. 1892 yılında faaliyete geçen şubenin öğrencileri birinci sınıfta Müze-i Hümayun'dan bir Apollon heykelinden, ikinci senede ise bir mimari gösterimden yararlanır (Anonim, 3 Mart 1310 [15 Mart 1894], s.5-7; 15 Kânunuevvel 1310 [27 Aralık 1894]). Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk gravür hocası Napier'nin de getirilmesinde rol oynayan *Servet-i Fünun* gazetesi, bu şubenin çalışmalarına ayrıca önem verir ve sık sık okuyucularıyla buluşturur. 1895 yılı sergisinden Onik Efendi'nin İstanbul surlarından gösterdiği kale ve Vahram Efendi'nin kuş levhası bu örneklerdendir (Anonim, 26 Teşrinievvel 1311 [7 Kasım 1895]).

Yıl sonu sergilerinde sunulan eserler, öğrencilerin mezuniyetinde belirleyici bir rol oynar. Örneğin, 1902 yılında, yağlı boya son sınıf öğrencilerinden Halim ve Rupen Efendi'nin tabloları seçici heyet tarafından yeterli bulunmadığı için öğrenciler mezun olamaz (Anonim, 14 Ekim 1902'den akt. Özyiğit, 2012, s.195-198).

Sanayi-i Nefise Mektebi yıl sonu sergileri her zaman yalnızca okulun devam eden öğrencileriyle sınırlı tutulmaz, zaman zaman mezunlarına da platform oluşturur. 1902 sergisine okulun hak şubesi mezunlarından Mithad Rabii Bey, iki figür ve bir manzara tablosu, iki levha ve bir tuğrayla katılır, seçici kurul tarafından ödüllendirilir. Aynı sergiye Şevket Bey de Ayasofya'nın iç görünümünü çalıştığı bir tablosuyla katılır; tabloyu Vallaury satın alır (Anonim, 6 Ağustos 1902'den akt. Özyiğit, 2012, s.193-195). 1908 yılında, bu dönemde yalnızca erkek öğrenci kabul eden Sanayi-i Nefise Mektebi'nin sergisine Müfide Kadri de katılır. Osman Hamdi Bey'den ve Valeri'den özel ders alan Müfide Kadri, İmparatorluğun diğer sanat öğrencileriyle birlikte görünürlük kazanır, yıl sonu sergisinde iki eserini sergiler. Osman Hamdi Bey'in isteğiyle bu katılım belgelenir ve sanatçı zikr-i cemille ödüllendirilir (İAMA, Karton 4, 24 Şubat 1325 [9 Mart 1910]).<sup>51</sup>

Okul yönetimi sergilerin kurulmasına ne kadar özen gösterirse göstere, sergilerin gördüğü ilginin sınırlı kaldığı 1904 yılı sergisi hakkındaki yorumlardan anlaşılır. Okulun

<sup>51</sup> Müfide Kadri 1908 yılındaki sergiye katılır ancak Sanayi-i Nefise zikr-i cemil ödülünü alması 1910 yılında gerçekleşir (bkz. İAMA, Karton 4, 24 Şubat 1925 [9 Mart 1910]).



sergilerini toplamda yüz hatta belki daha az kişinin gezdiği sitemle dile getirilir (Anonim, 21 Eylül 1320 [4 Ekim 1904]). 1904 sergisini, açılış günü (3 Ekim 1904) yalnızca yirmi beş kişinin gezmesi -her ne kadar ilk günün ziyaretçi sayısının kesin bir ölçüt olarak kabul edilemeyeceği söylene de- bir ilgisizlik göstergesi olarak değerlendirilir. Serginin öneminin, çalışmaların güzelliklerinden ya da sanatçıların ustalıklarından değil, farklı bir noktadan geldiğini anlatan yazı, serginin en nihayetinde bir okul sergisi olduğunu hatırlatır ve asıl amacın genç sanatçıların desteklenerek sanat ortamına katkı sağlanması olduğunu belirtir (Anonim, 22 Eylül 1320 [5 Ekim 1904]). Thalasso (Avril-September 1907, s.221) da benzer bir şekilde sergilere az ziyaretçi gelmesini “*ne kadar ilginç de olsa bu sergiler öğrencilerin çalışmalarıyla sınırlı, resim ve heykelin yeni şekillenmeye başladığı bir ülkede kalabalık çekmeleri çok mümkün değil*” sözleriyle değerlendirir.

Sanayi-i Nefise Mektebi yıl sonu sergileri, kalabalık kitleleri ağırlayan etkinlikler olmasa da öğrencileri sergileme geleneğine katması hem okula hem de öğrencilere görünürlük kazandırması, öğrencilerin motivasyonunu arttırması gibi çeşitli işlevler üstlenerek Osmanlı sanat ortamına hizmet eder.

### **2.5.5. Yurt Dışına Öğrenci Gönderilmesi (1890-1892)**

Fransız Akademisi'nin (L'Académie des Beaux-Arts) Roma Ödülü (Prix de Rome) yarışması sonucunda, sanatçıları Akademi'nin dayandığı geleneğin merkezine, Roma'ya göndermesi uygulamasına benzer şekilde Sanayi-i Nefise Mektebi'ni dereceyle tamamlayanların -yazılı kural olmasa da- çoğunlukla okulun dayandığı geleneğin merkezine, Paris'e gönderilmeleri tasarlanır. Daha önce değinildiği gibi bu dönemde Sanayi-i Nefise Mektebi'nde canlı modelden figür çalışmaları kısıtlı imkânlarla sürdürülür, İmparatorlukta bir resim-heykel müzesi bulunmaz, büyük sergiler sınırlı sayıda gerçekleştirilir; özetle sanatçıların inceleme yapıp beslenebilecekleri kaynaklar son derece az bulunur. Dolayısıyla bir anlamda Osmanlı öğrencilerinin eğitimlerine İstanbul'da başlaması ama yurt dışında tamamlaması, oradaki sanat ortamını deneyimlemesi gerektiği düşünülür.

Okulun mezunlarının yurt dışına gönderilmesi ile ilgili ilk girişim 1890 yılına tarihlenir. 1 Haziran 1890'da Feyzi ve Nizameddin Beylerin birinin Paris'e diğerinin Berlin'e

gönderilmesine karar verilir (BOA. İ.DH. 1180/92288, 20 Mayıs 1306 [1 Haziran 1890]). Ancak bu karara rağmen Maarif Nezareti'nde yeterli bütçe bulunmadığından harekete geçilemez. Yaklaşık bir yıla yayılan yazışma sürecinin ardından gerekli düzenlemeler tamamlanır. Osmanlı basınında, Sanayi-i Nefise Mektebi mezunlarından bazılarının, Avrupa resim ve mimarisini tetkik etmek üzere Avrupa'ya gönderilmesine karar verildiği haberi, İmparatorluğun ilerlemesinin sözde kalmadığı, bu yönde somut adımlar atıldığı söylenerek müjdelenir (Anonim, 1 Zilhicce 1308 [8 Temmuz 1891]). Bu süreçte bir öğrencinin Berlin'e gönderilmesi fikrinden vazgeçilir, Nizameddin ve Feyzi Beylerin ikisi de 1891 yılı yazında Paris'e gönderilerek École des Beaux-Arts'ın mimarlık bölümünde eğitimlerine başlarlar (BOA. HR.SFR.4. 486/70, 24 Haziran 1891; HR.SFR.4. 486/71, 15 Ağustos 1891). Feyzi Bey'in İmparatorluğa dönüşü ve nerede görevlendirildiği tespit edilemese de Nizameddin Bey'in, aldığı eğitimin ardından Hazine-i Hassa Sermimarlığı görevine getirildiği bilinmektedir (BOA. HH.İ. 97/24, 22 Mart 1311 [3 Nisan 1895]; HH.İ. 97/37, 10 Nisan 1311 [22 Nisan 1895]).

1892'de, Paris'teki iki mimarlık öğrencisine resim bölümünden Galip ve heykel bölümünden İhsan (Özsoy) Beyler eklenir (BOA. HR.SFR.4. 486/77, 4 Mayıs 1892; HR.SFR.4. 486/81, 29 Ekim 1892). Osman Hamdi Bey, Galip Bey'in kendisi gibi Paris École des Beaux-Arts'da Gérôme atölyesinde eğitim almasını ister. Ancak okulun yönetmeliği gereği Galip Bey'in orada eğitim almasının mümkün olmadığı, Gérôme'un 9 Ekim 1893'te Osman Hamdi Bey'e yazdığı mektuptan anlaşılır:

Sevgili Hamdi,

Ziyaretime gelen Mösyö Galib Efendi, bana kartvizitini verip, École des beaux-arts'da benim atölyeme girmek istediğini ifade etti. Eğer bu iş benim yetkim dahilinde olsaydı seve seve yapardım. Ne yazık ki otuz yaşını geçmiş gençlerin atölyelere alınmasını engelleyen bir yönetmelik var. İki-üç yıl öncesine kadar yabancılar bu yönetmelik kapsamında değildi ve o yaştan sonra da dersleri izleyebiliyorlardı. Ancak yabancılara, vatandaşlardan daha fazla ayrıcalık tanınmanın oldukça anormal bir yaklaşım olduğu kabul edildi ve Okul Yüksek Konseyi, yönetmeliğin bu maddesinde değişikliğe gidip Fransızlarla yabancıları eşit konuma getirerek bu karardan geri döndü. Zaten ancak böylesine önemli bir gerekçe sizin isteğinizi yerine getirmeme engel olabilirdi, çünkü ben yurttaşlarınızın şahsında sizi hoşnut etmekten her zaman mutluluk duyarım. Zaten Mösyö Galib'e de kapımın kendisine her zaman açık olduğunu ve bana akıl danışmaya geldiğinde eli boş dönmeyeceğini belirttim (Correspondance Passive d'Osman Hamdi Bey'den akt. Artun, 2012, s.149).

École des Beaux-Arts'a kabul edilmeyen Galip Bey Académie Julian'a yönelir. Bu dönemden başlayarak Osmanlı sanatçılarının kısa ya da daha uzun sürelerle eğitim aldığı kurumlardan biri olan Académie Julian, 1867'de özel bir atölye olarak kurulmuştur. Sınırlı sayıda yabancı öğrenci kabul eden ve henüz kadın öğrenci almayan École des Beaux-Arts'ın kısa sürede alternatifi olur. Ayrıca École des Beaux-Arts'a girmek isteyen öğrencilerin de sınava hazırlanma sürecinde gittikleri bir okul olur. Académie Julian'da da École des Beaux-Arts'daki anlayışa benzer bir anlayışla, akademik sanat eğitimi verir (Artun, 2012).

Paris'te eğitim alan Galip Bey, planlandığı gibi İstanbul'a dönüp Osmanlı sanat ortamına katkı sağlamaz. Jön Türklerle yakın ilişki kurup Paris'te, *İncili Çavuş* adında, Sultan Abdülhamid yönetimini eleştiren bir mizah gazetesi yayınlar (Toros, t.y.). Nitekim Paris'te kendi imkânlarıyla eğitim alanlar ve firarilerle ilgili Yıldız Sarayı'na sunulan listede, Galip Bey'in bursla gittiği Paris'ten arkadaşlarıyla birlikte dönmeyip kendi imkânlarıyla orada kaldığı bildirilir. Ayrıca "*çalışmayıp serseriyane gezmekte ve politika ile uğraşmakta*" olduğu raporlanır; cahil, tembel, haylaz ve işe yaramaz diye tarif edilir (BOA. Y.MTV. 158/152, 19 Mayıs 1313 [31 Mayıs 1897]).

Osman Hamdi Bey, İhsan Bey'i Jean Baptiste Gustave Deloye'nın atölyesine yönlendirir (Gezer, 1983, s.28-31). Paris Salon Sergileri'nde sık sık yer alan Deloye, Osman Hamdi Bey'in de kişisel olarak tanıdığı bir heykeltıraştır, hatta İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin koleksiyonunda Deloye'nin 1868'de yaptığı tahmin edilen bir Osman Hamdi büstü bulunmaktadır (Edhem, 2010, s.166). Osman Hamdi Bey her ne kadar İhsan Bey'in Deloye'den eğitim almasını istese de İhsan Bey atölyeye bir süre devam ettikten sonra Deloye'nın doğadan çalışmaya olanak vermediği gerekçesiyle karar değiştirip École des Beaux-Arts'a geçer (Gezer, 1983, s.28-31). Dört yıllık eğitimin<sup>52</sup> ardından İstanbul'a dönen İhsan Bey, üç yıllık bir bekleyişin sonunda Maarif Nezareti'ne yazdığı dilekçeyle istihdam edilmesini talep eder. Osman Hamdi Bey'in de olumlu görüşüyle İhsan Bey, 1 Nisan 1899'da Sanayi-i Nefise Mektebi heykeltıraş muallimliği ile Müze-i Hümayun âsâr-ı heykeltıraş tamirat memurluğuna atanır (İAMA, Karton 2, Dosya No: 1463, 20 Mart 1315 [1 Nisan 1899]). 1933 yılında emekli olana kadar okuldaki görevini sürdüren

<sup>52</sup> İhsan Bey'in planlanan öğrenim süresi 1895'te dolar, yapılan başvuru sonucu bir sene uzatılır (BOA. BEO. 670/50213, 29 Temmuz 1311 [10 Ağustos 1895]).

İhsan Özsoy'un çok az sayıda yapıtı bilinmektedir, Gezer'e göre (1983, s.31) İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonunda bulunan iki büst çalışması da natüralist anlayıştadır (Görsel 32).

Bu dönemde son olarak resim bölümünden Sabri Efendi'nin 1894'te Avrupa'ya gönderilmesine karar verildiği belgelerden anlaşılacakla birlikte sürecin detayları ile ilgili bilgi edinilememiştir (BOA. MF.MKT. 238/26.17 Teşrinisani 1310 [29 Kasım 1894]). Sanayi-i Nefise Mektebi'nin bu yıllarına ait bilgilerde boşluklar olsa da okulun yurt dışına öğrenci gönderme hareketliliğinin sınırlı kaldığı bilinmektedir. Thalasso (Avril-Septembre 1907, s.221), 1907 yılına dek Sanayi-i Nefise Mektebi'nden yalnızca beş öğrencinin -iki ressam, iki mimar ve bir heykeltıraş- devlet tarafından eğitim için yurt dışına, Fransa'ya gönderildiğini yazar. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin yönetmeliği hazırlanırken tasarlandığı gibi, her yıl tüm şubelerden yurt dışına öğrenci gönderilmesi, o dönemde İmparatorluğun geçirdiği hareketli siyasi dönem ve ekonomik güçlükler nedeniyle gerçekleştirilememiş olmalıdır. Bu yıllarda Paris'e gönderilen az sayıdaki sanatçının da dönüşlerinde sanat ortamında büyük bir etki alanı yaratmadığı anlaşılmaktadır.

## **2.6. SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEBİ MEZUNLARININ İŞ İMKÂNLARI, İSTİHDAM ALANLARI**

Sanayi-i Nefise Mektebi ile Osmanlı İmparatorluğu'nda ilk kez, formal eğitim sonucu diploma almış resim, heykel, mimarlık ve gravür alanlarından uzmanlar yetişir. Devletin çeşitli kademelerinden yetkililer, çağın ihtiyacı olarak sunulan sanatın bu türlerinin, ilerleme ve medeniyet için bir gereklilik haline geldiğini dile getirerek bu eğitimi ve üretimi destekleseler de sanatçıların, sanat üreterek yaşamlarını sürdürmesinin ne kadar mümkün olduğu ve bu bağlamda kamunun bu sanat türleriyle nasıl bir ilişki kurduğu merak uyandırır.

Osmanlı İmparatorluğu'nda, Fatih Sultan Mehmed döneminden itibaren yabancı ressamların tuval resimleri özellikle İmparatorluğun belli bir kesimi tarafından takdir toplasa da Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşuna kadar tuval resmi üreten Osmanlı sanatçılarının sayısının oldukça az olduğu bilinmekte ve halkın tuval resmine ve heykele

mesafeli kaldığı anlatılmaktadır. Bu mesafe, daha önce bahsedildiği gibi Hikmet Onat'ın “*çevre resim ve heykel öğreten mektebimizi ahlâksızlık, dinsizlik ile suçluyordu*” (akt. Öndin, 2003, s.145-146) ya da Ali Sami Boyar'ın “*kara taassup derhal başını kaldırırdı*” (akt. Şehsuvaroğlu, 1959, s.65-66) sözlerinde görüldüğü gibi Halil Paşa'nın anılarından da anlaşılır. Sanatçı, bir bayram namazı esnasında verilen vaazda resme ve resamlara karşı olumsuz ifadeler kullanıldığını, bu söylemler nedeniyle “*kendisini tanıyanların bakışları altında ezildiğini*” anlatır (akt. Özyiğit, 2013, s.106). Öte yandan Thalasso (Octobre 1907-Mars 1908, s.503-504) bu düşüncelerin değişmesi ve İmparatorluğun sanatsal yenilenmesi için özellikle Avrupa'da eğitim gören -ve Sanayi-i Nefise Mektebi ile ilişki içinde olan- küçük bir kesimin büyük çaba sarf ettiğini de dile getirir.

Resim ve heykelin Osmanlı İmparatorluğu'nda geniş kitlelerin benimsediği bir üretim biçimi olmaması, Osmanlı sanatçılarının üretimlerinin dolaşıma girmesi ve sanatçıların profesyonelleştikleri meslekleriyle yaşamlarını sürdürmesinde güçlükler yaratır. Sayıca az da olsa Osmanlı ressamlarının ve yabancı ressamların eserlerinin, 19. yüzyılda özellikle Pera'daki vitrin sergileriyle satışa sunulduğu bilinmektedir.<sup>53</sup> Ancak 19. yüzyılın sonunda hatta 20. yüzyılın başında Osmanlı ressamları için istikrarlı bir sanat piyasasının söz konusu olmadığı Osmanlı basınında yer alan yazılardan anlaşılır.

Bu bağlamda, iki farklı düşünce ile karşılaşılır: Bir grup ülkedeki güzel sanatlar üretiminin niteliğinin henüz yeterince ilgi uyandıracak düzeyde olmadığını düşünürken diğer bir grup da sanat üretiminin sanatçıların ilgi ve destek görmesiyle olgunlaşabileceğini söyler.

1889 yılında Ahmet Mithat (18 Şubat 1304 [2 Mart 1889]) tarafından kaleme alınan *Resim ve Resme Rağbet* başlıklı yazı bu bağlamda bir bakış açısı sunar. Ahmet Mithat, sanatın desteklendikçe ilerleyeceğini, ressamların kendini geliştirmesi için destek görmesi gerektiğini değil, eserlerde ustalık görüldükçe sanatın ilgi toplayacağını ve böylece sanatseverlerin yüreklenip sanata bütçe ayıracağını savunur. Paris'teki ressamların da sergilerde yetenekleri doğrultusunda ün kazanıp tablolarını satabildiğini söyler, hatta bir aydan kısa sürede yapılabilecek ve beş on franktan fazla masrafi olmayacak sıradan tabloların bile bin franktan pahalıya satıldığını ekler. Osmanlı sanat

<sup>53</sup> 19. yüzyıl boyunca Pera'daki sanat ortamı ve sergilerin detaylı incelemesi için bkz. Sinanlar, 2008.

piyasasından şikâyet eden ressamın içinse şu ifadeleri kullanılır: “Denilir ki: ‘Yüz bin frank kıymeti olan bir levhayı burada on bin franka verecek olsanız kim alır?’ Buna cevaben deriz ki siz yüz bin franklık levhayı yapınız da biz ona hiç olmaz ise elli bin franklık bir müşteri bulacağımızdan eminiz.” Ahmet Mithat’ın çözüm önerisi eserlerin Osmanlılara değil Avrupalılara satılmasıdır: “Bizim buralarda ayaklar altına ser ki pek de layık bulamayarak bitpazarına kaldırdığımız kadim kelimeleri müzeyyen salonlarının duvarlarına asmak için bedestanları bitpazarlarını aramakta bulunan Avrupa bizde yüz bin franklık levha görür de yarı pahasına almaz mı?” Bir eserin üretildiği yerde değil, yabancı ülkelerde maddi karşılık bulacağını “...bir meta asıl hâsıl olduğu yerden ziyade memâlik-i bâidede [uzak ülkelerde] para eder” sözleriyle dile getirir. Avrupa’daki Doğu ilgisini ve oryantalizmi kendilerine bir avantaj olarak değerlendirmesi gerektiğini düşünen Ahmet Mithat, bu fikri Osman Hamdi Bey’den örneklerle destekler.

Benzer bir söyleme 1907 yılında da rastlanır; bu kez “Osmanlılık nâmına bizim zevk ve hissimizi ancak bunlar okşayacağı gibi ecnebilerin de böyle yerli ve tabii menâzırları Avrupa modellerinden alınmış resimlere tercih eyleyecekleri şüphesizdir” sözleriyle ifade edilir. Yazara göre “Şarkın semasında başka bir letâfet, simasında başka bir nurâniyet, sahrasında başka bir sabahat, ezhârında başka bir tarâvet, elvânında başka bir âheng... Âbında, havasında başka bir ulviyet mütecelîdir” ve Osmanlı ressamı da pek çok Avrupalı ressamın yaptığı gibi üretimlerinde bu alana odaklanmalıdır. Öte yandan aynı yazı Sanayi-i Nefise Mektebi’nde bu tür eserler veren sanatçıların yetiştiğini ancak halkın henüz kendilerine ilgi göstermediği de belirtilir (Anonim, 7 Teşrinievvel 1323 [20 Ekim 1907]).

Sanat çevresinin bu görüşü basında aralıklarla dile getirdiği görülür. Eserlerin ilgi görmesi için öneriler sunan yukarıdaki yazıdan iki sene önce, 1905 yılında, Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencilerinden Murtaza (15 Eylül 1321 [28 Eylül 1905]) tarafından kaleme alınan yazı ise güzel sanatların halk içinde henüz istenilen düzeyde yaygınlaşmadığını ifade eden örneklerdendir. Osmanlı toplumu için görece yeni sayılabilecek teknik ve malzemeyle üretilen sanat formlarının kabul görmesini sağlamak için başvuru yollarından biri, bu sanatların Osmanlı geleneğindeki görünümünü hatırlatmak olur. Okulun kuruluş metnindeki, hatta daha öncesindeki söylemlere benzer bir şekilde, Osmanlıların güzel sanatlar üretimi ve bu alandaki başarıları gündeme

getirilir. Osmanlıların ressamlığa yabancı olmadığı sonucuna varan yazı resmin, biçkinakıştan sanayiye kadar her alanda yararlı ve gerekli olduğunu vurgular.<sup>54</sup> Ayrıca Murtaza (15 Eylül 1321 [28 Eylül 1905]), Osmanlı toplumuyla güzel sanatlar arasındaki mesafeyi kapatmak için özellikle resim ve heykel sanatlarına basında daha çok yer ayrılması gerektiğini düşünür.<sup>55</sup>

Aynı yıllarda Thalasso'nun (Octobre 1907-Mars 1908, s.503-504) anlatılarından, tabloların satışında henüz yerleşmiş bir bilinç olmadığını anlaşılır. Thalasso, İstanbul Salon Sergilerinde, beş yüz frank değer biçilen bir tabloya, bir paşanın kanvas ve boya masrafı ile ressamın günlük yevmiyesini hesaplayarak yetmiş frank önerdiğini; başka bir paşaninsa Hereke fabrikasında dokunacak bir halıya model olması için iki metre yetmiş beş santimetrelilik bir manzara sipariş ettiğini, çalışmanın altı yerinde değişiklik talep ederek ressamın iki ay boyunca çalışmasına sebep olduğunu ve sonunda ödeme yapmayı unuttuğunu anlatır (Thalasso, Octobre 1907-Mars 1908, s.503-504).

Bu anlatılardan, Osmanlı sanatçılarının mesleklerini bireysel üretim ve satışlarla sürdürmesinin oldukça zor olduğu anlaşılır.<sup>56</sup> Bu dönem İmparatorluğun sanatçıları,

<sup>54</sup> Resim sanatı Osmanlı geleneği ve günlük kullanım nesneleriyle ilişkilendirilirken heykel sanatı, hem basında hem de Osmanlıların hayatında resme kıyasla çok daha az yer alır. Sadece bu dönemde değil, II. Meşrutiyet Dönemi'nde de Osmanlı toplumunun anıt ve heykel uygulamalarıyla kurduğu ilişki daha mesafelidir. 1918 (?) yılında Sivas'a dikilen *Sultan Osman Anıtı* bu konuya örnek teşkil eder. Vali tarafından yaptırılan anıtın açılışına, vali kendisi katılmayıp müftüyü görevlendirir. Vali, halkın muhtemel tepkisini bir din adamının açılışa dâhil edilmesiyle yumuşatmayı hedeflese de anıtın açılış tepkiyle karşılaşılır, açılış heyetini görenlerin "*Taş dikenler geliyor!*" dediği kaydedilir (Atıcı Kanberoğlu, Kasım 2012, s.26).

<sup>55</sup> Murtaza (15 Eylül 1321 [28 Eylül 1905]), *İkdam* gazetesinde "*sanayi-i nefisenin bilhassa meçûl olan ressamlık ve heykeltıraşlık şubelerine dair*" makaleler yayımlamasının planlandığını da haber verir, ancak bu dönemde *İkdam* gazetesinin sanat yazılarında bir artış görülmez.

<sup>56</sup> II. Meşrutiyet'in ilanından sonra da bu konunun kısa sürede aşıldığı söylenemez. 1911 yılında Hüseyin Haşim'in (7 Kânunusani 1326 [1910]) sözleri, resim sanatının arzu edilen ilgiyi henüz görmediğini ortaya koyar:

Lakin maatteessüf itiraf ederiz ki matlub olan [istenilen] rağbet henüz mevcut değildir.

Mâ'rifet iltifâta tâbidir

Müşterisiz metâ zâyîdir

Cemiyetimiz şu rağbetsizliği biliyor. Resim muhabbetinin henüz arzu edildiği veçhe ile taammüm etmediğini [yaygınlık kazanmadığını] anlıyor. Fakat dünyada her şeyin say [çalışma] ve sebat ile elde edileceğine de vâkıftır. Cemiyetimiz bütün mevcudiyetiyle çalışacak, arzu edilen derece-i tekâmüle vusul için elden gelen gayreti bezl etmekten [harcamaktan] bir an hali [geri] kalmayacaktır (Hüseyin Haşim, 7 Kânunusani 1326 [1910]).

serbest üretimdense farklı alanlara yönelir. Çeşitli kademelerdeki okulların resim öğretmenliği, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin resim şubesi mezunları için bir alternatif oluşturur. 1890 yılının Kasım ayında Mekteb-i Sultani resim öğretmeni Hayette'in ölmesi üzerine okula yeni resim hocası arandığını duyan Osman Hamdi Bey, Maarif Nezareti'ne Sanayi-i Nefise Mektebi'ni birincilikle bitiren iki öğrencisinin, (Muallim) Şevket Bey ile Viçen (Arslanyan) Efendi'nin işe alınmasını önerir (BOA, Y.PRK.MF 2/9, 26 Teşrinisani 1306 [8 Aralık 1890]). Osman Hamdi Bey'in referansı tek başına yeterli olmaz ama Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmet Paşa, Osgan Efendi, Valeri ve Acquarone ile diğer uzmanlardan oluşan bir heyetin değerlendirmesiyle yapılan müsabakayı Şevket Bey kazanarak Mekteb-i Sultani'nin yeni resim öğretmeni olur (Hüseyin Haşim, 1 Mayıs 1327 [1911], s.5).

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin üstlenmek zorunda kaldığı görevlerden biri de okullardaki resim öğretmenliği kadrolarına atanacak adayların bu görev için uygun donanımda olup olmadığını belirlemektir. Bunun için, çeşitli illerdeki resim öğretmenliği kadrolarına başvuran adayların çalışmalarından bir örnek Müze-i Hümayun Müdürlüğü'ne gönderilir<sup>57</sup> ve -Osman Hamdi Bey'in bu görevi yürütme konusundaki itirazlarına rağmen- bu çalışmaları Sanayi-i Nefise Mektebi'nin değerlendirmesi beklenir (İAMA Karton 2, Dosya No: 1616, 6 Eylül 1316 [19 Eylül 1900]; 29 Teşrinievvel 1315 [10 Kasım 1899]). Bu bağlamda, Sanayi-i Nefise Mektebi yönetimi, okulun mezunları ve Maarif Nezareti arasında bir köprü oluşturur, müdüriyet mezunlarının okullarda öğretmenlik yapma isteklerini ve dilekçelerini ilgili makamlara ileterek referans olur. Örneğin resim bölümü sınavlarını her yıl birincilikle geçerek mezun olmasına rağmen iş bulamayan Hamdi Kenan Bey, 1899 yılında bir okula resim öğretmeni olarak ve heykel bölümü mezunu Behzad Bey, 1901 yılında İzmir İdadi Mektebi resim öğretmenliği için görevlendirilme isteklerini okula bildirirler. Osman Hamdi Bey ikisi için de Maarif Nezareti'ne dilekçe yazsa da girişimleri başarıyla sonuçlanmaz (İAMA, Karton 2, Dosya

---

1914 yılında ise sanatçıların bu sitemleri “Acaba futbol oyuncularına verilen ehemmiyet ve mükâfatların bir parçası olsun bir gün ressamlarımıza verilecek mi?” sözleriyle karşılık bulur (Aziz Hüdayi, 1 Haziran 1330 [1914], s.277-280).

<sup>57</sup> Söz konusu kadrolar arasında Selanik, Çatalca, Kırşehir'deki okullar gibi pek çok farklı yer olduğu İstanbul Arkeoloji Müzesi Arşivi'nin Sanayi-i Nefise Mektebi dosyalarındaki belgelerden anlaşılmaktadır.



No: 1549, 15 Temmuz 1335 [27 Temmuz 1899]; Dosya No: 1616, 26 Ağustos 1315 [7 Eylül 1899]; İAMA, Karton 2, Dosya No: 200, 3 Şubat 1316 [16 Şubat 1901]).

Mezun ressamlardan bir grup da Hereke Halı Fabrikası'yla Yıldız Çini ve Porselen Fabrikası'nda ressam ve desinatör olarak istihdam edilir. 1890 yılında mezun olan Tomas Efendi, Hereke Fabrika-ı Hümayunu baş ressamı olarak çalışır (Hüseyin Haşim, 1 Haziran 1330 [1914], s.267-268). Heykel bölümünden 1894 mezunlarından Mesrur İzzet, 1898 mezunlarından İsa Behzat ile resim bölümü mezunlarından Halid Naci ve Ömer Adil, Yıldız Çini Fabrika-i Hümayunu'nda ressamlık yaparlar (Küçükerman, 1987 ve Kalyoncu 2011'den akt. Aydın Altay, 2015, s.82). Zeytinburnu Fabrika-i Hümayunu'nda hendese-i mühimme ve resm-i hattîye ait boş kadrolara Sabri ve Rıza Efendilerin talip olduğunu ise Osman Hamdi Bey bu iki mezunun ricası üzerine yazar (İAMA, Karton 2, Dosya No: 1417, 2 Mart 1315 [14 Mart 1899]).

Elde edilen bilgiler az sayıda mezunun okul sonrası mesleki faaliyetlerine dair bilgi verse de Thalasso'nun (Avril-September 1907, s.221) 1907 yılında belirttiğine göre Sanayi-i Nefise Mektebi'nden mezun olan öğrencilerin bazıları sanatı boş zamanlarında ilgilendikleri bir hobi olarak sürdürüp, daha çok kazanç getiren mesleklere yönelir. Resim ve heykel mezunlarının bu açıdan zorlandığı anlaşılrsa da Thalasso mimarlık mezunlarının daha şanslı olduğunu, hemen hepsinin mesleklerini icra ettiğini söyler. Öte yandan Osman Hamdi Bey'in 1905 tarihli dilekçeleri, Sanayi-i Nefise Mektebi mezunu mimarlardan yeterince yararlanılmadığı yönündedir. Yetişen mimarların hizmeti için usul ve kurallar belirlenmediğinden, hem İstanbul'da hem de taşrada, binaların inşaatının halen mesleki donanımı bulunmayan kişilerce yürütüldüğünü belirten Osman Hamdi Bey, bu duruma bir çözüm önerir. İmparatorlukta bulunan tüm mimarların, Sanayi-i Nefise Mektebi'nde oluşturulacak bir komisyon tarafından sınava tabi tutulmasını ve mimarların yeterliliklerine göre üç dereceye ayrılmalarını önerir. Her mimarın derecesine göre bir harç ödemesini, karşılığında kendilerine sertifika verilmesini, isimlerinin listelenerek belediyelere gönderilmesini ve bu isimlerle çalışılmasını tasarlar (BOA. BEO. 2576/193195, 12 Mart 1321 [25 Mayıs 1905]; ŞD. 221-6, 3 Teşrinievvel 1321 [16 Ekim 1905]).

Bir yıl sonra ise ressamlar için benzer bir girişimde bulunulduğu görülür. 1906 yılında Osman Hamdi Bey "*güzel sanatların ilerleme ve gelişmesine hizmet etmek üzere*

*ressamlar için bir müessese açılmasını*” önerir. Bu kurumun zamanla geliştirilerek bir “Sanayi-i Nefise Akademisi”ne dönüşebileceği ve sanat ortamına fayda sağlayacağı belirtilir (İAMA, Karton No: 96, Dosya No: 7469 ve Dosya No: 7733’ten akt. Ürekli, 2015, s.132). Osman Hamdi Bey’in müdürlüğü döneminde atılan bu adımla, Fransa’daki École des Beaux-Arts ve Akademi arasındaki ilişkinin bir versiyonu İmparatorluğa aktarılmak istenirse de bu yıllarda, devlet eliyle böyle bir kurumun ya da birliğin kurulduğuna ve faaliyete geçtiğine dair bir bilgiye rastlanmaz.

İmparatorlukta bir güzel sanatlar okulu açılmasının son derece önemsenmesine ve gösterge olarak alınmasına rağmen, devlet tarafından yetişen sanatçılar ve üretilen eserlerle ilgili bir plan yapılmadığı görülür. II. Meşrutiyet’in yaklaştığı yıllarda sanat ortamının kurumsallaşması ve profesyonelleşmesi için, Sanayi-i Nefise Mektebi altında yeni oluşumlar için çabalansa da bu fikirlerin hayata geçirilmemiş olması muhtemeldir.

## 2.7. ULUSLARASI PLATFORMDA GÖRÜNÜRLÜK/TEMSİL

19. yüzyılın ortasından itibaren çeşitli ülkelere düzenlenen uluslararası sergilere katılım için, İmparatorluk bu dönemde Müze-i Hümayunu ve Sanayi-i Nefise Mektebi’ni devreye sokar. Hariciye Nezareti aracılığıyla yapılan bilgilendirme ve davetlerin ardından yönetim, güzel sanatlar sergilerine katılım için öncelikli olarak Sanayi-i Nefise İdaresi’ne görüş sorar. Müze-i Hümayun’un ya da Sanayi-i Nefise Mektebi’nin 1911 yılına kadar herhangi bir resim koleksiyonu yoktur. Daha sonra detaylandırılacağı üzere 1911’de Sanayi-i Nefise Mektebi için yabancı sanatçıların eserlerinin kopyalarından bir koleksiyon oluşturulmaya başlansa da Osmanlı sanatının örneklerinin edinilmesi 1916 yılından sonra hız kazanır.<sup>58</sup> Dolayısıyla bu görüş yazılarının Sanayi-i Nefise Mektebi’ndeki üretim ve birikimle ilgili olduğunu düşünmek mümkündür. Nitekim aşağıda örnekleri paylaşılacağı üzere, Müze-i Hümayun’dan verilen yanıtlar, bu konuyla ilgilenmesi beklenen birimin Sanayi-i Nefise Mektebi olduğunu gösterir. Bu noktada aslında yönetimin Sanayi-i Nefise Mektebi’nden beklentileriyle ilgili ipucu elde edilir; okulun görevi yalnızca sanatçı yetiştirmek olarak görülmez, aynı zamanda okulun uluslararası platformda sanat alanında temsilini de sağlayabilmesi beklenir. Bu

<sup>58</sup> Bkz. Bölüm 3.8. Resim Koleksiyonu

kurumların başındaki Osman Hamdi Bey'in müdürlükten önce de çeşitli dünya fuarlarında hem sergi komiseri olarak görev alıp hazırlanan yayınlarla doğrudan ilgilendiğini hem de sanatçı olarak eserleriyle katılım gösterdiğini unutmamak gerekir.

Yine de II. Meşrutiyet'e kadar Müze-i Hümayun'un ya da Sanayi-i Nefise Mektebi'nin, uluslararası sergilere katılım süreçlerine doğrudan dâhil olmak istemediği anlaşılır. Örneğin Barselona'da düzenlenen Güzel Sanatlar Sergisi'ne katılım için 1891 yılında başvuruda bulunan "*Osmanlı sanat erbabı*"nın talebi ile ilgili olarak Hariciye Nezareti'nin, Müze-i Hümayun Müdüriyeti'ne sorduğu görüş, müzenin bu konuyla alakadar olmadığı yönünde cevaplanır (BOA. MF.MKT. 130/59, 23 Mart 1307 [4 Nisan 1891]; BOA. MF.MKT. 127/83, 24 Mart 1307 [5 Nisan 1891]). Üç yıl sonra, 1894 yılında Belçika'nın Anvers (Antwerp) kentinde Kimyevi Uygulamalar Kongresi ile birlikte düzenlenen güzel sanatlar sergisine katılım için tekrar Müze-i Hümayun Müdüriyeti'nin fikri sorulduğunda, bu kez Osman Hamdi Bey'in cevabı daha açıklayıcı olur:

Sanayi-i Nefise Mektebi'ne müdavim talebeden müddet-i tahsiliyenin son senelerine vâsıl ve binaenaleyh mensub oldukları san'ata aid eserler tasni edebilmek iktidarı kendisinde hâsıl olanlar mevcut ise de malûm-u âli-i nezâretpenahileri buyrulduğu üzere Sanayi-i Nefise gibi her biri birer türlü ehemmiyeti haiz olan san'atlara dört beş sene içinde ihtisas-ı tam peyda etmek kabil olamayacağına nazaran talebe-i mumâileyhümin yaptıkları eserler müddet-i tahsiliyeye münhasır olan müktesebat-ı sınırları derecatile mütenasib olabiliyor yoksa böyle resmi sergilerce mevki-i teşhire konulacak âsâr-ı mühimme idâdına idhal edilemeyecekleri derkâr bulunduğundan şu halde mevzuubahs olan sergiye iştirak hususunda Sanayi-i Nefise Mektebi'nce hâlen mümkün-ül-icra bir şey olmadığını..." (Cezar, 1995, s.559-560; BOA. MF.MKT. 192/80, 2 Kânunusani 1309 [14 Ocak 1894]).

Özetle, Osman Hamdi Bey, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin öğrencilerinin çalışmalarının, eğitimleri için yeterli olsa da resmî sergilere dâhil edilebilecek yeterlilikte olmadığını yazar. Bu nedenle Sanayi-i Nefise Mektebi'nin sergi için eser veremeyeceğini söyler ve gazete ilanı ile şahsi katılımların mümkün olabileceğini ekler. Sonuç olarak Osmanlı İmparatorluğu kongreye Sanayi-i Nefise Sergisi ile katılmayacağını bildirir (Cezar, 1995, s.559-560; BOA. MF.MKT. 192/80, 2 Kânunusani 1309 [14 Ocak 1894]).

İki yıl sonra, 1896 yılında Barselona'dan Sanayi-i Nefise ve Malumat-ı Sınaiye Sergisi'ne alınan davet üzerine Müze-i Hümayun Müdüriyeti'nin yönetime verdiği cevap bu kez Müze-i Hümayundan "*resim, heykel ve diğer bazı eşyaların*" gönderilmesi için geç

kalındığı, dolayısıyla sergiye katılım sağlanamayacağı yönünde olur (BOA. MF.MKT. 313/49, 14 Nisan 1312 [28 Nisan 1896]).

### 2.7.1. Uluslararası Münih Sanat Sergileri (1909, 1913)

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin 1883-1908 yılları arasında yetiştirdiği öğrencilerin görünürlüğünün ve bu dönemin oluşturduğu temsilin sorgulanması için, bu bölüm için belirlenen tarih aralığının biraz dışına çıkılarak 1909 ve 1913 Uluslararası Münih Sergileri'ne katılıma değinmek faydalı olacaktır.

1908 yılında Osmanlı İmparatorluğu'nun gündemine, bir sonraki yıl Münih'te düzenlenecek olan X. Uluslararası Güzel Sanatlar Sergisi'ne katılım girer. Münih Fahri Başkonsolosu Max Kemmerich, bu sergilere daha önce Osmanlı İmparatorluğu tarafından katılım gösterilmediğini, ancak kendisinin çabalarıyla sergiye resmi davet alındığını bildirir (BOA. HR. İD. 1225/29, 17 Mayıs 1908).

Max Kemmerich siyasi göndermelerle dolu bir dil kullanarak Osmanlı İmparatorluğu'nun "gelişmiş" devletlerle birlikte bu sergilere katılmasının, İmparatorlukta ilerlemeleri "Batılı" güçlere göstermenin iyi bir yolu olduğunu anlatır, kaldı ki Başkonsolos'a göre Osmanlı İmparatorluğu ve Osmanlı sanatçıları bu sergilerde yer almayı hak etmişlerdir:

Eklesansları, burada organize edilen bu periyodik güzel sanatlar sergilerinin fevkalade önemini göz ardı etmez. Bu sergiler, tüm dünyada bu türdeki girişimler arasında birinci sıradadır.

Şimdiye dek Türkiye bu sergilerde temsil edilmedi. Fakat, bu ülkede, sanat ve uygarlık alanında alınan sonuçlar öyle inkâr edilemez ve mutluluk vericidir ki Türk sanatçıları uluslararası bu yarışmada yer alma hakkına layıkıyla sahiptirler (BOA. HR. İD. 1225/29, 17 Mayıs 1908).

Kemmerich, "tüm büyük güçlerin temsil edileceği bu sergiye Türkiye'nin de katılmasını dilediğini" belirtir. Ayrıca "komisyon başkanı Prof. Hans von Peterson'un katılımcı her ülkenin, kendi çıkarlarını gözetmek üzere, komisyonda bir delege ile temsil edilme hakkının bulunduğunu" hatırlattığını ve profesörün, Kemmerich'in kendisini bu pozisyona aday gösterdiğini bildirir. Kemmerich, uygun görüldüğü takdirde bu görevi yerine getirmekten büyük bir memnuniyet ve onur duyacağını; İmparatorluğun şanı için ilgi çekici, orijinal, küçük bir Türk bölümü kuracağını belirtir. Osmanlı İmparatorluğu bu kez olumlu cevap verir ve önerildiği gibi Münih Fahri Başkonsolosu Max Kemmerich'i

İmparatorluğun komitede temsili için görevlendirir (BOA. HR.İD. 1225/29, 17 Mayıs 1908). Sergi yönetmelikleri, Müze-i Hümayun Müdüriyeti vesilesiyle hem Sanayi-i Nefise Mektebi'ne ulaştırılır hem de *Takvim-i Vekayi* gazetesine verilen ilanla ilgilenenlerin Müze-i Hümayun Müdüriyeti'ne başvurması gerektiği duyurulur.

Haziran 1909'da açılıp aynı yılın Ekim ayına kadar süren sergiye, Osmanlı İmparatorluğu'nun yanı sıra Almanya, Belçika, Bulgaristan, Danimarka, Fransa, İtalya, Hollanda, Avusturya, Rusya, İsveç, İsviçre, İspanya ve Macaristan katılır. Bu sergiye, örneğin Fransa yüzü aşkın eserle katılırken Osmanlı İmparatorluğu sergide on iki çalışmayı içeren küçük bir seçkiyle varlık gösterir. İmparatorluk için ayrılan elli üç numaralı salonda Osman Hamdi Bey, sergi kataloğunda da görseline yer verilen *Keskin Kılıç*, Hamedî (?) Efendi *Manzara*, Halid Naci Bey *Yedi Kule'de Sokak*, Sarım Bey *Kır Düğünü*, Zonaro *Derviş*, *Ayşe* ve *İstanbul'da Berber*; Şevket Bey *Ayasofya* tablolarıyla; Sami Bey ve Müfide Kadri de etüdleriyle yer alırlar. Katalog bilgisinde Zonaro dışındaki katılımcıların yanında "*Konstantinopel, Musée Imperial*" (İstanbul, Müze-i Hümayun) ifadesi yer alır. Sergide Osman Hamdi Bey ile Şevket Bey ikinci dereceden madalya kazanırlar (Offizielle Katalog der X. Internationalen Kunstausstellung im Kgl. Glaspalast zu München 1909).

Benzer süreç XI. Uluslararası Münih Sanat Sergisi için de tekrar edilir. Max Kemmerich, bu kez "*Bu serginin, Türk sanatçıları için öncekinden bile daha büyük bir başarı olacağı umuduyla*" sergi davetini İmparatorluğa iletir; Müze-i Hümayun ve Sanayi-i Nefise Mektebi konuyla ilgili bilgilendirilir (BOA. HR. İD. 1225/32, 29 Mayıs 1912). Bu kez serginin altmış altı numaralı salonunda Şevket Bey, Joseph Warnia Zarzecki, Panos Terlemezyan, Halil Paşa, Ali Fuad Bey ve Jean Vakalopoulos'un toplam on dört eserinden oluşan seçki yer alır (Illustrierter Katalog der XI. Internationalen Kunstausstellung im Kgl. Glaspalast zu München 1913, s.367-369).

Alman basınında yer alan sergi eleştirileri İstanbul'dan katılan sanatçıların çalışmalarının geri planda kaldığını düşündürür. Osmanlı sanatçıları, Münih Sergilerine kendileri gibi ilk kez 1909 yılında katılan Bulgaristan sanatçıları ile birlikte değerlendirilir. İki ülkenin çalışmalarını değerlendirirken sanatsal kriterlerin değil, dürüstlük ve cesaretlerinin değerlendirilmesi gerektiği düşünülür (Uhde-Bernays, 1909, s.569); tabloların sanatsal yönlerinden çok bu sanatçıların uluslararası sanat sergileri geleneğine eklenmesinin

önemli olduğuna işaret edilir. Başka bir yorum ise Osmanlı bölümünün ilgi çekici olmadığı, Bulgarlarınkinin ise sadece az daha çekici bulunduğu yönünde olur (Wolf, 1 November 1909, s.58). XI. serginin yorumlarında da Osmanlı İmparatorluğu benzer şekilde çok az yer bulur, sanat eleştirilenleri İmparatorluğun sanat üretiminden tatmin olmaz. Türkiye'nin politikada olduğu gibi sanatta da şansız olduğu ve pişmanlık hissettirdiği yazılır. Eleştirilerdeki ilginç bir nokta da sergiye *Rumeli Hisarı'ndan Boğaz* tablosuyla Osmanlı İmparatorluğu'nu temsilen katılarak madalya alan Osmanlı tebaasından Ermeni Panos Terlemezyan'ın ve aynı salonda yer alan Münih sanatçısı Hector Georges Ducas'ın eserlerinin Türklerinkinden daha yerel olabileceğinin yazılmasıdır (Wolter, 15 September 191 s.558-560).

Tespit edilebildiği kadarıyla Münih'te İmparatorluğu temsil eden sanatçılardan Halid Naci Bey 1893, Şevket Bey 1897 ve Sami Bey (Yetik) 1906 yılı Sanayi-i Nefise Mektebi mezunlarıdır. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin yirmi beş yıldan fazladır faaliyette olup sanatçı yetiştiriyor olmasına rağmen bu sergilere katılan mezun sanatçıların azlığı dikkat çekicidir. Yurt içinde ve zaman zaman uluslararası basında, okulun öğrencilerinin çalışmalarından çoğu kez övgüyle bahsedilmesine rağmen 1890'lardan o güne bu eğitimin somut çıktılarının İmparatorluğun temsiline katkı sunacak duruma evrilmediği, dolayısıyla aslında Sanayi-i Nefise İdaresi ve Mektebi için koyulan ilk hedefe henüz ulaşamadığı görülmektedir.

## **2.8. SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEBİ'NE İLİŞKİN ELEŞTİRİ VE YORUMLAR**

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşunun hemen ardından, Osmanlı basınında okulu “medeniyet” ve “ilerleme” anlatısıyla sunan yazılara rastlanır. Sanayi-i Nefise İdaresi/Mektebi'nin talimatnamesinin 9 Ocak 1882'de *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinde yayımlanmasından bir gün sonra, aynı gazetede bu adım, siyasi olarak içinde bulunan durumdan kurtulmak için gereken maddi ve manevi canlanma için ıslahat ve icraatlardan biri olarak değerlendirilir ve aksi yönde düşünmenin bu girişimi hafife almak olacağı ifade edilir. “*Terakkiyat-ı medeniyette*”nin yani medeniyet yolunda ilerlemenin gereklerinden biri de güzel sanatlardır ve sultan bu konuya verdiği önemi bu kez Sanayi-i Nefise Mektebi'ni kurarak göstermiştir. Ayrıca yurt dışında resim ve heykel için ödenen

yüksek meblağlar bir tür kanıt olarak sunulurken güzel sanatların değeri anlatılmaya çalışılır: “*Bugünkü günde sanayi-i nefise mahsulatından bir levha veyahud bir heykel için yüz binlerce frank nisbetinde kıymetler takdir edildiğini görüyoruz. Bu franklara mâlik olanların mebaliğ-i mezkureyi bî-hûde [boşuna] yere istihlâk [tüketmek] için verdikleri hâtırlara gelebilir mi?*” Sanayi-i Nefise Mektebi’nin kuruluşuna dair ilk yazıda, artık güzellikleri takdirin yaygınlaşacağı ve güzel sanatlarla para kazanan öğrencilerin yetişeceği de mutlulukla vurgulanır. Bu konudaki memnuniyet “...*medeniyet âleminde yaşadığımızı göre medeniyetin bu misillü nimetlerine mazhariyet bizim için elbette pek büyük bir bahtiyarlıktır*” sözleriyle dile getirilir (Anonim, 29 Kânunuevvel 1297 [10 Ocak 1882]).

Bu yazıya karşılık, bir okuyucudan alınan, bu sözlerin güzel sanatlar hakkında *henüz hiçbir fikri olmayan bir halk için* Sanayi-i Nefise Mektebi’nin önemini takdir etmeye yeterli gelmeyeceği yönündeki fikir üzerine, bir sonraki gün aynı gazetede güzel sanatlar kavramı ve günlük hayattaki karşılığı incelenir. Tıpkı layihada olduğu gibi bu yazıda da güzel sanatlar, medeniyetin bir göstergesi ve gerekliliği olarak konumlandırılır. Güzel sanatların işlevi ile ilgili en somut örnekler mimariden verilir, resim sanatının başka sanat/zanaatların iyileştirilmesine de yardım ettiği söylenir ve duvarların ya da kumaşların üzerine uygulanması örnek gösterilir. Edebiyat ve müzikten de bahseden yazı tiyatroyu, güzel sanatların her şubesindeki gelişmeleri yansıtan bir tür sergi olarak nitelendirir ve Sanayi-i Nefise Mektebi’nden sonra bir tiyatroya da ihtiyaç olduğunu anlatır (Anonim, 30 Kânunuevvel 1297 [11 Ocak 1882]).

Sanayi-i Nefise Mektebi faaliyete geçtikten sonra da bu tür anlatıların sürdüğü görülür. Okulun varlığı, bir süredir dile getirilen beklentilerin karşılık bulacağı yönünde ümit kaynağı olur, sanat üretiminin İmparatorluğun temsilinde önemli bir yerde durduğu anlatılır. Bu anlatının bir noktası Osmanlı İmparatorluğu’nun, büyük ölçüde Sanayi-i Nefise Mektebi sayesinde, artık güzel sanatlar üreten, bu alanda varlık gösteren ülkeler arasına girecek olmasıdır. Ulaşılmak istenen bu hedef, okulun faaliyetlerini ve öğrencilerin çalışmalarını değerlendirmedeki ölçütü belirler: Sanayi-i Nefise Mektebi’nin Avrupa’daki okullar gibi eğitim vermesi, öğrencilerin de emsal okul öğrencileri gibi üretmesi, ortaya konulanların Avrupa öğrencilerinin çalışmalarına denk olması. Bu doğrultuda okulda benimsenen Fransız eğitim modelinin isabetli bir tercih olduğu ve

Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Avrupa'daki akademilerle benzer eğitim verilmesi, okul ve öğrenciler hakkında çıkan tanıtım-eleştiri yazılarında övgü cümleleri olarak yer bulur.

Sanayi-i Nefise Mektebi faaliyete geçtikten sonra okulla ilgili basında yer alan ilk haberlerden biri 23 Ekim 1883 tarihli *La Turquie* gazetesinin yer verdiği, Pierre Montani tarafından kaleme alınan yazıdır. Montani güzel sanatlar üretiminin önemiyle ilgili bakış açısını şu sözlerle ifade eder: “*Bir milletin sanat gelişiminin, ilmî ve maddî bir gelişmeye bağlı olduğunu öğrenmemiz için tarih gözümüzün önündedir. Mukayese için ister Asur, Mısır, Yunan, İtalya cumhuriyetleri yahut isterse Arap halifelikleri seçilsin, benim ortaya koyduğum sonuç aynı olacaktır*” (akt. Cezar 1995, s.469). Coğrafya ve yönetim biçimlerinden bağımsız olarak sanat gelişiminin devletlerin her yönden gelişmesi üzerinde etkisi olduğunu ifade eden Montani devam eder: “*O halde İstanbuldan geçerken yeni kurulmuş olan, Güzel Sanatlar Okulu’nu hararetle bir tatmin hissi ile selâmlamış ve ziyaret etmiş oluyoruz. Ve bizi en çok sevindiren, okul öğrencilerinin gerçekleştirmiş olduğu şaşırtıcı hamleleri müşahede etmemiz oldu.*” Montani’ye göre bu şaşırtıcı başarının sırrı doğru eğitim kadrosu ve tercih edilen akademik eğitim programıdır: “*Doğrusu, böyle bir sonuç için liyakatin büyük bir kısmı okulun öğretim kadrosuna düşüyor fakat küçümsenmeyecek bir kısmı da yürürlükteki öğretimin hakkı. Bu metodlar müessesenin istikbaldeki başarıları için en iyi garantidir.*” Henüz ilk yılında olan okul, Montani’ye göre Avrupa’daki en iddialı okullarla aynı sonuçları vermektedir: “*Akademik öğreniminin bütün safhalarından geçmiş bir kimse olarak ifade edebilirim ki, elde edilen sonuçlar, Avrupa’da aynı alandaki en iyi müesseselerde aynı derecedeki sınıflardan hiçbir surette aşağı değildir.*” Bu tarihte okulun henüz yalnızca yedi-sekiz ay kadar bir süredir açık olduğu göz önünde bulundurulduğunda bu yazının bir değerlendirme olmaktan çok kamuoyunu özendirme ve Sanayi-i Nefise Mektebi’nin *tıpkı Avrupa’daki okullar gibi* olduğunu ifade etmeye odaklandığı anlaşılır. Montani son olarak potansiyel öğrencileri okula bir an önce kayıt olmaya teşvik eder: “*... İstanbul gençliği güzel sanatlar okulunda bir yer tutmaya koşun. Ne olmak isterseniz isteyin, mimar veya ressam, hatib veya diplomat, mühendis veya tüccar, orada değerli bilgiler elde edeceksiniz. Orada sizi toplumun güçlü dayanaklarından biri yapacak olan sağlam prensipleri bulacaksınız.*” (akt. Cezar 1995, s.469)



1885 yılında, okul eğitim vermeye başlayalı iki sene olsa bile öğrencilerin durumu memnuniyet verici bulunur. Okula başladıklarında resim yapma ile ilgili hiçbir deneyimi bulunmayan öğrencilerin dahi, okulun *Paris Sanayi-i Nefise Mektebi*'ne uygun programı sayesinde, iki sene sonunda marifetlerini yansıtan resimler yaptıkları anlatılır (Anonim, 21 Mart 1301 [02 Nisan 1885]). Aynı yıl başka bir yazıda bu kez mimari sınıftan umutla bahsedilir ve mimarlık sınıfındaki öğrencilerin eğitimini tamamladığında, Osmanlı mimarisini “mahveden” ve anıtsal mimari örnekleri “*tamir adı altında bozan*” bina kalfalarının, “*niteliksiz*” çalışmalarının son bulacağı söylenir (Anonim, 29 Eylül 1303 [11 Ekim 1887]; Ürekli, 1997, s.170). Sanayi-i Nefise Mektebi'nin “*bir ehemmiyeti fevkalade ile*” ortaya çıktığı, padişahın her alanda gerçekleştirdiği ıslahatların resim alanındaki karşılığının olduğu ve “*evlad-ı vatanın*” da bu alanda istidat gösterdiği anlatılır (Anonim, 29 Eylül 1303 [11 Ekim 1887]). Artık Sanayi-i Nefise Mektebi'nin, ressam yetiştirerek İmparatorluğu “*sanayi-i nefise erbabından olan milletler*” arasına “*ithal edeceği*” söylenir. Bu sanat üretiminin halkın beğenisini ve takdirini kazanması için yayın organlarında daha geniş yer bulması gerektiği tekrar tekrar dile getirilir. Ressamlığın yalnızca bireysel başarı ve meslek hayatı değil aynı zamanda da Osmanlı vatanının güzel sanatlar ülkesi haline getirilmesinde rol oynayacağı vurgulanarak babaların da çocuklarını bu mesleği edinmeye teşvik etmesi gerektiğine inanılır (Ahmet Mithat, 18 Şubat 1304 [2 Mart 1889]).

1891 yılında, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin beş-altı yılda büyük ilerleme kaydettiği, mezunlarının, Avrupa'daki benzer okulların yeni mezunlarından aşağıda olmadığı hatta üstünlüklerinin bile bulunduğu iddia edilebileceği söylenir: “*İlk iki sınıfını ikmâl ederek bize bir takım genç sanatkârlar yetiştirmiştir ki bunlar Avrupa'nın mekteplerden yeni çıkan müntehî şâkirdânından hiç de aşağı olmayıp hatta rüçhanları [üstünlük] bile iddia olunabilecek derece-i maharetlerinin her sene müsabaka sergisine koydukları eserler ile ispat eylemişlerdir*” (Anonim, 1 Zilhicce 1308 [8 Temmuz 1891]). Yazı ayrıca Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Avrupalı ziyaretçilerin ilgisini çektiğini bildirir; hatta bu ilgi o kadar yoğundur ki okulun ve müzenin ziyaretçilerinin onda dokuzu yabancısıdır:

Beş altı seneden beri Sanayi-i Nefise Mektebi'nin göstermiş olduğu âsâr-ı terakkî yârin [dostun] de ağıârın [yabancının] da hakikaten tahsin ve aferinlerini kazanmıştır... Zaten bir zamandan beri Avrupa seyyahlarının Sanayi-i Nefise Mektebimizin ziyareti için tertipnamelerinde birer yevm-i mahsûs tayinine mecbur olmaları dahi bu terakkiden naşı değil midir? Gerek müzahanemizin gerek sanayi-i

nefise mektebimizin ziyaretine gelenlerin onda dokuzu ecnebi oldukları şayan-ı dikkat ve tezkârdır (Anonim, 1 Zilhicce 1308 [8 Temmuz 1891]).

Osmanlı yerel basınında ortaklaşan söylemler, Paris'te yayımlanan *L'Artiste* gazetesinde 1890 yılında yer alan bir makale aracılığıyla, yabancı basına da taşınır. Daha önce bahsedildiği üzere makalede, Fransa'nın, okul öğretmenleri arasında harikulade bir şekilde temsil edildiği yazılır, Osmanlı hocaların da sanat zevkinin hakkını vermek gerektiğini, bu hocaların okulda çoğunlukta olduğunu ve Avrupalı meslektaşlarının yanında yerlerini son derece iyi bir şekilde doldurduklarını belirtilir (Lepage, Haziran 1890, s.445).

Sanayi-i Nefise Mektebi'yle ilişkili olarak Osmanlı gazetelerinde yer alan diğer bir grup yazı, güzel sanatları halka sevdirmeyi, tanıtmayı ve güzel sanatların yaygınlaşmasına yardım etmeyi hedefler. Örneğin 1886 yılında *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinde (Anonim, 19 Eylül 1302 [1 Ekim 1886]) yayımlanan bir yazı, okulun kuruluşuyla sonuçlanan layihanın bakış açısıyla benzer bir biçimde, geleneksel Osmanlı sanatlarının ihmaller sonucu kaybedildiğini anlatarak var olan kültür kurumlarına sahip çıkmanın önemini vurgular. Yazar, Anadolu'da üretilip dünyanın farklı yerlerine gönderilen halı ve seccadelerin artık İmparatorlukta görülmediğinden yakınır. Bu tür üretim için Avrupa'da fabrikalar kurulurken Osmanlı İmparatorluğu'ndaki ustaların eski modellerle yetinmesi nedeniyle İmparatorluktaki üretim çağın koşullarına uyum sağlayamamış ve itibar kaybetmeye başlamıştır. Hatta Avrupalılar bu nakışlı eserleri kendi müzelerine taşıyıp inceliklerini öğrenirken Osmanlılar onlara öğrenci olacak konuma gelmiştir. Yazara göre bu durumun en büyük sebeplerinden biri müze ve güzel sanatlar okulunun geç kurulmasıdır. Aynı yazıda resim, heykel, mimari ve hakkâklık sanatları Osmanlı İmparatorluğu'nda “*bi'n nisbe ve min cihetin*”, yani bir bakıma ve bir dereceye kadar yeni olsa da benzer şeylerin tekrar yaşanmaması için İmparatorluktaki müzelerin ve Sanayi-i Nefise Mektebi'nin desteklenmesi, çoğaltılması ve milletin bu kurumlardan faydalanması gerektiği vurgulanır.

Sanayi-i Nefise Mektebi'ne görünürlük kazandırmaya çalışan tüm bu yazılara karşın, okulun varlığından geniş kitlelerin haberdar olmadığı Hikmet Onat'ın sözlerinden anlaşılır: “*Ben ve Ruhi Arel Heybeliada'daki Bahriye Mektebinde iken, resim yapma, ressam olma isteğimiz benliğimizi kaplamıştı. Tuhaftır, İstanbul'da bir Sanayi-i Nefise*

*mektebi olduğunun farkında değildik. Bir gün Ruhi duymuş. Hemen askerlikten vazgeçerek gidip park içindeki mektebe yazıldık 1905 'te”* (akt. Berk, 1983, s.17).

Görüldüğü üzere, bu dönemde Osmanlı basınında Sanayi-i Nefise Mektebi'nden övgülerle bahsedilip kamuoyunda güzel sanatlara dair destekleyici bir tavır sergilenir. Sanat ortamındaki durgunluk genel olarak halkın güzel sanatlarla ilişki kurmaktan kaçınmasına bağlanır. Bu yazılarda ortaya çıkan en dikkat çekici tutum, Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencilerinin ya da mezunlarının somut başarılarından bahsedilmeden çizilen iyimser tablodur; ortaya koyulan üretimden çok okulun var olması gurur ve ümit kaynağı olarak sunulur.

Öte yandan okuldaki gerçek işleyişin bu dönemde çok verimli olmadığı, öğrenciler arasında memnuniyetsizlik yarattığı görülür. Okulun öğrencileri de verilen eğitimin verimliliğine şüpheyle yaklaşır; hatta şikâyetlerini dillendirir. Daha önce değinildiği üzere canlı modelden çalışmanın başlı başına sorun teşkil etmesinin yanı sıra kuramsal derslerin azlığının bir eksikliğe yol açtığı, Ali Sami Boyar'ın (14 Kasım 1931) Sanayi-i Nefise Mektebi'nde aldığı eğitimi anımsarken kullandığı cümlelerde kendini belli eder: *“Mektebin tedrisatı hemen hemen amelî derslere münhasırdı, yani mimarların, ressamların öğrendiği tersim usulü senelerce san'atın Avrupa'da geçirdiği tekâmülden bihaber olarak gösterilen usullerden ibaretti.”*

20 Kasım 1907'de, son sınıf öğrencilerinden Nazmi Ziya ve Murtaza'nın okul müdürlüğüne yazdıkları bir dilekçe, okulun fiziksel yetersizliklerinin, programın aksayan yönlerinin ve hocaların yaklaşımlarının, öğrencilerde yarattığı memnuniyetsizliği özetler. Öğrencilerin söz konusu dilekçeyi yazmalarını tetikleyen olay, 1907 yılı sınavında yağlı boya son sınıf öğrencileri tarafından yapılan eserlerin, sanat açısından kabule layık görülmeyip reddedilmesi olur. Nazmi ve Murtaza'ya göre öğrencilerin tüm çalışma ve isteklerine rağmen karşılaşılan bu başarısızlığın, öğrencilere ait olmayan sebepleri bulunur. Öğrencilere göre belirleyici ilk etken resim hocasının (Valeri) yaklaşımıdır. Hocanın, *“bir çizgi çizecek veya gölgeyi ışıktan fark edecek iktidardan bile mahrum”* öğrencilerin çalışmalarını, kendi ustalığıyla düzelterek bir sanat eseri haline getirdiğini, resim sanatında uzmanlaşmak isteyen ve bunun için kendi çabalarını ortaya koyan öğrencilerin çalışmalarınınsa bu eserlerle karşılaştırıldığında *“sönük ve ruhsuz”* kaldığını anlatırlar. Öğrencilerin değindiği ikinci bir nokta çalışmalarını yürüttükleri atölyelerin

elverişsiz olmasıdır. “ ...büyük resimler için çalışacak mahalin ara sıra geriye çekilip, eserin nekaisini [eksiklerini] mütalaaaya müsait vüsatte olması zaruriyatten olduğu halde” üç sınıfa yalnızca bir model verilmesi sonucunda öğrenciler atölyede rahatça çalışmaya yer bulamamıştır (İAMA, Karton 4, 7 Teşrinisani 1323 [20 Kasım 1907]).

Model sorunu ise öğrenciler tarafından başlı başına bir sorun olarak değerlendirilir. Model bulmanın öğrencilerin sorumluluğunda olduğu, ayrılan günlük bütçenin son derece kısıtlı olduğu ve bu bütçeyle ancak modellik görevini yerine getiremeyen erkeklerin bulunabildiğini dile getirilir ve hocanın da “...belki mektepte model yoktur zannıyla, ekseriya bir hafta mütemadiyen mektebe uğramadığından” şikâyet ederler. Bir yandan Valeri'nin ustalığını takdir etseler de hocalarının okula haftada sadece iki gün geldiğini, bu iki günde de bir saatten biraz fazla bir süre kalarak öğrencilerin çalışmalarını ancak yüzeysel bir şekilde incelediğini aktarırlar. Bazen de Valeri'nin, seçtiği bir çalışmayı “adeta yeniden tersim edercesine baştan aşağı” düzelttiğini ancak bu süreçten öğrencilerin sadece “seyir ve temaşa” derecesinde yararlanabildiğini; hocanın öğrencilere çalışmadaki eksikliklerin ne olduğu ve nasıl düzeltileceği hakkında açıklama yapmadığını anlatırlar. Herhangi bir bilgilendirme yapmadığı gibi, öğrencilere “yapamıyorsunuz!” gibi yorumlar yapıp gittiğinden şikâyet eden Nazmi Ziya ve Murteza, öğrencilerin rehberliğe muhtaç kaldığını yazar. Sonuçta Nazmi ve Murteza, okulda bazı konularda revizyon yapılması gerektiğine inanır ve tüm bu aksaklıkların düzeltilmesi için önerilerini aşağıda özetlenen altı maddede sıralar:

- 1- Atölyenin yukarısında bir pencere açtırılarak, resim çalışmaları için gereken ışığın alınmasını sağlama,
- 2- Atölyede üç sınıfın aynı anda çalışmasının güçlüğü nedeniyle son sınıf öğrencilerine diğerlerinden ayrı bir atölye tahsisi,
- 3- Atölye hocasının okula düzenli gelmesi, öğrencilerin çalışmalarını izleyerek eksiklerini açıklaması,
- 4- Modelin, hocanın tavsiyeleri doğrultusunda, okul idaresi tarafından bulunması; bulunan modeller arasından hocaların ihtiyaca göre seçim yapması ve sınıfların modelsiz bırakılmaması,

5- Her sene yapılan genel sınavdan başka yılda en az iki sınav daha yapılması ve bu sınavlarda başarısız olanların genel sınava kabul edilmemesi,

6- Okulda son sınıfa kadar eğitim alıp dışarıda çalışmaya başlamış, sonradan diploma almak için son sınıfa tekrar dâhil olmak isteyenlerin, eğitimleri okulla sınırlı kalan öğrencilerle beraber sınava girmelerinin, okul öğrencilerinin haklarının ihlaline sebep olacağından bu öğrencilerin ayrı tutulması (İAMA, Karton 4, 7 Teşrinisani 1323 [20 Kasım 1907]).

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin, resmî olarak 1882'de pratikte 1883'te başlayan yirmi altı yıllık bu dönemi, her şeyden önce devlet tarafından okulun varlığının önemsendiği ve korunduğu, ancak pratikte ise sınırlarının bütçe, fiziki mekân ve hatta ders içeriklerinde kısıtlamalarla belirlendiği bir süreçtir. 1882'de onaylanan kapsamlı güzel sanatlar programının, hemen hemen bütünüyle bir kenara bırakıldığı, sanat ortamının yeni müzelerle zenginleştirilip desteklenmediği, okul mezunlarının yurt dışına gönderilmesinde istikrarlı davranılmadığı, hatta II. Abdülhamid yönetiminde eğitim içeriklerinin gözetim altında tutulduğu görülür. Öte yandan öğrencilerin verilen eğitimden memnun olmaması ve bu dönemin sonuna doğru, okulun işleyişinin gözden geçirilmesini talep etmeleri, Sanayi-i Nefise Mektebi'nde yeni bir dönemin habercisi olur.

### 3. BÖLÜM

#### II. MEŞRUTİYET DÖNEMİ: SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEBİ'NDE REVİZYON (1908-1918)

1908-1918 yılları, II. Meşrutiyet'in ilanı ve I. Dünya Savaşı ile Osmanlı İmparatorluğu'nun dönüşüm sürecinin farklı boyutlara taşındığı bir tarih aralığı olur. Meşrutî düzene geçiş ve İmparatorluğun varlığını korumak için verilen mücadele, yenilenme için güçlü bir motivasyon kaynağı olur, hayatın hemen her alanını temelden etkiler. Bu dönüşümü görsel kültüre aktaracak sanatçıların yetiştirilmesine odaklanan tartışmalar eşliğinde, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin görevleri ve imkânları gözden geçirilir, eğitim programı ve kadrosu başta olmak üzere okulda pek çok açıdan revizyona gidilir.

##### 3.1. SİYASİ VE KÜLTÜREL DÖNÜŞÜM

Sultan II. Abdülhamid'in, anayasayı rafa kaldırarak hükmünü sürdürdüğü yıllar boyunca, İmparatorlukta yönetimin değişmesini isteyen fikirler örgütlenir. Özellikle modern eğitim kurumlarından yetişen subay ve bürokratlar bir araya gelerek İmparatorluğun siyasi olarak içinde bulunduğu zor durum karşısında inisiyatif almak ister. 1889'da Mekteb-i Tıbbiye'de anayasa ve parlamentoyu geri getirmeyi amaçlayan ilk örgütlü muhalefet İttihat-ı Osmani Cemiyeti adıyla kurulur, 1895'te İttihat ve Terakki Cemiyeti adını alır. Cemiyetin Ahmet Rıza'nın liderliğinde olan Paris şubesi, *Meşveret* isimli bir gazete çıkartarak düşüncelerini ifade etmek için bir platform yaratır ve kendilerine Jön Türkler (Jeunes Turcs) demeye başlar. Hareketin öne çıkan aktörleri ve savundukları fikirler çeşitlenerek daha küçük gruplar oluştursalar da İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin temel hedefi aynı kalır<sup>59</sup> ve Osmanlı İmparatorluğu'nun dış güçlerin denetimine girmesine karşı

<sup>59</sup> Ahmet Rıza'nın pozitivizme olan inancı ve dini reddedişi, Jön Türklerin bir kısmı tarafından fazla radikal bulunmuş; grubun üyeleri, İslami niteliklere daha çok önem veren ve 1896'da Paris'e giden Mizancı Murat'ı yeni liderleri olarak seçmiştir. Ancak 1897'de, tanınmış bazı Jön Türklerin Trablusgarp'a sürgüne gönderilmesi ve buna rağmen Mizancı Murat'ın, bazı grup üyeleriyle birlikte sultana ıslahatlarda yardım etmek üzere anlaşmaya varması, kendisine duyulan güvenin yitirilmesine ve Ahmet Rıza'nın tekrar lider olmasına neden olur. Jön Türkler arasında lider olan diğer bir isim de Prens Sabahattin'dir. Merkezi değişimden bireyciliği savunan bu grup, 1906'da Teşebbüs-i Şahsi ve Adem-i Merkeziyet Cemiyeti'ni

1908'de harekete geçer. Cemiyet üyesi subaylar askerleriyle birlikte dağa çıkıp Kanun-i Esasi'nin tekrar yürürlüğe koyulmasını talep ederek sultanın üzerinde baskı kurarlar ve 23 Temmuz 1908'de, Sultan II. Abdülhamid'in parlamentonun yeniden toplanacağını ve Kanun-i Esasi'nin yeniden ve tam olarak uygulanacağını duyurmasıyla II. Meşrutiyet'in ilanını sağlarlar (Zürcher, 2013, s.135-142).

Meclis, 17 Aralık 1908'de yeniden açılır ve İttihat ve Terakki Cemiyeti seçimleri kazanır. Cemiyetin yönetimine getirdiği eleştirilerle bilenen gazeteci Hasan Fehmi'nin 6 Nisan 1909'da öldürülmesinin ardından, 13 Nisan 1909'da bir grup asker, İttihat ve Terakki Cemiyeti'ne karşı ayaklanır, II. Abdülhamid'in lehine gösteri yapar. Rumi takvime göre 31 Mart 1325'e denk geldiği için, 31 Mart Ayaklanması olarak anılan bu isyanın sonunda, 27 Nisan 1909'da II. Abdülhamid tahttan indirilir ve V. Mehmed (Mehmed Reşat) padişah ilan edilir. Altmış beş yaşında tahta geçen V. Mehmed (salt. 1909-1918), siyasi alanda etkin bir rol üstlenmez, bu süreçte İttihat ve Terakki Cemiyeti yönetiminde giderek güçlenir (Akşin, 2008, s.29-32).

II. Meşrutiyet'le birlikte, yönetimin yanı sıra toplumsal hayatta da değişimler yaşanır. Gazete yazıları artık sansür için denetime tabi tutulmaz; gazete, dergi, kitap yayınlarında artış gözlemlenir. Sıkı denetimin ardından gelen bu yeni dönemde, örgütlenmeler ve düşünce akımlarının gelişimi hız kazanır. İslamcılık, Garpcılık, Türkçülük ve Sosyalizm bu dönemde kendini gösteren düşünce akımlarından olur. İslamcılık, bu dönemde, Batı güçlerinin sömürge politikalarının karşısında çarenin İslamiyet'te aranması olarak tariflenir. Garpcılık, İmparatorluktaki sorunların temelini toplum yapısında görerek Anglosakson toplum yapısının geliştirilmesini çözüm yolu olarak benimser. Sosyalizm, 1910 yılında Osmanlı Sosyalist Fırkası ile bir ölçüde karşılık bulsa da genel olarak zayıf bir akım olarak kalır. Öte yandan, İttihat ve Terakki Cemiyeti ile Türkçülük, dönemin en aktif örgütlenen düşünce akımı olur (Akşin, 2008, s.43-47).

Aralık 1908'de kurulan Türk Derneği, Türkçülük akımının kültürel alandaki ilk örgütlenmesi olur. Dernek nizamnamesinin ikinci maddesi, derneğin amacını Türk olarak anılan tüm kavimlerin, geçmişteki ve o gün mevcut durumdaki eserlerini, durumlarını ve

---

kurarak Osmanlı milliyetçiliğini giderek öne çıkaran Ahmet Rıza'nın önderliğindeki gruptan resmi olarak ayrılmıştır (Zürcher, 2013, s.136-139).

yerlerini öğrenmeye ve öğretmeye çalışmak; eski eserlerini, tarihlerini, dillerini, edebiyatlarını, etnografya ve etnolojilerini, coğrafyalarını, toplumsal durumlarını ve medeniyet dünyasındaki yerlerini araştırmak olarak ifade eder, ayrıca Türk dilinin güncellenmesini hedefler. *Türk Derneği* adıyla çıkarttıkları dergide, bu konulara odaklanan makaleler yayımlayarak düşünce biçimlerini ve araştırmalarını kitlelere ulaştırırlar (Arai, 2016, s.25; Üstel, 2010, s.35). 31 Ağustos 1911’de, Türk Yurdu Cemiyeti, Türk öğrenciler için bir öğrenci yurdu yaptırmak ve Türklerin zekâ ve kültürlerine hizmet edecek bir dergi yayımlamak amacıyla kurulur, *Türk Yurdu* adıyla bir dergi çıkarılır. Bu dergi, çalışmalarına 1911’de başlanan ve resmi olarak 22 Mart 1912’de kurulan, dönemin en etkili milliyetçi örgütü olan Türk Ocağı’nın yayın organı haline gelir (Arai, 2016, s.83, 115-116). Türk Ocağı kuruluşundan itibaren, konferans ve konser gibi etkinlikler ve çeşitli yayınlarla hem kitle eğitiminde rol oynar hem de milliyetçi fikirlerin yayılmasında oldukça etkili olur (Üstel, 2010, s.62). 1912’den itibaren Türk Ocağı’nın başkanı olan Hamdullah Suphi’nin bu yaklaşımı, 1909 yılından itibaren Darülfünun’da verdiği *hikmet-i bedâyi* yani estetik dersinde uyguladığı görülür. Kendisinden önce Halit Ziya tarafından Batı odaklı verilen dersin içeriğini, Türk-İslam kültürünü kapsayacak şekilde dönüştürür, dersin adını *da Türk-İslam sanayi-i nefise* tarihi olarak değiştirir (Serarşlan, 1995, s.35, 127).

Aynı yıllarda Osmanlı İmparatorluğu, toprak mücadelesi için farklı cephelerde savaşlara girmek zorunda kalır. 29 Eylül 1911’de İtalya, Trablusgarp için Osmanlı İmparatorluğu’na savaş açar. Bulgaristan, Sırbistan, Yunanistan ve Karadağ’ın oluşturduğu Balkan İttifakı’nın savaş hazırlığı nedeniyle 15 Ekim 1911’de İtalya ile barış sağlanır. 17 Ekim’de ise Bulgaristan ve Sırbistan, Osmanlı İmparatorluğu’na savaş ilan eder. İmparatorluğun toprak kaybıyla sonuçlanan Trablusgarp ve Balkan Savaşları’nın (1911-1913) üzerinden çok geçmeden I. Dünya Savaşı (1914-1918) başlar. Osmanlı İmparatorluğu, 11 Kasım 1914’te Almanya, Avusturya-Macaristan ve İtalya’dan oluşan İttifak Devletleri ile aynı cephede yer alarak Fransa, Rusya ve İngiltere’nin oluşturduğu İtilaf Devletleri’ne karşı savaşa girer; Nisan 1915’te İtalya taraf değiştirerek İtilaf Devletleri’ne katılır. Osmanlı İmparatorluğu, 1915 yılında Çanakkale Cephesi’nde büyük bir zafer kazansa da savaş 1918 yılında İttifak Devletleri’nin kaybetmesiyle sonuçlanır (Akşin, 2008, s.37-62).



İmparatorluğun birbiri ardına girdiği savaşlar ve uğradığı yenilgilerin önemli etkilerinden biri milliyetçi fikirlerin güçlenmesi olur. *Türk Derneği*, *Genç Kalemler* ve *Türk Yurdu* gibi dergilerde, Yusuf Akçura, Ziya Gökalp, Fuat Köprülü gibi isimler Osmanlı toplumu ve milliyetçilik üzerine yazılar kaleme alarak bu konuların çeşitli açılardan düşünülmesini ve tartışılmasını tetikler. 1910'larda bir taraftan Tanzimat reformları, Batı'nın yüzeysel bir biçimde taklit edilmesi olarak değerlendirilip eleştirilirken bir taraftan da Osmanlı kimliği ile Türk ulusal kimliği sorgulanmaya başlanır (Arai, 2016). İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin üyesi olan Ziya Gökalp'in milliyetçilik anlayışının temeli, milli karakterle şekillenecek yeni bir hayat biçimine dayanır. Gökalp, II. Meşrutiyet'le birlikte değişime uğrayan yönetim anlayışına ek olarak siyaset, iktisat, hukuk, ahlak, felsefe, estetik ve aile gibi hemen her alanı kapsayacak yeni değerlerin oluşturulması üzerine yazılar kaleme alır. 1912-1914 yıllarında, "Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak" makale dizisini *Türk Yurdu* dergisinde yayımlar (Arai, 2016, s.97-103). Ziya Gökalp'in 1914 yılında, *Türk Yurdu* dergisinde kaleme aldığı sözler, siyasi olarak geçirilen zorlu dönemin, topluma yansıma biçimi ile ilgili düşüncelerini özetler niteliktedir:

Bir millet büyük bir felâkete uğradığı, korkunç bir tehlike karşısında bulunduğu zaman fertlerindeki şahsiyetleri bel' eder: O zaman umumun ruhunda yalnız millî bir şahsiyet yaşar, bütün kalpler de bu millî şahsiyeti idâme etmek tehâlükünden başka bir duygu kalmaz. Bu hengâmda fertler kendi hürriyetlerini değil, milletlerin istiklâlîni düşünürler. İşte o muazzez duygu ile karışık olan bu mukaddes düşünceye mefkûre denir ve bu buhranlı devreye de ilkâh devresi nâmı verilebilir (Gökalp, 28 Kânunuevvel 1329 [10 Ocak 1914]).

Gökalp'in anlayışının ilk yansıdığı alanlardan biri eğitim olur. İçinde bulunulan durumdan kurtulmak için, milli bir eğitim anlayışıyla hareket edilmesi gerektiği dile getirilmeye başlanır, her yaş grubunun eğitimi için Türk Gücü, İzci Müfrezeleri, İdman Yurtları gibi kurumlar oluşturulur (Köroğlu, 2010, s.140-141). Kadınların eğitim olanaklarının geliştirilmesi de göz ardı edilmez, eğitimleri için çeşitli seviyelerde okullar kurulur. Jön Türkler ve Türk Ocakları, sadece eğitim alanında değil, diğer alanlarda da kadınların toplumsal yaşama katılmasını önemser; kadınları Türk Ocakları'nın etkinliklerine katılma ve konuşmalar yapma konularında teşvik eder (Üstel, 2010, s.65; Zürcher, 2013, s.186).

II. Meşrutiyet'in ilanıyla ivme kazanan değişim ve yenilenme isteği görsel kültür tartışmalarında da kendini gösterir. Thalasso'nun (Avril Septembre 1908b, s.290), II.

Meşrutiyet'in ilanının hemen ardından "*Bugünün Türkiye'si'nin, yenilenmiş Türkiye'nin sanat eserlerini bekliyoruz*" sözleriyle ifade ettiği gibi, Osmanlı sanat ortamı değişimi heyecanla karşılar. İmparatorluğun görsel temsili, belleği ve bu üretimi sağlayacak sanatçıları yetiştirmek için sunduğu sanat eğitimi önceki yıllara göre daha açıkça eleştirilen, tartışılan ve üzerine öneriler getirilen bir alan haline gelir.

### **3.2. DÖNÜŞÜMÜN BAŞLANGICI: 1908-1910**

II. Meşrutiyet'in ilanı ile İmparatorluğun girdiği yenilenme süreci Sanayi-i Nefise Mektebi üzerinden de doğrudan takip edilebilir. Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri'nde ve İstanbul Arkeoloji Müzeleri Arşivleri'nde yapılan araştırma, 1908-1910 yılları arasında, Sanayi-i Nefise Mektebi henüz Osman Hamdi Bey'in yönetimindeyken, okulun yönetmeliğinin ve ders programlarının düzenlendiğini ortaya koyar. Ayrıca, atölye hocaları da -okul yönetiminin planlamasıyla olmasa bile- II. Meşrutiyet ortamının etkileriyle değişime uğramaya başlar.

#### **3.2.1. Yurt Dışına Öğrenci Gönderilmesi (1909-1910)**

II. Meşrutiyet'in ilanı ile birlikte devlet, eğitimin yeniden yapılandırılması için harekete geçer. 19. yüzyılın başından itibaren zaman zaman başvurulan yöntemi tekrarlayarak çeşitli alanlarda eğitim almak üzere Avrupa'ya öğrenci göndermeye karar verir. Güzel sanatlar da bu alanlardan biri olur ve böylece Sanayi-i Nefise Mektebi mezunları için, okullarına model olan kurumlarda eğitim alma, Avrupa'daki sanat ortamını deneyimleme şansı doğar.

Bu konuda Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencileri için yapılan ilk hamle, Maarif Nezareti'nin pratik ihtiyaçlarından kaynaklanır. II. Meşrutiyet'in ilanından kısa bir süre sonra okul binaları mercek altına alınır, sadece eğitimin içeriğinde değil, o içeriği temsil eden yapılarda da yenilenme planlanır. Eğitim kurumlarının, beden ve ruhun terbiyesine, kişiliğin olgunlaşmasına hizmet etme işlevlerinin bir şekilde binalarına da yansması gerektiği fikri dile getirilir. İmparatorlukta otuz-kırk yıldır inşa edilen okul yapılarının bu konuda eksik kaldığı düşünülerek bu alanda uzmanlaşması için Sanayi-i Nefise Mektebi mezunu bir öğrencinin Maarif Nezaretince bir seneliğine yurt dışına

gönderilmesi ve döndüğünde eğitim yapılarının mimarları olarak istihdam edilmesi kararlaştırılır. Eğitimin masraflarının yanı sıra öğrencinin Avrupa'daki okul yapılarını incelemesi için harcırah alması da burs kapsamına dâhil edilir (BOA. MF. MKT. 1077/31, 24 Eylül 1324 [7 Ekim 1908]). İki hafta içinde, benzer şekilde “*mekteplerin muhtaç olduğu islahâtın icrâsına teşebbüs edilen sırada resim derslerinde mekâtibde layık olduğu derecede*” okutulabilmesi amacıyla ve dönüşte Dârümuallimin’de istihdam edilmek üzere Sanayi-i Nefise Mektebi mezunlarından ya da “*ehil ve muktedir*” ressamlardan Avrupa’ya gönderilmesi kararlaştırılır (BOA. MF. MKT. 1078/59, 7 Teşrinievvel 1324 [20 Ekim 1908]; İAMA, Karton 4, 7 Teşrinievvel 1908 [20 Ekim 1908]).

Sanayi-i Nefise Mektebi, uzun süredir arzu edilen bu fırsatı değerlendirerek Maarif Nezareti’ne daha kapsamlı bir program sunar. Sanayi-i Nefise Mektebi’nin resim, heykel ve mimarlık şubeleri mezunlarından seçilecek üç kişinin, çalıştıkları alanın ünlü atölyelerine devam edip güzel sanatlar müzelerinde incelemeler yapmak ve dönüşlerinde her biri istihdam edilmek üzere üç seneliğine Avrupa’ya gönderilmelerini önerir (İAMA, Karton 4, 7 Teşrinievvel 1908 [20 Ekim 1908]). Nitekim Osman Hamdi Bey’in çabaları sonuçsuz kalmaz ve 1909 yılında Maarif Nezareti tarafından hazırlanan, yurt dışına öğrenci gönderilmesine dair düzenlemeye güzel sanatlar alanı dâhil edilir. Sanayi-i Nefise Mektebi tarafından yapılacak sınavla, sanat eğitimi almak üzere dört öğrencinin yurt dışına gönderilmesi kararlaştırılır. Yurt dışına gönderilecek öğrencilerin Fransızca, Almanca ya da İngilizce dillerinden birini biliyor olması, İstanbul’a döndüklerinde Maarif Nezareti’nin görevlendirdiği yerde ve belirlediği maaşla beş sene devlete hizmet etmeyi kabul etmesi gibi şartlar belirlenir. (İAMA, Karton 7, Dosya No:?, 29 Kânunuevvel 1324 [11 Ocak 1909]).<sup>60</sup>

Yurt dışına gönderilecek öğrencileri seçmek üzere ilk yarışma 1909 yılının Eylül ayında düzenlenir. Bahriye İnşaiye Resimhanesi Memur Binbaşı İsmail Hakkı Bey ve ressam Halil Paşa’nın da değerlendirme heyetinde yer aldığı yarışmayı resim şubesinden İbrahim

<sup>60</sup> Ayrıca başvurabilecek öğrencilerin yaş aralığı önce on yedi ile yirmi beş olarak belirlense de yapılan itirazlar sonucu üst sınır otuza çekilir (İAMA, Karton 7, Dosya No: ? 3 Ağustos 1325 [16 Ağustos 1909]; 20 Ağustos 1325 [2 Eylül 1909]; Anonim, 2 Eylül 1909’dan akt. Özyiğit, 2012, s.152-153).

Çallı<sup>61</sup> ve Mehmet Ruhi Arel ile mimarlık şubesinden Zare ve Boşnakyan Efendiler kazanır (İAMA, Karton 7, Dosya No: ?, 16 Eylül 1325 [29 Eylül 1909]; İAMA, Karton 75, Dosya No: 6822, 30 Eylül 1330 [13 Ekim 1914]). Özsezgin'in (1993, s.15) ifade ettiğine göre İbrahim Çallı bu yarışmaya *Harekât Ordusunun Muhafız Alayından Maksud Çavuş* ve *Çıplak Adam* tablolarıyla katılır. İstanbul Resim Heykel Müzesi'nin koleksiyonunda Mehmet Ruhi Arel'in de 1909 tarihli bir çıplak erkek figürü çalışması bulunur (Görsel 16). Seçilen öğrencilerin figür odaklı bir eğitime devam edecekleri bilindiğinden sınav konusu olarak bu tür bir çalışma belirlenmiş olmalıdır.

Tüm çalışmalara ve yazışmalara rağmen, Sanayi-i Nefise Mektebi'nden Avrupa'ya öğrenci gönderilmesi, bu yıllarda da sistematik ve uzun vadeli bir program haline dönüştürülemez. Öğrencilerin ardı ardına verdiği dilekçelerden anlaşıldığı kadarıyla sınav açma zamanı, hangi alanlardan öğrenci gönderileceği gibi kararlar senelik olarak alınmaktadır. 1910 yılında, yarışma ilanının bir önceki yıla göre gecikmesi sonucunda, mimarlık öğrencileri 8 Eylül 1910'da, uygulamanın tekrarlanmasını talep ederler (İAMA, Karton 7, Dosya No: 2652, 26 Ağustos 1326 [8 Eylül 1910]). Bunun üzerine birkaç hafta içinde Avrupa yarışmasının yurt dışına bir mimar ve bir ressam göndermek üzere<sup>62</sup> tekrarlanacağı duyurulur (İAMA, Karton 7, Dosya No: 3082, 8 Eylül 1326 [21 Eylül 1910]).<sup>63</sup> Yarışmanın yalnızca resim ve mimarlık öğrencileri için açılmasına heykel öğrencileri itiraz eder<sup>64</sup>, ancak sonuç değişmez (İAMA, Karton 7, Dosya No: 3001, 30 Eylül 1326 [13 Ekim 1910]; 4 Teşrinievvel 1326 [17 Ekim 1910]).

<sup>61</sup> İbrahim Çallı, Sanayi-i Nefise Mektebi'ne 1906 yılında girer ve eğitimini normalden kısa sürede, üç yılda tamamlayarak 1909'da mezun olur. İbrahim Çallı'nın Sanayi-i Nefise Mektebi'ne girmeden önce bir Ermeni ressamdan resim dersleri aldığı, meydana getirdiği kara kalem çalışmaların Şeker Ahmet Paşa'nın oğlu İzzet ile olan arkadaşlığı sayesinde, ressamın dikkatini çektiği ve Şeker Ahmet Paşa'nın Çallı'nın Sanayi-i Nefise Mektebi'ne girmesinde etkili olduğu anlatılır (Boyar, 1948, s.207; Giray, 2000, s.32, Özsezgin, 1993, s.28). Çallı da Ermeni ressamın yanına gelen büyük resamlardan birinin Sanayi-i Nefise Mektebi'ne girmesi tavsiyesini verdiğini anlatır (Toker 1947'den akt. Giray, 2000, s.32).

<sup>62</sup> Maarif Nezaretinden yazılı olarak Avrupa'ya iki ressam gönderileceği bildirilir, sözlü olarak seçimin bir mimar ve bir ressam için yapılması istenir (İAMA, Karton 7, Dosya No: 2980, 8 Eylül 1326 [21 Eylül 1910]).

<sup>63</sup> Bir önceki yıl yapılan itirazlar sonucu yaş sınırının yirmi sekizden otuza çıkarılmasına rağmen 1910 yılı imtihanın da sınır yine yirmi sekiz olarak belirlenir (İAMA, Karton 7, Dosya No: 2980, 8 Eylül 1326 [21 Eylül 1910]).

<sup>64</sup> Nazmi Ziya'nın da Avrupa'ya gönderilmesi konusunda benzer bir girişimi vardır. 1909, 1910 ve 1911 yıllarında Maarif Nezareti'ne yazdığı dilekçelerle kendisine de burs verilmesini talep eder. Nazmi Ziya devlet bursu alamaz ancak kendi imkânlarıyla Paris'e giderek resim eğitimi alır (İAMA, Karton 4, 29

1910 yılında yarışmaya katılan dört mimardan, Asım Mutlu projesiyle birinci olur; resim yarışmasını da Hikmet Onat kazanır (İAMA, Karton 7, Dosya No: 3082, 16 Teşrinievvel 1326 [29 Ekim 1910]; 20 Teşrinievvel 1326 [2 Kasım 1910]; 10 Teşrinisani 1326 [23 Kasım 1910]). Hikmet Onat'ın Paris'e; Asım Mutlu'nun ise önce Berlin'e sonra başka bir şehre giderek eğitimlerini tamamlamalarına karar verilir (İAMA, Karton 7, Dosya No: 3136, 25 Teşrinisani 1326 [8 Aralık 1910]).

Yurt dışına gönderilen öğrencilerin aldıkları eğitimin ve başarılarının takibi, her yıl eğitime devam ettikleri atölyelerden alıp gönderdikleri belgelerle yapılır. Ayrıca hem öğrencilerin eğitimlerini pratikte gözlemlemek hem de Avrupa'daki eserlerin İmparatorlukta incelenebilir olmasını sağlamak için mimarlık öğrencilerinin, buldukları ülkenin meşhur binalarından birinin planını; resim öğrencilerininse ilk yıl tam boy bir vücut çizimini, ikinci yıl meşhur bir tablonun kopyasını, üçüncü ve sonraki her yıl için birer tablo göndermesi kararlaştırılır (İAMA, Karton 7, Dosya No: 2980, 8 Eylül 1326 [21 Eylül 1910]; BOA. MF.MKT. 1175/77, 5 Teşrinievvel 1327 [18 Ekim 1911]). Tüm bu çalışmaların Sanayi-i Nefise Mektebi'nde toplanmakta olan koleksiyona/müzeye dâhil edilmesi planlanır (İAMA, Karton 7, Dosya No: 4185, 15 Eylül 1327 [28 Eylül 1911]). Yurt dışına gönderilen öğrencilerin sayısı ve ödenekleri<sup>65</sup> Maarif Nezaretince kararlaştırılırken öğrenim süreleri Sanayi-i Nefise Mektebi tarafından hem mimarlar hem ressamlar için dört yıl olarak belirlenir (İAMA, Karton 7, Dosya No: 3866, 15 Temmuz 1327 [28 Temmuz 1911]).

Güzel sanatlar öğrencileri/mezunları için düzenlenen Avrupa yarışması iki kez uygulandıktan sonra kesintiye uğrar. 1912 yılında Müze-i Hümayun yeniden yarışma açma talebinde bulunsa da Maarif Nezareti, Fransa ve Almanya'da eğitim almakta olan güzel sanatlar öğrencilerinin yeterli olduğunu, o sene yurt dışına matematik ve fen eğitimi alacak öğrencilerin gönderileceğini bildirir (İAMA, Karton 7, Dosya No: 5185, 23 Ağustos 1328 [5 Eylül 1912]). Sonuçta 1917 yılına dek devlet desteğiyle Avrupa'ya sanat eğitimine gönderilen öğrenci sayısı, iki yarışma sonucunda seçilen üç ressam (İbrahim

---

Temmuz 1325 [11 Ağustos 1909]; Karton 7, Dosya No: 2995, 20 Eylül 1326 [3 Ekim 1910]; Karton 7, Dosya No: 4250, 4 Teşrinievvel 1327 [17 Ekim 1911].

<sup>65</sup> Yurt dışına gönderilen öğrencilere beş yüz frank harcırah, üç yüz frank maaş ve resim öğrencilerine yılda üç yüz yirmi beş, mimarlık öğrencilerine dört yüz frank alet edevat parası verilir (İAMA, Karton 7, Dosya No: 3402, 14 Şubat 1326 [5 Mart 1911]).

Çallı, Mehmet Ruhi Arel, Hikmet Onat) ve üç mimarla (Zare, Boşnakyan ve Asım Mutlu) sınırlı kalır.

Avrupa yarışmasıyla gönderilen öğrencilerin yanı sıra kendi imkânlarıyla Paris'e giden Nazmi Ziya ve Namık İsmail; eğitim masrafları Abbas Halim Paşa tarafından karşılanan Feyhaman Duran; Mahmud Şevket Paşa tarafından karşılanan Sami Yetik; Şehzade Abdülmecid Efendi tarafından karşılanan Avni Lifij ve Osman Hamdi Bey'in aracılığıyla gönderilen Ali Sami Boyar da aynı yıllarda Paris'tedir (Artun, 2012, s.157; Hikmet Onat'tan akt. Berk, 1983, s.19).<sup>66</sup> Avrupa'ya yarışma dışı yollarla giden Osmanlı sanatçılarından bir kısmı -uzun ya da kısa sürelerle- Académie Julian'a devam ederken,<sup>67</sup> devlet bursuyla giden öğrenciler, referans mektupları verilerek École des Beaux-Arts'a yönlendirilir. İbrahim Çallı'nın, École des Beaux-Arts müdürü Léon Bonnat'ya İstanbul'dan -muhtemelen Osman Hamdi Bey'den- bir referans mektubu götürdüğü, ancak Bonnat'nın mektubu yırttığı ve ressamı Fernand Cormon'un atölyesine yönlendirdiği anlatılır (Güler, Aralık 2014, s.6; Toker, 13 Temmuz 1947). Sonuçta İstanbul'dan giden ressamlar eğitimlerini Cormon'un, mimarlar Louis Bernier'nin atölyesinde sürdürür. Böylece, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin modeli olan ve Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmet Paşa, Halil Paşa, Vallaury'nin eğitim aldığı, Osgan Efendi'nin sanat çevresiyle ilişki kurduğu École des Beaux-Arts ve Paris'te, 20. yüzyılın başında, daha genç bir kuşak Osmanlı ressamı eğitim hayatına başlar ve sanat ortamını gözlemler. Öte yandan bu iki kuşağın Paris yılları arasında geçen sürede, École des Beaux-Arts'ın da dönüşüm geçirmesi iki kuşağın deneyimlediği eğitim ve gözlemlediği sanat ortamlarını farklılaştırır.

1903 yılında École des Beaux-Arts'da anatomi öğretmenliğine başlayan ve 1922 yılına kadar görevini sürdüren Dr. Richer, seleflerine göre farklı bir eğitim anlayışı benimser.

<sup>66</sup> Ali Sami Boyar Sanayi-i Nefise Mektebi'nden 1908 yılında birincilikle mezun olmasına rağmen, Bahriye Subayı olduğu için Avrupa'ya gitmesine izin verilmeyeceği düşünüldüğünden, Şehzade Abdülmecid Efendi'nin sağladığı burs kendisine verilmez. Şehsuvaroğlu'nun (1959, s.28) belirttiğine göre, Osman Hamdi Bey 1910 yılında bu durumu telafi ederek sanatçının yurt dışına gönderilmesini sağlar.

<sup>67</sup> Avni Lifij, Feyhaman Duran, Nazmi Ziya ve Namık İsmail'in Académie Julian'da dersler aldığı bilinmektedir (Artun, 2012, s.161; Hikmet Onat'tan akt. Berk, 1983, s.19). Nazmi Ziya bir ay ve Namık İsmail üç aylık Académie Julian deneyimlerinden sonra École des Beaux-Arts'a devam eder. Sami Yetik'in Académie Julian'a yaklaşık bir yıl, Feyhaman Duran'ın ise yaklaşık iki yıl boyunca neredeyse aralıksız devam ettiğini Artun (2012, s.165), bu okulun arşivlerinde yürüttüğü araştırma sonucunda ortaya koymuştur.

Göreve başladığında anatomi sınavlarının öğrenciler için zorunluluktan çıkartılmasını, öğrencilerin modele bakmadan hafızalarından çizim yapmasını ve modeli hareket halindeyken resmetmelerini önerir. Bu öneriler atölye hocaları tarafından reddedildiği için uygulamaya koyulmasa da Richer anatomi dersinin içeriğini bir ölçüde değiştirmeyi başarır. Derslerinde, öğrencilerden ideal güzellik anlayışını göz ardı edip modeli gerçek formlarına mümkün olan en yakın biçimde çizmelerini ister. Uzun bir geçmişin, mirasın ve ustaların çalışmalarının, zihinleri hazır formüllerle doldurduğunu ve doğayı gözlemlemeyi, doğadan çalışmayı geri plana ittiğini düşünen Richer, bütün vücuttan önce kasları ve kemikleri ayrı ayrı analiz ettirerek öğrencilerini hareketle değişen formlar üzerine çalıştırır (Segré, 1998, s.109-110).

Osmanlı resim öğrencilerinin dâhil oldukları atölyenin hocası Fernand Cormon da akademide ve okulda yeniliğe açık hocalardan biri olarak tanınır. 1880'lerde Paris'te l'Atelier Cormon (1882-1887) adıyla kurduğu sanat okulunda Henri Toulouse-Lautrec, Vincent van Gogh, Louis Anquetin ve Émile Bernard gibi isimler eğitim almıştır (Destremau, 1996). Cormon, Fransız Akademisi'nin Roma yarışmalarında, o güne dek sadık kalınan antik ve mitolojik konulu sınavın yerine 1897'de, öğrencilerin dönemini kendilerinin belirleyeceği (antik ya da yeni dönemlerden) bir sel sahnesi; 1898'de yine antik ya da modern bir şölen sahnesi yapmalarını önerir. 1899'da École des Beaux-Arts'da atölye hocası olan Cormon, 1900'lerin başında, öğrencilerin artık antikiteye ilgilerini kaybettiğini, antik eserlerden çalışma yapılan haftalarda atölyelerin boş kalmaya başladığını dile getirip bu uygulamanın kaldırılıp tamamen canlı modellerden çalışılmaya odaklanılmasını önerir. Ancak okulun yönetimi ve diğer hocaları Cormon'la aynı fikirde olmayıp geleneği teslim aldıkları biçimiyle sürdürmeyi tercih ettiğinden, öğrenciler bir ayın üç haftasında canlı modelden bir haftasında antik eserlerden çalışmayı sürdürür (Segré, 1998, s.118-119, 131). Yine de Cormon atölyesinde deneyselliği ve yenilikleri yüreklendirmesi, en azından bunlara tolerans göstermesiyle ünlenir (Parker, 2003, s.143). Sanatçı çalışmalarında bir taraftan anatomik doğruluğu arar bir taraftan da harekete önem verir (Görsel 34-35). Cormon'un atölyesinin Empresyonizmle bir ortaklık kurduğu, Manet ruhu taşıdığı anlatılır (Foucart'dan akt. Artun, 2012, s.171).

Özetle, Gérôme döneminde daha katı kurullarla uygulanan, idealize edilmesi beklenen anatomik çizimler ve her detayın yansıtılması gerektiği düşüncesi yerine Richer,

hareketin yansıtılmasına önem vermeye başlamış, Cormon da yeniliğe görece açık bir hoca olarak öğrencilerin yeni şeyler denemelerini desteklemiştir. Böylece Osmanlı ressamlarının Cormon'un atölyesinde aldığı eğitim, sadece Sanayi-i Nefise Mektebi'nde alıştıkları eğitimden değil, aynı zamanda kendilerinden önce École des Beaux-Arts'da eğitim gören Osmanlı ressamlarınınkinden de farklı olmuş; iki kuşağın akademik resim anlayışları farklı şekillenmiştir. Ayrıca canlı modelden çalışma konusunda İstanbul'da zorluklar yaşayan Osmanlı sanatçıları, Paris'te hem kadın hem de erkek modellerden düzenli bir biçimde çalışma imkânı yakalamıştır.

Ali Sami Boyar, Osmanlı öğrencilerinin Cormon'la tanışmalarını ve eğitim sürecinin başlangıcını şöyle anlatır:

Profesör Kormon'un atölyesinde altı Türk talebe olmuştuk. Beşimizden hiç birimiz henüz Fransızca bilmediğimizden, Profesöre takdim edildiğimiz zaman bizim için neler söylediğini anlayamamıştık. “Japonları adam ettik, haydi Türkleri de edelim bakalım.” dediğini sonra Avni merhum bize anlattı. Avrupa'da bir yabancı, bulunduğu memleketin lisanını bilmezse, ekseriya halk onun, her hususta bilgisiz olduğuna hükmeder. İşte bizim lisan bilmememiz de, ilk hamlede hoca üzerinde o tesiri bırakmıştı. Halbuki biz, sehpaların başına geçince, derhal muamele değişti, Atölyemizin asgari yüzeli mevcudu, Fransanın vilayetlerinde derece kazanarak, ve bursiye olarak gelen talebeler olmasına rağmen, sene sonu sergisinde, mühim bir mevcudiyet göstermiştik. Fransızca öğrenmemiz de gecikmedi. Talebeler de hoca da, bu muvaffakiyeti, milli bir istidat telâkki etmeğe başladılar. Fakat ne de olsa Profesörün ilk gün söylediği o oldukça kaba sözler, kolay kolay hatırdan çıkacak şeyler değildi. biz o ifade ile, Fransızların güzel san'atlara ne kadar büyük ehemmiyet verdiklerini ve onu ne kadar kurtarıcı ve yükseltici bir meslek addettiklerini çok iyi öğrenmiştik (Boyar'dan akt. Şehsuvaroğlu, 1959, s.73).

Avni Lifij, bu öğrenciler hakkında Cormon'un “*Bu çocuklara kalem tutmayı bile öğretmemişler. Kendilerine söyle de boya kutularını bu sene kapatsınlar. Yalnız çizgi çizsinler.*” dediğini aktarır (Lifij 7 Mart 1925'ten akt. Şerifoğlu, 2019, s.45). Osmanlı öğrencileri, Paris okuluna başladıklarında uygulanan sistem ve yaklaşım karşısında İstanbul'da aldıkları eğitimin yetersiz ve eksik kaldığını düşünerek yeni eğitim sistemine adapte olurlar. Ali Sami Boyar (akt. Şehsuvaroğlu, 1959, s.72), iki okul ve öğretim arasında hissettikleri farkı “*Hocamız Valeri'nin bildiği gibi İtalyan ekolü sistemi, Avrupa'da tamamen modası geçmiş bir sistem idi. İstanbul Sanayi-i Nefise Mektebinde, kendi kurduğumuz çalışma tarzıyla, vakia Paris 'te tamamen kör acemi kalmadıksa da, ilk öğrendiğimiz Valeri metodunu bırakıp da Fransız tekniğini adapte etmemiz de pek kolay olmadı*” sözleriyle ifade eder. İbrahim Çallı ise aldığı eğitimi “*resim denilen bezlerin*



*üzerine, cânım bir takım boyaları sürmek usûlü'nü*” Paris’te öğrendiğini söyleyerek yurt dışında aldığı eğitimin sanatında belirleyici olduğuna işaret eder (Özsezgin, 1993, s.16).

1910 yılında Paris’teki öğrencilerin eğitim süreçlerinin takibi için Mösyö Blondel tarafından gönderilen rapor, Osmanlı sanatçıların/öğrencilerinin eğitimleri ve başarıları hakkında Boyar’ın anlatısına paralel bilgiler verir. Okulda yapılan yıl sonu sınavı sonucunda Zare Efendi ve Hikmet Onat okulun ek öğrencileri (élève supplémentaire); Ruhi Arel sınavdan aldığı yetmiş dört puanla geçici öğrenci (élève temporaire); Çallı da asil öğrenci (élève titulaire définitif) olur. Mösyö Blondel raporunda ayrıca, École des Beaux-Arts’a her elli Fransız öğrenci başına on beş yabancı öğrenci kabul edildiğini belirterek kontenjan sınırına dikkat çeker ve asil öğrenci olamayan adayların da başarısız olmadığını yazar. Blondel, Bernier ve Cormon’la görüşüp Osmanlı öğrencilerinin çalışmalarından memnun olduklarını öğrendiğini de ekler. Nazmi Ziya’nın da Paris Salon Sergileri’ne bir resimle kabul edildiğini raporlayarak öğrencilerin Paris’teki eğitime uyum sağladığını bildirir (İAMA, Karton 7, Dosya No: 2979, 8 Eylül 1326 [21 Eylül 1910]; Dosya No: 5004, 4 Haziran 1328 [17 Haziran 1912]).<sup>68</sup>

Yurt dışındaki eğitimlerine 1909 yılında başlayan İbrahim Çallı, Mehmet Ruhi Arel, Zare ve Boşnakyan’ın 1913 yılının Temmuz ayında, dört yıllık eğitim sürelerinin dolması nedeniyle İstanbul’a dönmeleri gündeme gelir. Maarif Nezareti ya sadece okulun sınavını kazanıp asil öğrenci olanlara iki yıl ek süre tanıyıp diğerlerinin çağrılmasını ya da tüm öğrencilerin çağrılıp sadece “*fevkalade bir eser-i zeka ve deha*” gösterenlerin tekrar iki seneliğine görevlendirmelerini önerir. Buna karşılık Halil Edhem Bey, öğrenciler hakkında alınan olumlu raporu hatırlatarak tüm öğrencilerin eğitimlerinin iki sene uzatılması yönünde görüş bildirir (İAMA, Karton 7, Dosya No: 5532, 6 Nisan 1329 [19 Nisan 1913]).

<sup>68</sup> Blondel’in raporunda bahsettiği bir diğer isimse Aznif Mehderyan’dır. Osmanlı İmparatorluğu’ndan eğitim için yurt dışına gönderilen ilk kadın öğrencilerden olan Aznif Hanım’ın, herhangi sınava tabi tutulmadan, hatırlı kişiler aracılığıyla Paris’e gönderildiği anlaşılır. Henüz İmparatorluk’ta kadınlar için güzel sanatlar eğitimi veren bir okulun bulunmadığı bu dönemde Aznif Hanım’ın, École des Beaux-Arts’ın sınavına girmediği Mösyö Blondel’in raporundan anlaşılır (BOA. MF. ALY 43/98, 25 Haziran 1329 [8 Temmuz 1913]; Çolak, 2013, s.34-35; İAMA, Karton 7, Dosya No: 5004, 4 Haziran 1328 [17 Haziran 1912]).

Eğitim sürelerinin uzatıldığı anlaşılan sanatçılardan İbrahim Çallı'nın, Cormon'un atölyesinde büyük başarı gösterdiği ve hocasının dikkatini çektiği anlatılır (Erol, Eylül 1990, s.16). Nitekim Çallı, 1914 yılında İtalya'ya bir seyahat gerçekleştirmek istediğini ancak bütçesinin yeterli olmadığını belirterek masrafların devlet tarafından karşılanması için başvuruda bulunur ve gelişiminde bu seyahatin faydalı olacağına dair Cormon'dan aldığı referans mektubunu ekler. Halil Edhem Bey de Maarif Nezareti'ne, Çallı'nın İtalya'da bulunduğu sürede eski eserlerden bir tanesini müze için kopyalaması şartıyla giderlerin karşılanmasını önerir (İAMA, Karton 7, Dosya No: 6323, 3 Mayıs 1330 [16 Mayıs 1914]). Ancak savaş, Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencilerinin İstanbul'daki eğitim koşullarında etkili olduğu gibi, yurt dışında alacakları eğitimde de belirleyici olur. 28 Temmuz 1914'te başlayan I. Dünya Savaşı, yurt dışında bulunan sanatçıların İstanbul'a dönmesine neden olur. Böylece Osmanlı sanatçılarının Paris'teki eğitimi sonlanır ve mimar Boşnakyan dışında, Sanayi-i Nefise Mektebi'nden gönderilmiş tüm öğrenciler İstanbul'a döner (İAMA, Karton 75, Dosya No:?, 27 Teşrinievvel 1334 [27 Ekim 1918]).<sup>69</sup> Bu isimlerden sonra, uzunca bir süre Sanayi-i Nefise Mektebi'nden Paris'e başka öğrenci gönderilemez. İmparatorluğun maddi olanakları nedeniyle 1912 yılı itibarıyla kesintiye uğrayan yurt dışına sanatçı/sanat öğrencisi gönderimi 1916 yılında tekrar gündeme gelse de bunun farklı dinamiklerle uygulandığı anlaşılır. Savaş yıllarındaki siyasi kutuplaşmalar nedeniyle Osmanlı İmparatorluğu'nda eğitim ilişkileri yön değiştirir; İmparatorluğun müttefiki Almanya, bu dönemde Alman-Türk ve Türk-Alman Dernekleri'nin çalışmalarıyla hız kazanan ilişkiler sonucunda Osmanlı öğrencilerinin eğitimlerini tamamlayacakları adres olarak düşünölmeye başlanır.<sup>70</sup> Öte yandan, I. Dünya Savaşı'nın başlaması ile Paris'ten dönen kuşak, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ve sanat ortamının üzerinde yönlendirici etkiye sahip olur. Paris yıllarından

<sup>69</sup> Maarif Nezaretinin 1918 yılında güzel sanatlar eğitimi için yurt dışına gönderilen öğrencilerin dönüp dönmediği hakkında Sanayi-i Nefise Mektebi'ne yaptığı bilgi isteğinde, İbrahim, Hikmet, Ruhi Beyler ile Mimar Zare ve Boşnakyan Efendilerin yanı sıra heykel eğitimi için gönderildiği söylenen Zareh Büyükyan'ın da adı anılır (İAMA, Karton 75, Dosya No: ?, 27 Teşrinievvel 1334 [27 Ekim 1918]). Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Osmanlı Arşivinde ve İstanbul Arkeoloji Müzeleri Arşivi'nde yapılan araştırmalarda Zareh Büyükyan'ın yurt dışına gönderimi ya da Sanayi-i Nefise Mektebi ile ilişkisine dair başka bir belgeye rastlanmamıştır. Sanayi-i Nefise Mektebi'nden verilen cevap da Heykeltıraş Zareh Büyükyan Efendi'ye dair hiç malumat olmadığı yönündedir.

<sup>70</sup> Bkz. Bölüm 3.9. Osmanlı İmparatorluğu ile Almanya İmparatorluğu'nun Kültür Sanat İlişkileri ve Sanayi-i Nefise Mektebi'ne Yansımaları

başlayarak İstanbul'da aldıkları eğitimi eleştirmeye başlayan ressam, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin yenilenmesi talebinde bulunup sürecin aktörleri haline gelirler.

### 3.2.2. Yönetmeliğin Düzenlenmesi (1909)

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin, kuruluşunda belirlenen yönetmeliği ve ders programları - her ne kadar kağıt üstündeki kurallar ve derslerle uygulamada olanlar tam olarak örtüşmese de- 1908'de artık yeterli ve çağın ihtiyaçlarına uygun görülmemektedir. Üstelik bu konu sadece yönetimin değil öğrencilerin de gündemindedir, yeni dönemin getirdiği ifade özgürlüğüyle önce mimarlık ardından resim bölümü öğrencileri, mevcut eğitime dair tatminsizliklerini gerek okul yönetimine gerek Maarif Nezareti'ne yaptıkları başvurularla dile getirip değişim talep ederler.

Bu konudaki ilk girişim, II. Meşrutiyet'in ilanının hemen ardından mimarlık öğrencileri tarafından -tahminen 1908 yılının Ağustos ayında- yapılır. Mimarlık şubesi ikinci ve üçüncü sınıf öğrencileri, *hürriyete uygun tahsilin* elde edilmesi için okulun programının ve düzeninin güncellenmesini okul yönetiminden talep ederler. Artık öğrenciler sürecin aktif aktörleri olmakta kararlıdır, taleplerine bir süre cevap alamayınca 10 Aralık 1908'de ikinci bir dilekçeyle başvurularının üzerinden dört ay geçtiğini ancak cevap alamadıklarını belirtip yanıt beklediklerini hatırlatırlar. Bu esnada, Müze-i Hümayun Müdüriyeti de öğrencilerin taleplerine duyarsız kalmamış, yeni bir program oluşturulduğunu ve yeni hocaların görevlendirildiğini bildirmiştir (İAMA, Karton 4, 27 Teşrinisani 1324 [10 Aralık 1908]; 1 Kânunuevvel 1324 [14 Aralık 1908]). Yazışmalarda üstü kapalı olarak bahsedilen bu değişiklikler, Vallaury'nin 13 Ağustos 1908 tarihli istifası ve 15 Ekim 1908'de mimarlık şubesi hocalığı görevini Mimar Vedad Bey'in üstlenmesi olmalıdır (Batur, 2003, s.43; İAMA, Karton 4, 13 Ağustos 1908).<sup>71</sup> Bu süreçte Osman Hamdi Bey, okulun eğitim programını ve öğrenci kabul şartlarını da tekrar düzenlemektedir. 12 Aralık 1908'de Maarif Nezareti'nden Müze-i Hümayun Müdüriyeti'ne gönderilen belge, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilerlemesi için önerilen

<sup>71</sup> Bkz. Bölüm: 3.2.3. Okul Kadrosundaki Değişimler (1908-1910)

düzenlemelerin onaylandığını bildirir (BOA. MF.MKT. 1085/69. 29 Teşrinisani 1324 [12 Aralık 1908]).<sup>72</sup>

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin eğitim programının radikal güncellemelere ihtiyaç duyduğuna inanan öğrenciler yalnızca mimarlık şubesinin öğrencileri değildir. Yirmi yılı aşkın bir süredir uygulanan eğitim programının güncellenmesi için resim şubesi öğrencileri de harekete geçer. Özellikle kadın modelden çalışmayı eğitim pratiklerine katmak isteyen öğrenciler, 1908'de Paris'e giden Nazmi Ziya'nın, Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencilerine gönderdiği mektubun etkisiyle, inisiyatif alıp harekete geçmek isterler. Nazmi Ziya mektubunda Paris sanat ortamını, müze ve saraylardaki eserleri anlatır, burada nü resim ve heykellerin büyük yer tuttuğundan bahseder ve en önemlisi Paris'te aldığı eğitimde çıplak kadın modellerden çalıştığını belirtir (Aksel, 1977, s.131-132). Aynı dönemin öğrencilerinden, Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki eğitimine 1905 yılında başlayan Hikmet Onat bu süreci şöyle aktarır:

Model olarak genç, ihtiyar kimi bulursak model iskemlesine oturttururduk. Sene sonuna doğru da çıplak model pozederlerdi. Mektebe ne elbiseli ne de çıplak kadın model gelmezdi. Biz mektebin son sınıfına gelmiştik ki, Türkiyemizde İkinci Meşrutiyet ilan olundu. Az sonra hükümet her daldan Avrupa'ya öğrenci göndermeye başladı. Yol açılınca bizlerden bazıları kendi hesaplarına Paris'e gidip çalışmaya başladılar. Aldığım mektuplardan oralarda ne tarz çalışıldığını öğreniyorduk. Böylece akademilere kadın modellerde geldiğini öğrendik. Mektep müdürümüz Hamdi Bey'e başvurduk. Atölyemize kadın modellerin de verilmesini rica ettik. Vaktiyle Hamdi Bey çalıştığı akademilerde nelerden çalışıldığını bilmez olurmuştu. Ama, ne düşündüyse hükümetin resmi mektebinde kadın modelden çalışmadığını, bunun hususi ve paralı müesseseler olan akademilerde mümkün olduğunu söyledi (Onat'ın 24 Şubat 1976 tarihli konuşma metninden akt. Gören, Mart 2003, s.50).

Aksel ve Onat'ın anlattığı gibi, Nazmi Ziya'nın mektubu, Osmanlı öğrencileri arasında büyük bir etki yaratır. Öğrenciler yalnızca okul müdüriyetine başvurmakla kalmaz, istedikleri sonucu alamayınca Maarif Nezareti'ne başvururlar. *“Dileklerimizi kendisine anlattık. Dikkatle dinledi. Bu hususta Hamdi Bey ile görüşeceğini ve arzularımızın yerine getirilmesi için çalışacağını vaad etti”* (Onat'ın 24 Şubat 1976 tarihli konuşma metninden akt. Gören, Mart 2003, s.50) sözleriyle Onat, görüşmeden ümit içinde ayrıldıklarını belirtir. II. Meşrutiyet'in getirdiği özgürlük ortamı, öğrencilerin isteklerini ifade

<sup>72</sup> Bu düzenlemeyle programa yeni dersler eklendiği anlaşılmaktadır. 9 Mayıs 1909 tarihli belge, bütçe düzenlemeleri yapıldığını ve programa eklenen dersler nedeniyle hocaların maaşlarının da yeniden düzenlenmekte olduğunu bildirir (BOA. BEO. 3550-2662/36, 26 Nisan 1325 [09 Mayıs 1909]).

etmelerine imkân sağlarken bu talebin karşılanmasına yeterli olmaz. Maarif Nezareti, Sanayi-i Nefise Mektebi'ne yazdığı cevapta, okulun programında ihtiyaç duyulan diğer düzenlemeler için harekete geçilebileceğini söylerken kadın modellerden çalışılmasına aynı derecede ılımlı yaklaşmaz. “...şayet Avrupa mekteplerinde kadın model üzerinde tersimane çalışmaya cevaz [izin] var ise bile nezd-i âlilerinde dahi takdir ve teslim buyrulacağı vech ile bu suretin bizde tatbiki vücuh ile gayr-i caiz” olduğu söylenerek öğrencilerin bu girişimi sonuçsuz bırakılır (İAMA, Karton 4, 25 Mart 1325 [30 Mart 1909]).<sup>73</sup>

Öğrenciler, yönetimin konuya çözüm getirememesi karşısında, kendileri harekete geçmeye karar verir. Onat'ın sözlerinden sürecin nasıl gerçekleştiği anlaşılır:

Meşrutiyet rejiminin hepimize aşıladığı bir cüretle kendi teşebbüsümüzle mektebe bir kadın model getirmeye karar verdik. Modele çıplak poz verdirmeye cesaretimiz yoktu; ama, elbiseli olarak çalışabilirdik. Aradık, zorluklarla bir çingene kızı bulabildik. Sabah erken, kimse görmeden, atölyede model masasına çıkardık. Dans eder vaziyette poz verdirdik ve desen çizmeye başladık. Aradan 5-10 dakika ya geçti ya geçmedi mektep hademeleri vaziyeti görüp müzeye haber vermişler. (Mektep o zaman Müze'nin şimdi Hitit eserleri bulunan binasında idi.) Müze'den geldiler. Çingene kızının derhal dışarı çıkarılmasını istediler. Evvela tehditle, sonra tatlılıkla ve vaadlerle bizi ikna ettiler, çingene kızını kapıdan çıkardılar, savdılar, çıkış o çıkış (Onat'ın 24 Şubat 1976 tarihli konuşma metninden akt. Gören, Mart 2003, s.50-51).

Bu olayın ardından öğrencileri toplayan Osman Hamdi Bey'in “*Burası Türkiye, böyle şeyleri kaldırmaz. Hemen kovunuz o çingeneyi. Yakında inşallah Avrupa'ya gideceksiniz, orada bol bol kadın, çıplak kadın resmi yaparsınız!*” ile Osmanlı İmparatorluğu'ndaki toplumsal şartların bu tür çalışmalara elverişli olmadığını hatırlatır (Onat'tan akt. Öndin, 2003, s.146). Öğrencilerin kadın modelden çalışmaya dair okuldaki tüm girişimlerinin önü kesilse de aynı yıl başlayan Avrupa konkurları, sınırlı sayıda öğrenci için de olsa, bir çözüm yolu olarak değerlendirilir. Nitekim 1908'den itibaren, daha sonra ele alınacağı üzere, yeni yönetimin isteği ve Osman Hamdi Bey'in de ısrarıyla okulun mezunlarından Paris'e burslu öğrenciler gönderilir.

Öğrenciler kadın modelden çalışma konusunda istedikleri imkânları elde edemeseler de girişimleriyle eğitim programlarının güncellenmesinde etkili olurlar. 1909 yılının ikinci

<sup>73</sup> Maarif Nezareti'nden okul idaresine gönderilen yazıda, öğrencilerin Avrupa'da öğrenim gören bir öğrenciden örnek verdiği ve birkaç öğrencinin diğer çalışan öğrencileri kışkırttığının düşünüldüğü de belirtilir (İAMA, Karton 4, 25 Mart 1325 [30 Mart 1909]).

yarısında okulun yönetmeliği tekrar ele alınır, “*zamanın ihtiyaçlarına göre düzenlenmek*” üzere giriş şartları ve eğitim programı gözden geçirilir. Bu düzenlemeler, muhtemelen Osman Hamdi Bey’in Ekim 1909’da gerçekleştirdiği Avrupa gezisi nedeniyle kısıtlı bir süre içinde yapılmak zorunda kalır. Değişiklikleri, 1909 sonbaharında başlayacak yeni döneme yetiştirmeye çalışan Osman Hamdi Bey, 27 Ekim 1909 tarihinde kaleme aldığı yazıyla tüm düzenlemelerin tamamlanması birkaç gün alacağından öncelikli olarak okula kabul edilecek öğrencilerle ilgili değişikliklerin yürürlüğe girmesini önerir ve bu düzenlemeler, Maarif Nezaretince 3 Kasım 1909’da onaylanarak yürürlüğe konulur. Başvuru şartları arasında adayların idadi mezunu olması gerekliliği dikkat çeker (BOA. MF.MKB. 186/107, 21 Teşrinievvel 1325 [3 Kasım 1909]).<sup>74</sup> Böylece, ilk kez Sanayi-i Nefise Mektebi’ne girebilmek için öğrencilere ön öğretim koşulu getirilmiş olur ve okulun orta öğrenimi tamamlamış öğrencileri kabul etmesi sağlanır.

Giriş koşullarının güncellenmesinden sonra 30 Kasım 1909’da Sanayi-i Nefise Mektebi’nin on yedi maddelik dâhili nizamnamesi; 5 Aralık 1909’da da yeni ders programı onaylanır.<sup>75</sup> Yeni yönetmelikle öğrencilerin sınıf geçebilmesi için teori ve pratik olmak üzere iki kısma ayrılan derslerin ikisinden de başarılı olması gerekir. Yönetmeliğin altıncı maddesi, atölyelerde canlı modelden çalışmanın nasıl yürütüleceğini belirler. Modellerin poz verme süreleri atölye hocaları tarafından belirlenecek ve başka hiç kimseye bu konuda söz hakkı tanınmayacaktır. Böylece o döneme kadar zorluklarla yürütüldüğü anlaşılan canlı modelden çalışma, 1909’da II. Meşrutiyet’in getirdiği imkânlarla yönetmelik dâhilinde kurala bağlanır (İAMA, Karton 4, 17 Teşrinisani 1325 [30 Kasım 1909]).

Ders programı, her şubenin yıllara göre yürüttüğü eğitimle ilgili detaylı bilgi verir. İptidai sınıf, tüm şubelere ortak, öğrencilerin alacakları eğitim için gerekli altyapıyı oluşturacak hazırlık sınıfıdır. Öğrenciler öncelikle geometrik şekiller üzerinde çalışarak ışık-gölge kullanımını öğrenir, ardından girift alçı kalıplara bakarak resim yapar ve son olarak alçı

<sup>74</sup> Yeni düzenlemeye göre okula kabul edilecek öğrencilerin on yedi-yirmi beş yaş arasında olması, idadi mezunu olması ya da o eğitime denk sınavda başarılı olması, eğitimine engel teşkil edecek bir sağlık sorununun olmaması ve cinayet suçu olmaması gerekir. Ayrıca okula kayıt olmak isteyen öğrencilerin, sınavın ardından, müdürlük tarafından ilanla duyurulacak süre zarfında kimliklerini, diplomalarını, aşı belgelerini teslim etmeleri ve öğrenim görmek istedikleri şubeyi bildirmeleri gerekmektedir (BOA. MF. MKB. 186/107, 21 Teşrinievvel 1325 [3 Kasım 1909]).

<sup>75</sup> Bkz. Ek 2-C: Sanayi-i Nefise Mektebi 1909 Yönetmeliği

modellerden yaprak, bitki, çiçek ve meyve resimleri çalışır. Öğrencilere bazı kuramsal dersler de verilir, öğrenciler üç ayda bir sınava tabi tutulur ve sene sonunda genel sınava girerler (İAMA, Karton 7, Dosya No: 4139, 22 Teşrinisani 1325 [5 Aralık 1909]).

Resim ve yağlı boya sınıfı beş yıldır. İlk sene öğrenciler, alçıdan modellerle vücudun çeşitli kısımları üzerine çalışır; sanat tarihi, menâzır, cebir ve hendese derslerini alırlar. İkinci yıl, alçı modelden tüm beden üzerine çalışırlar ve “d’apres nature” (doğadan çalışma), sanat tarihi, menâzır, derslerini görürler. Üçüncü yıl natürmort etütlerinin yanı sıra canlı modelden çalışmalar başlar; öğrenciler önce baş sonra tüm vücut çalışırlar. Baş çalışması için model bir hafta poz verir ve poz cumartesi günleri değişir. İki baş etüdünden sonra tüm vücut etüdüne geçilir ve bu poz iki hafta sürdürülür. Dördüncü yıl, üçüncü sınıfın dersleri takip edilir ama bu kez öğrenciler yağlı boya ile çalışmaya başlarlar. Beşinci yıl yağlı boya çalışmalar devam eder. Öğrenciler, iki haftada bir, sırayla “*elbise*li veya *elbisesiz*” tüm vücut çalışmalar yapar. Senenin sonunda ise, hocaları tarafından belirlenecek bir kompozisyonu hazırlamakla yükümlüdürler (İAMA, Karton 7, Dosya No: 4139, 22 Teşrinisani 1325 [5 Aralık 1909]).

Heykel öğrencileri için, resim şubesiyle aynı düzende ilerleyen bir program hazırlanır. İlk yıl, alçıdan insan vücudu parçaları üzerine çalışıp çamurla kopyalar yaparlar. İkinci sene yine çömlekçi çamuruyla heykellerden ve ölçüden etütler yapacak aynı zamanda da günde üç saat resme çalışacaklardır. Üçüncü yıl, çamurdan baş ve tüm vücut çalışmalarlarıyla mücessem ve kabartma etütlere ayrılır. Son yılda da insan vücudu ve heykelcik etütleri yapılır; öğrencilerin bir haftalık sürede verilen kompozisyon süjelerini yapmaları beklenir (İAMA, Karton 7, Dosya No: 4139, 22 Teşrinisani 1325 [5 Aralık 1909]).

Hakkâklık sınıfında ilk yıl, teorik derslerle birlikte geometrik şekiller ve fon üzerine etütler, ikinci yıl eskizler üzerinden etüt ve modellerden kopya yapılır. Ayrıca günde üç saat resim sınıfının ikinci senesindeki programla aynı olacak şekilde resim çalışırlar. Üçüncü yıl baş ve tüm vücut etütlerine, dördüncü yıl yine insan bedeni etütlerine ayrılır ve öğrencilerden şimşir üzerine bir kompozisyon yapmaları beklenir (İAMA, Karton 7, Dosya No: 4139, 22 Teşrinisani 1325 [5 Aralık 1909]).

Mimarlık sınıfı için eğitim süresi dört yıl olarak belirlenirken derslerin yıllara göre ayrılmadığı görülür. Haftalık programlarında şekil çizimleri ve gölge, taş oyma, menâzır, sanat tarihi ve mimarlık tarihi, inşaat malzemeleri, mukâveme-i malzeme ve inşaat, topoğrafya, usûl-i keşf ve ebniye kanunu (imar yasası) dersleri bulunur. Ayrıca uygulamalı dersler çerçevesinde haftada on saat resim taklidi, dört saat resm-i mücessem görmeleri ve mimari projeler yapmaları beklenmektedir (İAMA, Karton 7, Dosya No: 4139, 22 Teşrinisani 1325 [5 Aralık 1909]).

Diğer şubelere okuldan atılmayla ilgili bir kural yazılmazken, mimarlık şubesi kurallarına, öğrencilerden bir öğretim yılında iki mimari proje yapmayan ve derslerden en az birinin sınavına girmeyenlerin kayıtlarının silineceği eklenir (İAMA, Karton 7, Dosya No: 4139, 22 Teşrinisani 1325 [5 Aralık 1909]).

1909'da yapılan bu düzenlemelerin, Sanayi-i Nefise Mektebi'ne büyük bir açılım getirdiğini söylemek güçtür. Bir önceki bölümde incelendiği üzere yıl sonu sergilerindeki üretimden anlaşıldığı kadarıyla okulda verilen derslerin içerikleri, 1909 programındakiyle büyük ölçüde örtüşür. Osman Hamdi Bey, kendisinin eğitim aldığı ve inandığı sisteme sadık kalarak büyük ölçüde uygulamada var olan programı resmileştirir. Öte yandan bu program, II. Meşrutiyet'in ilanını takip etmesi açısından yeni yönetimle kurulan yeni bir diyaloga ve Sanayi-i Nefise Mektebi'nin güncellenmesi fikrini -belirli sınırlarla da olsa- destekleyen yeni bir anlayışın varlığına işaret eder.

### 3.2.3. Okul Kadrosundaki Değişimler (1908-1910)

II. Meşrutiyet'in ilanının getirdiği siyasi koşullar ve özellikle Türkçülük ideolojisinin yükselişi Osmanlı İmparatorluğu'ndaki yabancı sanatçıların konumlarını doğrudan etkiler. 1909'da önce saray mimarı Raimondo D'Aronco sonra da saray ressamı Fausto Zonaro'nun görevlerine son verilir. Zonaro'nun yeni rejime hizmet etmek için hazır olduğunu bildiren girişimlerine rağmen kendisine tahsis edilmiş olan konutta kira karşılığında, hatta II. Abdülhamid'in tahttan indirilişinden o güne biriken altı aylık kirayı da ödemesi koşuluyla kalabileceğine karar verilir (Sinanlar Uslu, 2014, s.268).<sup>76</sup>

<sup>76</sup> Bkz. Bölüm: 3.8: Resim Koleksiyonu ve Âsâr-ı Nakşiye Nizamnamesi



Bu süreçten Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki yabancı hocalar/sanatçılar da etkilenir. 1908 yılından itibaren yabancı hocaların eleştirilerin hedefi haline geldikleri, bu nedenle bir biçimde istifaya zorlandıkları ya da görevden alındıkları ve tasfiye edildikleri anlaşılmaktadır.

İlk olarak Alexandre Vallaury, 13 Ağustos 1908 tarihinde, Osman Hamdi Bey'e hitaben yazdığı bir mektup ve dilekçeyle Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki görevinden istifa eder (İAMA, Karton 4, 13 Ağustos 1908; Özkurt, Eylül-Aralık 2016, s.236). Vallaury, istifasını sağlık durumu nedeniyle ve gönülsüzce verdiğini yazar. Araştırmacılar II. Meşrutiyet'in ilanının getirdiği koşulların, özellikle Türkçülük ideolojisinin bu hareketi tetiklediğini, henüz elli sekiz yaşındaki Vallaury'nin kendisini baskı altında hissettiğini düşünmektedir (Akpolat, 1991, s.19; Özkurt, Eylül-Aralık 2016, s.237-238). Sürecin, Vallaury üzerinde etkili olduğu göz önünde bulundurulmakla beraber, mimarlık öğrencilerinin aynı döneme denk gelen taleplerinin de Vallaury'nin kararında belirleyici bir unsur olması muhtemeldir.<sup>77</sup> Öğrencilerin taleplerinin detayları bilinmese de verilen eğitimden memnun olmadıkları ve Vallaury'nin biçimlendirdiği eğitim düzenini değiştirmeyi istedikleri anlaşılmaktadır. Sonuçta tüm bu koşullar, okulun binasının da mimarı olan Vallaury'yi yirmi beş yıllık hocalık görevinden uzaklaştırır.

Vallaury'nin istifasıyla oluşan boşluk, Sanayi-i Nefise Mektebi'nde tarih hocalığını yürütmekte olan Vedad Bey'in 15 Ekim 1908'de mimarlık hocalığına kaydırılmasıyla doldurulur. Okuldaki görevinin yanı sıra saray baş mimarlığını da yürüten Vedad Bey, 6 Ocak 1910'da istifa ederek Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki hocalık görevini sonlandırır (Batur, 2003, s.43). 7 Ocak 1910'da mimari şubesinde İtalyan Giulio Mongeri<sup>78</sup> görevlendirilir (İAMA, Karton 7, Dosya No: 6800, 27 Şubat 1330 [12 Mart 1915]).<sup>79</sup>

<sup>77</sup> Ayrıca bkz. Bölüm 3.2.2. Yönetmeliği Düzenlenmesi (1909)

<sup>78</sup> Özkurt (Eylül-Aralık 2016, s.237-238), emekli olan Vallaury'nin yerine Mongeri'nin göreve getirilmesini, İttihat ve Terakki'nin II. Meşrutiyet yönetiminin bir "çelişkisi" olarak ya da atölye hocalığı yapabilecek donanımda yetişmiş Türk mimar olmayışı nedeniyle bir "çıkma" olarak yorumlar.

<sup>79</sup> İki isim de 1908-1918 yılları arasında gelişen ve araştırmacılar tarafından *Birinci Milli Üslup* olarak adlandırılan akıma dâhil edilen eserler verir. Bu üslup, klasik Osmanlı mimarisinden yarım küre şeklinde kubbe, geniş çatı konsolları, sivri kemerler ve tezyini çini dekorasyonu gibi unsurlar ile yeni inşaat tekniklerini birleştirerek dönemin egemen fikir anlayışının mimarideki görünümü olur (Bozdoğan, 2015, s.31).

1910 yılında mimarlık şubesi yardımcı öğretmeni Philippe Bello da okul kadrosundan ayrılır, Thalasso'nun (Avril-September 1910, s.284) anlatısına göre Bello, istifaya zorlanır. Thalasso, II. Meşrutiyet'e dek bir hoca ve bir sanatçı olarak Osmanlı sanat dünyasındaki varlığını uzun yıllar sürdüren ve artık yaşlanan Bello'nun, okuldan uzaklaştırılmanın verdiği üzüntüyle 1910 yılında seksen yaşında, İstanbul'da vefat ettiğini anlatır.

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin hocalarını, Mango ve Zonaro gibi İstanbul'da yaşamış, üretmiş sanatçıları Türk okulunun öncüleri olarak sayan Thalasso, II. Meşrutiyet'in bu sanatçılara yansıma biçimini büyük bir hayal kırıklığı ve üzüntüyle karşılar. Adolphe Thalasso bu konuda yaşananların haksızlık olduğunu düşünür ve hissettiği üzüntüyü şöyle dile getirir:

Bu sıralarda Meşruti rejimin seneyi devri sebebiyle kutlamalar var. Her yerde "Türkiye Türklerindir" fikrini yansıtır tavırlar görülüyor. Bu tavır, şimdiden Avrupa'dan kendi ülkelerini bırakarak gelip yeni bir anavatan gibi yerleştikleri bu topraklarda, Osmanlı insanına, kendi sanatlarının inceliklerini öğreten sanatçıları tedirgin eder oldu. Artık kendilerini "yabancı" gibi hissediyorlar (Thalasso, Avril-September 1910'dan akt. Sinanlar Uslu, 2014, s.270).

Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencilerinin aldıkları eğitime dair memnuniyetsizlikleri, dönemin siyasi koşullarıyla birleşerek Vallaury ve Bello'yu görevlerinden uzaklaştırmışsa da Mongeri'nin okul kadrosuna dâhil edilmesi, yabancı uzmanların okulda hala yer alabildiklerini gösterir. Nitekim bu yıllarda Valeri ve Zarzecki de henüz görevlerinin başındadır; ancak yavaş yavaş öğrencilerin eleştirilerinin hedefi haline gelmektedirler.<sup>80</sup>

II. Abdülhamid'in tahttan indirilişi ile Osman Hamdi Bey'in ölümü arasında geçen iki yıllık sürede yapılan düzenlemeler, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin, kısmen öğrencilerin ısrarlı talepleri sayesinde 1908'den itibaren bir dönüşüm sürecine girdiğine gösterir. Ayrıca 1909 yılında Osman Hamdi Bey'in aracı olmasıyla, Şehzade Abdülmecid Efendi tarafından Paris'e gönderilen Avni Lifij'in bir aktarımı da Osman Hamdi Bey'in de okulun II. Abdülhamid dönemindeki durumundan memnun olmadığını gösterir:

Ben mektebe girmek istemiştım de merhum [Osman Hamdi Bey]: Oğlum, ben bu mektebin 24 senelik müdürüyüm, burada ne öğrenebilmek mümkün olduğunu

<sup>80</sup> Bkz. Bölüm 3.5.2. Sanayi-i Nefise Mektebi Eleştirileri

senden iyi bilirim. Benim mektebimde vaktini ziyan edersin. Burayı ıslah için felek bana müsaade etmedi. Sen yine tabiatı hoca bil, kendi kendine çalış. İnşallah bir fırsat zuhur eder de seni Avrupa'ya yollarız. Tahsilini Avrupa'da yaparsın, demişti (Lifij 7 Mart 1925'ten akt. Şerifoğlu, 2019, s.43).

Okulda görev alan diğer isimler eleştirilirken, yurt dışında başarılarla imza atmış bir Osmanlı ressamı ve Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurucusu olarak Osman Hamdi Bey'in Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki görevi, okulun hocalarına karşı oldukça eleştirel bir tavır sergileyen Sami Bey (25 Mart 1328 [1912], s.95) tarafından, ressamın ölümünden iki yıl sonra, vatanın gelecekteki ihtiyaçlarını düşünerek atılan adımlar olarak görülüp her zihnin anlayamayacağı bir *“uyanişın ilk adımı”*, *“inkılab ve terakki”* hazırlığı olarak değerlendirilir. İmparatorluğun kültür kurumlarını belirleyen ve yönlendiren aktör olarak Osman Hamdi Bey'in attığı adımlar kıymetli bulunurken bu süreç bir hazırlık dönemi olarak görülür.

Sonuç olarak II. Meşrutiyet'in getirdiği değişen şartlarla birlikte okulda az da olsa revizyona gidilmesi ve Osman Hamdi Bey'in öğrencilerin eğitimlerine yurt dışında devam etmeleri yönündeki ısrarı ve çabaları, Osman Hamdi Bey'in de okulun öğrencileri gibi, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin verdiği eğitimden tam olarak tatmin olmadığını gösterir. Öte yandan bu dönemde II. Meşrutiyet'in dinamiklerinin devreye girmesi, öğrencilerin kendilerini ifade etmek için alana kavuşması ve özellikle Avrupa'ya yeniden öğrenci gönderilmesiyle 1908 yılı itibarıyla Sanayi-i Nefise Mektebi'nde bir dönüşüm sürecine girildiğini söylemek mümkündür. Bu süreç, 1910 yılında Osman Hamdi Bey'in ölümü ve yerine Halil Edhem Bey'in geçmesiyle yeni bir boyuta taşınır.

### **3.3. MÜZE-İ HÜMAYUN VE SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEBİ'NİN YENİ MÜDÜRÜ HALİL EDHEM VE 1911 YÖNETMELİĞİ**

Müze-i Hümayun'da müdür yardımcılığı görevini yürütmekte olan Halil Edhem Bey (1861-1938), Osman Hamdi Bey'in ölümünün ardından yönetimi devralır. Hem devlette hem de mektepte gerçekleşen yönetim değişikliği, okuldaki dönüşümü hızlandırır.

Osman Hamdi Bey'in de kardeşi olan Halil Edhem Bey, ilköğretimini ve ortaöğretiminin bir kısmını İstanbul'da görür, ardından babası Edhem Paşa'nın görevi sebebiyle Berlin'e giderek ortaöğretime orada devam eder. Üniversite eğitimini İsviçre'de Bern

Üniversitesi'nde felsefe üzerine alır, bir taraftan da arkeoloji derslerini takip eder (Uzunçarşılı, 2013, s.374-375). İstanbul'a döndüğünde çeşitli memuriyet ve öğretmenlik görevlerinden sonra, 1892 yılında Müze-i Hümayun'da müdür yardımcısı olarak göreve başlar. Uzun yıllar Osman Hamdi Bey'le birlikte müzenin ve okulun yönetimiyle ilgilenen Halil Edhem, 1910'dan 1917'ye kadar Sanayi-i Nefise Mektebi'nin müdürlüğünü ve 1931'de emekli olana dek Müze-i Hümayun'un müdürlüklerini sürdürür. İmparatorluktan Cumhuriyete uzanan bu süreçte çeşitli kültür kurumlarının meydana getirilmesinde öncü bir rol oynar, ayrıca başta Sanayi-i Nefise Mektebi olmak üzere çeşitli kurum ve birimler için yönetmelikler kaleme alır.

Halil Edhem Bey'in Müze-i Hümayun ve Sanayi-i Nefise Mektebi'nin müdürlüğüne atanması sanat çevresinde yeni umutlar doğurur; okulun “...*bir puşide-i ihmal [ihmal örtüsü] altında kalan teceddütleri birer birer meydana çıkaracak; mesut, handan [neşeli] bir istikbale iltifatlar, teşviklerle istidatlar yetiştirecek...*” yeni bir soluğa, yeni bir bakış açısına kavuşması beklenir (Sami, 16 Şubat 1327 [1911], s.87).

### 3.3.1. 1911 Yönetmeliği

Halil Edhem Bey, 1908-1909 yıllarında kısım kısım yapılan düzenlemeleri yeterli görmemiş olmalıdır ki görevi devralmasından kısa bir süre sonra, 1911 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi için oldukça kapsamlı, yeni bir yönetmelik hazırlar.<sup>81</sup> On fasıl ve kırk sekiz maddeden oluşan yeni yönetmelik okulun teşkilatı, öğrencilerin giriş şartları, okula devamı, eğitimin içeriği, teorik ve pratik derslerin sınavları ve müsabaka sergileri, atölye kuralları, şahadetname ve tasdikname ile kütüphane ve koleksiyonlardan yararlanmayla ilgili düzenlemeleri içerir.

Yönetmeliğin birinci maddesiyle Sanayi-i Nefise Mektebi'nin bir yüksekokul sayıldığı belirtilir. Öğrenim sürelerinde bir değişiklik olmaz; bir yıl hazırlık sınıfının ardından resim için beş, mimarlık ve heykeltıraşlık için dört, hakkâklık için üç yıl eğitim verileceği

<sup>81</sup> Bkz. EK 2-D: Sanayi-i Nefise Mektebi 1911 Yönetmeliği

Dersaadet Mahmut Bey Matbaası'nda basılan *Sanayi-i Nefise Mektebi Talimatname ve Ders Programları*'nın (1327/1911) tam metin transkripsiyonuna Naipoğlu (2008) da doktora tezinin ekinde yer vermiştir.

ifade edilir. Okula kabul edilecek öğrencilerde aranan şartlar 1909 düzenlemesiyle aynı bırakılır (Naipoğlu, 2008, s.343-377; Sanayi-i Nefise Mektebi Talimatname ve Ders Programları, 1327 [1911]).<sup>82</sup>

Öte yandan eğitim programına yeni teorik dersler eklenir ve pratik derslerin içerikleri şekillendirilir. Buna göre matematik, geometri, menazır ve gölge, sanat tarihi, anatomi, taş ve ahşap yontma, topografya, fenn-i mimari, usul-ü keşf-i mimari gibi derslerin yanına kimya, teorik ve uygulamalı inşaat dersleri eklenir, ayrıca ilk kez eski İslam eserleri ve Osmanlı mimarlığı hakkında bir teorik ders koyulur. Pratik kısımda yani atölye derslerinde ise öğrenciler, gölge, basit ve girift alçı modellerden resim taklidi, bitki, yaprak, çiçek ve meyve desenleri çalışırlar. Bu yönetmelikle atölye derslerinin içerikleri de ilk kez detaylı bir biçimde formüle edilir: Alçı ve canlı modelden çalışmaların yanı sıra tezhip, mimari eserlerden kara kalem resim ve proje çalışmaları, ağaç üzerine hak gibi çalışmalar atölye eğitiminde yer alır (Naipoğlu, 2008, s.343-377; Sanayi-i Nefise Mektebi Talimatname ve Ders Programları, 1327 [1911]).

Mimari şubesinde çeşitli kuramsal derslerin yanında, atölyelerde birinci sene çeşitli üsluplardan süslemeleri kopyalama, mimari bölümlerin etütleri, alçı modellerden insan vücudu çizimi, yine alçı modellerden çamur ile modelaj çalışmaları yapılması planlanır. Programda ikinci sene Yunan, Roma ve Osmanlı üsluplarını çeşitli örnekler üzerinden kopya yoluyla pratik, mimarinin ölçümü, kurşun kalem ve çini mürekkep ile çizim, gölge çalışmaları; üçüncü sene İtalyan Rönesans üslubunda resim, plan, kesit, cephe çalışmaları ile bunlara dair proje ve mimari bölüm etütleri yer alır. Mimarinin dördüncü ve son sınıfı bütünüyle Osmanlı mimari üslubuna ayrılır; öğrencilerden bu üslupta etütler, projeler ve suluboya süsleme resimleri yapması beklenir (Naipoğlu, 2008, s.343-377; Sanayi-i Nefise Mektebi Talimatname ve Ders Programları, 1327 [1911]).

Resim sınıfında kuramsal dersler birinci sınıfta menazır ve anatomi; ikinci sınıfta ise sanat tarihi ile sınırlıdır. Atölye çalışmaları büyük ölçüde 1909 düzenlemesiyle aynı kalır; kara kalem vücut kısımlarından yağlı boya tüm vücut çalışmalara ilerlenir; son sene öğrencilerin yağlı boya ile canlı modellerden “*akademi tabir olunan*” insan vücudu

<sup>82</sup> Hazırlık sınıfı 1909 yılında iptidai sınıf olarak anılırken 1911’de ihtiyat sınıfı olarak isimlendirilir.

resimleri ile natürmortlar yapması planlanır (Naipoğlu, 2008, s.343-377; Sanayi-i Nefise Mektebi Talimatname ve Ders Programları, 1327 [1911]).

Heykel şubesindeki teorik dersler, resim şubesi ile aynıdır ve atölye derslerin de resim derslerine oldukça benzer bir yol izlenir. Birinci sene alçı modellerden, lüleci veya çömlek çamuru ile insan vücudunun kısımlarını alçı ile modellemeye; ikinci sene çamur ile heykellerden alçı kabartmalardan etüde ayrılır. Nitekim ilk iki senenin heykel öğrencilerinin çalışmalarını resim şubesinin birinci senesine devam ederek yürütmeleri kararlaştırılmıştır. Üçüncü senede canlı modelden çalışmalar, baş ve tüm vücudun üç boyutlu ya da kabartma olarak modelajı yapılır. Dördüncü senede üç boyutlu insan vücudu, heykelcik ve maket etütleri yapılması planlanır (Naipoğlu, 2008, s.343-377; Sanayi-i Nefise Mektebi Talimatname ve Ders Programları, 1327 [1911]).

Son olarak hakkâklık şubesinin programına bakıldığında teorik derslerin resim ve heykel şubeleriyle aynı olduğu görülür. Atölyede birinci sene şimsir üzerine geometrik şekil ve zemin etütleri, ikinci sene süsleme örnekleri ve üçüncü sene insan resimleri üzerine çalışılır (Naipoğlu, 2008, s.343-377; Sanayi-i Nefise Mektebi Talimatname ve Ders Programları, 1327 [1911]).

Teorik derslerin sınavları her yıl mayıs ayında yapılır; pratik derslerin sınavları ise sergiler yoluyla yapılır. Öğrenciler çalışmalarını her yıl 30 Haziran'da teslim eder; bu çalışmalar okulun sergi salonunda temmuz ayı boyunca teşhir edilir. Sergi açılmadan önce seçici kurul değerlendirme yapar ve ödül alanları belirler. Her iki ders grubunda da sınavlar on üzerinden değerlendirilir; öğrencilerin bir dersten geçebilmesi için en az beş alması gerekir (Naipoğlu, 2008, s.343-377; Sanayi-i Nefise Mektebi Talimatname ve Ders Programları, 1327 [1911]).

Bu yönetmelik, okulun kuruluşundan itibaren, okula dair en detaylı kurallar bütünü ve ders içeriklerini ortaya koyar. Yönetmeliğin var olan uygulamalardan bazılarını, yazılı hale getirerek formüle ettiği görülür. Önceki yıllara ait sergi yazıları, özellikle atölye çalışmalarının işleyiş biçimini karşılaştırma imkânı sunar ve bu alanda var olan uygulamaya -kara kalemde yağlı boyaya, alçı modelden canlı modele, çeşitli uzuvların gösteriminden tüm beden çalışmaya geçişe- sadık kalındığını gösterir. Öte yandan özellikle mimari sınıfı için yapılan düzenlemelerin bir kısmı dönemin ruhuyla uyum

içindedir. İslam eserleri ve Osmanlı mimarlığı hakkında programa dâhil edilen kuramsal ders ve son yılın tümüyle Osmanlı mimarlığının pratiğine ayrılması gözden kaçırılmaması gereken detaylardır.

### 3.4. ÖĞRENCİ SAYILARI

Sanayi-i Nefise Mektebi, kuruluşundan itibaren öğrencilerin ilgisini çekmekte güçlük yaşamamış, hatta 1907 yılında öğrenci sayısı 180'e ulaştıktan sonra 1908 yılında daha fazla öğrenci kabul edilmeyeceğini duyurmuştur (Anonim, 27 Teşrinisani 1324 [11 Aralık 1908]). Öte yandan 1908 yılında öğrenci kapasitesinin tamamen dolu olduğu duyurulsa da 1909 yılında okuldan sadece beş ressam ile on mimar mezun olur (Anonim, 24 Ağustos 1325 [6 Eylül 1909]). Bu durumun sebeplerinden birinin öğrencilerin okula devam etmemesi olduğu anlaşılır. Osgan Efendi, 1910 yılında yetmiş üç öğrencinin devamsızlık nedeniyle kaydının silinmesi için başvuruda bulunur ancak Maarif Nezareti'nin olumsuz cevabıyla karşılaşır (İAMA, Karton 4, 1 Şubat 1325 [14 Şubat 1910]).

1911 yılına ait istatistikler -her ne kadar birbirinden biraz farklı sayısal veriler barındırsa da- okulun öğrencilerinin şubelere göre dağılımıyla ilgili daha detaylı bilgiler sunar. 1911 yılında okula on üçü Müslüman, on üçü gayrimüslim yirmi altı öğrenci kayd olurken okul tüm şubelerden toplam on dört mezun verir. Mezunlardan on biri mimarlık şubesindedir, ayrıca iki öğrenci resim şubesinden ve bir öğrenci hakkâklık şubesinden mezun olur; heykel bölümü ise mezun vermez (İAMA, Karton 75, Dosya No: 7117-7121, 2 Kânunuevvel 1331 [15 Aralık 1915]).

Bu dönemin görece daha detaylı verilerinde, mimarlık şubesinin öğrenci sayılarının diğer şubelere göre oldukça fazla olduğu görülür. 1911 yılında toplam yüz yirmi sekiz öğrencisi olan okulun, yetmiş ikisi (otuz sekizi Müslüman, otuz dördü gayrimüslim) mimarlık öğrencisidir. Resim öğrencilerinin sayısı on sekiz (on üçü Müslüman, beşi gayrimüslim), heykel öğrencilerinin sayısı üç (biri Müslüman, ikisi gayrimüslim) ve hakkâklık öğrencilerinin sayısı yedidir (tümü Müslüman) (İAMA, Karton 75, Dosya No: 7117-7121, 2 Kânunuevvel 1331 [15 Aralık 1915]).

1911-1914 yılları arasında, şubelerdeki öğrenci sayılarının takibi yapıldığında, öğrenci sayıları değişse de atölyelerin tercih edilme sırasının aynı kaldığı görülür (İAMA, Karton 7, Dosya No: 6799, 25 Şubat 1330 [10 Mart 1915]; Karton 75, Dosya No: 7117-7121, 2 Kânunuevvel 1331 [15 Aralık 1915]; İhsaiyat Mecmuası'ndan akt. Ergün, 1996, s.293):

Şube/Yıl	1911	1912-1913	1913-1914 <sup>83</sup>
Resim	18	17	25
Mimarlık	72	44	71
Hakkâklık	7	4	6
Heykel	3	5	6
Toplam	100	70	108

Okula dair neredeyse tüm tartışmalar resim şubesi üzerinden yapılırken mimarlık öğrencilerinin diğer şubelere oranla çokluğu dikkat çekicidir. Hakkâklık ve heykel şubelerinin ise oldukça az tercih edildiği anlaşılmaktadır.<sup>84</sup>

I. Dünya Savaşı'nın başlaması ve pek çok öğrencinin askere alınması nedeniyle, 1914 yılında okula devam eden öğrenci sayısının oldukça azaldığı, eğitimin aksadığı bir döneme girilir. Önceki yıllarda da mevcudu az olan hakkâklık sınıfında 1915 yılında öğrenci bulunmaz (İAMA, Karton 75, Dosya No:7093, 9 Teşrinisani 1331 [22 Kasım 1915]). 1916 yılının Ekim ayında, Sanayi-i Nefise Mektebi yeni açılan döneme resim ve mimarlık sınıflarında toplam sekiz kişiyle başlar, heykel şubesinde ise hiç öğrenci bulunmaz. Bu durumdan hoşnut olmayan okul yönetimi, memleketin hâlâ sanatçı ve mimara ihtiyacı olduğunu, ayrıca okul için yapılan masrafâ karşılık bu kadar az öğrencinin bulunmasının da tercih edilmeyeceğini belirterek askere alınan öğrencilerinin iadesi için başvuruda bulunur (İAMA, Karton 75, Dosya No:7555, 13 Teşrinievvel 1332

<sup>83</sup> 1913-1914 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'ni bırakan öğrenci sayıları tablodaki sayılara dâhil edilmemiştir. Bu öğretim yılında heykel şubesinden bir, mimarlık şubesinden altı, resim şubesinden iki öğrenci okulu bırakmıştır (İAMA, Karton 7, Dosya No: 6799, 25 Şubat 1330 [10 Mart 1915]).

<sup>84</sup> 1913-1914 öğretim yılında resim öğrencilerinin on sekizi Müslüman, beşi Ermeni; mimarlık öğrencilerinin yirmi yedisi Müslüman, ikisi Rum, kırk ikisi Ermeni; heykel öğrencilerinin dördü Müslüman, ikisi Ermeni ve hakkâklık öğrencilerinin tümü Müslümandır (İAMA, Karton 7, Dosya No: 6799, 25 Şubat 1330 [10 Mart 1915]).



[26 Ekim 1916]). Aynı yılın Aralık ayında yapılan ikinci başvuru, bu süreçte öğrencilerin eğitimlerine dönemediğini ve oldukça az sayıda öğrenciyle eğitimin sürdürüldüğünü gösterir (İAMA, Karton 75, Dosya No:7632, 6 Kânunuevvel 1332 [19 Aralık 1916]).

II. Meşrutiyet Dönemi'nin Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencilerine bir yansıması da öğrencilerin düşüncelerini ifade edebilecekleri görece daha özgür bir ortamı getirmesi olur. Öğrenciler, gördükleri sorunlar karşısında ortak hareket ederek çözümler üretmeye çalışır. Daha önce bahsedildiği üzere, atölyelerde kadın modelden çalışılabilmesi ya da ders programının yenilenmesi gibi konularda hem okul yönetimine hem de Maarif Nezaretine başvurularının yanı sıra ülkenin gündemini tutan konularda da aktif olmayı istedikleri ve bunu denedikleri görülür. 1909 yılının Mart ayında, yabancı basının Osmanlı askerlerini küçümsemesi nedeniyle düzenlenen bir protestoya Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencileri de katılır. Bu katılımın, bazı gazetelere olumsuz yansıması sonucunda, Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencileri 31 Mart 1909 tarihinde, *Tanin* gazetesinde bir açıklama yaparak kendilerini savunurlar:

Bugün sanayi-i nefise talebesini siyasi mitinglere iştirak ettiğinden dolayı tahtta (yanlışını çıkarma) kalkan muhabere biz deriz ki: Sanayi-i nefise talebesi yalnız bir mitinge iştirak etmiştir. O da? En son olarak ceraid ecnebiyenin (yabancı gazeteler) Osmanlılığı, bilhassa Osmanlılığın medar fahr (öğünme) ve mübahatı (övünme) olan şanlı askerimizi bi vech (sebepsiz) tahkir (küçümseme-hor görme) suretiyle neşriyatta bulunanların lisan-ı tecavüzkaranelerinin kesri (kıрма) için akd (sözleşilen) olunan mitingdir.

Zerre kadar hüsnü hamiyete malik olan bir Osmanlının böyle mukaddes bir maksadın temin ve istihsalı için (meydana getirme) akd olunan bir mitinge iştirak etmesi mümkün müdür? İşte biz bilatefrik (ayırmaksızın) cins ve mezheb-i anasır-ı muhtelifeden müteşekkil (değişik mezheplerden oluşan) bir ekseriyetle vicdanımızdan gelen bir sedayı irşada (doğru yolu gösterme) tebaen mezkûr mitinge iştirak ederek lâzımen hamiyeti ifa ile tatmin-i ruh etmiş ve miting esnasında geçirdiğimiz iki saatlik bir vakte mukabil ferdasi günü (ertesı günü) derslerimizle-müddet-i istikbalimiz - iştigalimiz (meşguliyet) mani olmadığına rağmen -3 saat fazla iştigal ederek telafi-i ma-fat (kaybedilen bir şeye karşı başka bir şey kazanma) etmiş bulunuyoruz (Anonim, 31 Mart 1909'dan akt. Özyiğit, 2012, s.339).

Öğrenciler *azıcık millet sevgisi olan her vatandaşın* aynı şeyi yapacağını, derslerini de bir gün sonra okulda üç saat fazla kalarak telafi ettiklerini yazsalar da -yalnızca Sanayi-i Nefise Mektebi'nin değil, diğer öğrenci gruplarının da- protestoya katılımlarının devlet tarafından olumlu karşılanmadığı görülür. 2 Nisan 1909 tarihinde Maarif Nezaretince okullara gönderilen bir yazıyla, Darülfünun şubeleri ve yükseköğretim için bu konuda bir talimatname düzenleneceği bildirilir (İAMA, Karton 4, 20 Mart 1325 [2 Nisan 1909]).

Bu örnekte olduğu gibi siyasi bağlantıları olan başka bir toplu katılıma rastlanmaz. Ancak Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencilerinin bu dönemde, birlikte hareket ederek aldıkları eğitimin gerekli gördükleri noktalara müdahale etmeyi ve sanat ortamının şekillendirilmesinde daha fazla söz sahibi olmayı istedikleri anlaşılır. Bunun başka bir göstergesi de 14 Nisan 1911’de kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi Cemiyeti olur.

Sanayi-i Nefise Mektebi’nin tüm şubelerini kapsayan, öğrenciler arasında birliği sağlamak, ortak çıkarlar doğrultusunda birlikte hareket etmek gibi hedefleri de bulunan Sanayi-i Nefise Mektebi Cemiyeti’nin temel amaçlarından biri, güzel sanatların ilerlemesi, yükselmesi ve yaygınlaştırılması için, sergi açmak, edebiyat ve sanatla ilgili konferanslar düzenlemek ve yayınlar çıkartmaktır (Ürekli, Kasım 2000, s.62, 67). Hem bu amaçtan hem de okulun öğrencisi olmaksızın güzel sanatlarla ilgilenenlerin de derneğin üyesi olabilmesinden, bu girişimin, okulu merkeze alan ancak sınırları okul dışına taşan bir etkinlik alanı belirlediği anlaşılmaktadır. Kuruluşunun ardından 5 Mayıs 1911’de [22 Nisan 1327], cemiyetin varlığının hükümet tarafından onaylandığı kamuya duyurulur (Anonim, 22 Nisan 1327 [5 Mayıs 1911]; Özyiğit, 2012, s.342), sonrasında ise cemiyetin faaliyetleriyle ilgili bir bilgiye rastlanmaz.

### **3.5. YENİ KURULAN SANATÇI CEMİYETLERİ VE SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEBİ ELEŞTİRİLERİ**

Osmanlı İmparatorluğu’nda 19. yüzyılın son çeyreğinde güzel sanatlar eğitiminin kurumsallaşmasının ardından geçen yıllar boyunca, Sanayi-i Nefise Mektebi’nin varlığı çoğu zaman takdirle karşılanır, mevcut sanat ortamı üretken bulunmasa da geleceğe dair ümitlerin muhafazasını sağlar. II. Meşrutiyet’in ilanının ardından, bir kısmı Sanayi-i Nefise Mektebi’nden mezun sanatçıların, sanat ortamını canlandırma ve bir anlamda inisiyatif kullanma isteğiyle bir araya geldikleri, mesleki bir örgütlenme sağlamak için girişimlerde buldukları görülür. Osmanlı sanat ortamındaki sorunların çözümüne katkı sağlamayı amaçlayan bu sanatçıların en büyük hedeflerinden biri Sanayi-i Nefise Mektebi’nde dönüşüm sağlamak olur.

### 3.5.1. Sanatçı Cemiyetleri

II. Meşrutiyet'in ilanıyla birlikte sanat ortamında, kamuya açık çağrıyla yeni bir girişimde bulunulur. 22 Ağustos 1908'de *Tanin Gazetesi*'nde yayımlanan açık çağrıyla “*güzel sanatların ilerlemesi ve sanatseverlerin hukukî haklarının düzenlenmesi için*” sanatseverlerin 25 Ağustos günü saat sekizde Sirkeci İstasyonu'nun karşısındaki birahane de toplanacağı duyurulur (Anonim, 9 Ağustos 1324 [22 Ağustos 1908]; Özyiğit, 2012, s.341).<sup>85</sup>

Bu buluşmanın ardından Türk Sanatçılar Cemiyeti'nin<sup>86</sup> kurulduğu Thalasso'nun (Octobre 1908-Mars 1909, s.42) *L'Art et Les Artistes* dergisine yazdığı yazıdan anlaşılır. Anayasanın yürürlüğe girmesinin sanat ortamına olumlu yansıdığını ifade eden yazar, Meşrutiyet'in ilanından yaklaşık bir ay sonra başkent sanatçılarının İstanbul'da bir ressamlar, heykeltıraşlar ve mimarlar birliğini Türk Sanatçılar Cemiyeti adı altında kurduğunu müjdelir.

30 Ağustos 1908'de, Ressam Halil Paşa yönetiminde toplanan sanatçılar, geçici merkez olarak belirlenen Sanayi-i Nefise Mektebi'nde, mühürlü zarflarla gizli oy usulüyle seçim yapar ve cemiyetin yönetim kurulu oluşturulur. Oylama sonucunda Osman Hamdi Bey genel başkan olarak belirlenir. Cemiyetin başkan ve başkan yardımcılarının seçiminde bir tür denge gözetilerek yönetimin her iki kademesinde de birer ressam, heykeltıraş ve mimar olması sağlanır. Halil Paşa, Osgan Efendi ve Vedad Bey başkan seçilirken Adil Bey, İhsan Efendi ve mimar Zarcıyan Efendi de başkan yardımcıları olurlar. Mimar Alaeddin Efendi, Valeri ve heykeltıraş Boşnakyan Efendi komite üyeleri; mimarlar Asım Bey, Nizameddin Bey, Mavromati Efendi, Kiriakidi Efendi, Osman Hamdi Bey'in oğlu Edhem Bey, heykeltıraş Hakkı Bey ve ressamlar Reşid Rıza, Şevket Bey ve Zarzecki konsey üyeleri olarak belirlenir. Arif Bey, Nazmi Bey ve H. Boşnakyan Efendi de

<sup>85</sup> Özyiğit (2012, s.341) haberin aktarımını yaparken bahsi geçen 12 Ağustos'u 1908 olarak yorumlamıştır, oysa tarih Rumi takvimle verilmiştir. 12 Ağustos 1324, miladi takvimde 25 Ağustos 1908'e denk gelmektedir.

<sup>86</sup> Cemiyet isminin çevirisi araştırmacı tarafından yapılmıştır, Thalasso yazısında topluluğun adını “*la Société des Artistes Turcs*” olarak anar. Yapılan araştırmalarda bu cemiyetle ilgili başka herhangi bir belge, gazete haberi ya da çalışmaya rastlanmamıştır.

sekreterlik görevini yürütmek üzere seçilirler (Thalasso, Octobre 1908-Mars 1909, s.42).<sup>87</sup>

Benzer tarihlerde mühendis ve mimarlar da bir cemiyet kurmaya karar verir, 28 Ağustos 1908'de yine Sirkeci'de istasyon bahçesinde toplanarak Osmanlı Mühendis ve Mimar Cemiyeti'nin temelini atarlar. 18 Eylül 1908'de Taksim'de yapılan ikinci bir toplantıyla cemiyetin yönetmeliği biçimlendirilir; gizli oylamayla yapılan seçim sonucunda idari heyet belirlenir. Cemiyetin yönetiminde Mühendis Mehmed Hulusi Bey başkan; Mühendis Agop Boyacıyan Efendi ile Sanayi-i Nefise Mektebi hocalarından Mimar Vedad Bey ikinci başkan; Mimar Kemaleddin Bey, Mimar Aram Karakaş ve Mühendis Ziya Bey de kâtip olarak görev alırlar. Cemiyetin amaçları arasında Osmanlı mühendis ve mimarlarının haklarını korumak, bayındırlık ve mimarlığın gelişimine katkı sağlamak, inceleme ve bilimsel araştırmalar yapmak, Osmanlı mühendis ve mimarlarına bir toplantı merkezi sağlamak gibi maddeler bulunur. Cemiyet, 1909 yılı Ekim ayından 1910 yılı Eylül ayına kadar her ay düzenli olarak çıkardığı *Osmanlı Mühendis ve Mimar Cemiyeti Mecmuası* ile Osmanlı mühendislik ve mimarlığına dair haber ve makaleler yayımlar (Günergün, 2000, s.44-49). Dergide daha çok teknik ve bilgilendirici makalelere yer verilirken mühendislik okullarıyla az da olsa ilişki kurulduğu görülür. Öte yandan Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki mimarlık eğitimi ile ilgili herhangi bir yazıya yer verilmez.

Mimarların ardından ressamalar da yalnızca kendi meslek gruplarına ait bir birlik oluşturmak ister ve 1909 yılında Cemiyetler Kanunu'nun çıkarılmasını takiben Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'ni kurarlar.<sup>88</sup> Cemiyet, aralarında Sami Yetik, Şevket Dağ, Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Agâh Bey, Mehmet Ruhi Arel, Kazım Bey, Ahmed İzzet, Ahmed Ziya Akbulut ve Mesrur İzzet'in de yer aldığı bir grup tarafından kurulur; kısa sürede bu sanatçılara Feyhaman Duran, Hüseyin Avni Lifij, Murtaza, Midhat Rebi, Tomas Efendi, Müfide Kadri, Rıfat gibi sanatçılar eklenir (Güler, 2007, s.XI).

<sup>87</sup> Bu topluluğun faaliyetleri hakkında ilgili literatürde ya da tez çalışması kapsamında arşivlerde yapılan araştırmada herhangi bir bilgiye rastlanmamıştır. Bu adımdan kısa süre sonra, 1909 yılında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kurulması ise Türk Sanatçılar Cemiyeti'nin faaliyete geçememiş ve sanat ortamında bu alandaki boşluğu dolduramamış olduğunu düşündürür.

<sup>88</sup> Osmanlı Ressamlar Cemiyeti adıyla kurulan topluluğun adı 1921'de Türk Ressamlar Cemiyeti, 1926'da Türk Sanayi-i Nefise Birliği, 1929'da Güzel Sanatlar Birliği olarak değiştirilir.

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'ni önceki iki girişimden ayıran önemli bir nokta vardır. Cemiyet, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin mezunlarından kimi isimleri bünyesinde toplar ancak okulun o günkü eğitim kadrosundan kimseyi barındırmaz. Sanat ortamının ve verilen eğitimin mevcut halinden şikâyetçi bu isimler, okulla, büyük ölçüde İmparatorluktaki sanat eğitimini iyileştirme talebine dayalı muhalif bir ilişki kurar, görüşlerini ve eleştirilerini 1911-1914 yılları arasında *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*'nde yayımlarlar.<sup>89</sup>

### 3.5.2. Sanayi-i Nefise Mektebi Eleştirileri

II. Meşrutiyet sonrası döneme bakıldığında, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşunun üzerinden artık yaklaşık otuz yıl geçmiş, okuldan yetişen öğrencilerin bir kısmı yurt dışında eğitimlerini sürdürerek Sanayi-i Nefise Mektebi'nin model aldığı sanat kurumunu ve ortamını yerinde deneyimlemiştir. Genç kuşak, bu deneyimden sonra kendi okulunu ve sanat ortamını kurak bulmuş, bu alanın yeni bir yön bulması ve adımların hızlanması için düşüncelerini ortaya koymaya, eleştirilerini dile getirmeye ve dönüşümü sağlamaya karar vermiştir.

Yetişen genç kuşak için güzel sanatlar, tıpkı otuz yıl öncesinde Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulmasını tetikleyen bakış açısında olduğu gibi, medeni olma halinin en büyük göstergesidir; sanayi-i nefise, toplulukların medenileşme ölçüsü, medeniyet derecelerini gösteren “*en hassas barometre*”dir (Anonim, 17 Kânunusani 1327a [1911]; Sami, 16 Şubat 1327 [1911], s.87). Medeni milletlere göre resim çok büyük bir öneme sahiptir, hayal gücünün ortaya koyulmasını sağlayan ve tüm milletlerin okuyabildiği ortak bir dil, bir tür yazıdır (A. Rıza, 1 Haziran 1327 [1911]). Bu bakış açısıyla hareket eden ve aralarında Sanayi-i Nefise Mektebi mezunu olup yurt dışına sanat eğitimlerini sürdürmeye gitmiş isimleri de barındıran Osmanlı Ressamlar Cemiyeti “*Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin en birinci emeli, en mukaddes düşüncesi vatanımıza sanatkâr yetiştirecek bir müesseseyi ihtiyacat-ı zamane ile mütenasip bir mektebe-i kemalde görmektir*” (Sami, 17 Kânunusani 1327 [1911], s.78) sözleriyle Sanayi-i Nefise

<sup>89</sup> *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*'nin tamamı Yaprak Zihnioğlu (2007) tarafından Latin harflerine aktararak yayımlanmıştır. Ayrıca Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Gazetesi ile ilgili araştırmalar için bkz. Güler (1994) ve Tongo (2012).

Mektebi'ni odağa aldığını ifade eder, yayımladıkları gazetenin hemen hemen tüm sayılarında İmparatorluğun biricik sanat eğitim kurumu için çeşitli uyarılar ve öneriler dillendirir. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin bu konudaki sözcüsü gibi görülebilecek Sami Yetik, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ıslahata ihtiyaç duyduğunu en çok dile getiren isim, okulun programının ve hocalarının yenilenmesi gerektiği fikrinin en büyük savunucularından olur. Önceki yıllarda Sanayi-i Nefise Mektebi ile ilgili basında yer alan övgü dolu yazılara da gönderme yaparak “*Evet, maksat mektebin sergüzeşt-i tedrisine ait kuru hikâye-i mefharetini nakilden ziyade tetkik-i hakikatdir*” der ve her fırsatta Sanayi-i Nefise Mektebi'nin nasıl daha iyi işleyebileceğine dair önerilerini sıralar (Sami, 26 Teşrinisani 1327 [1911], s.68).

*Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*'nde Osmanlı İmparatorluğu'nun sanat hedefleri, otuz yıl önce olduğu gibi yine Avrupa ile ilişkilendirilerek sunulur: “*Bizim için en büyük mükâfat-ı vicdaniye Avrupalılar nazarında şurezâr-ı cehl ve taassub [cehaletin ve taassubun çorak arazisi] addedilen mübarek, feyizdar vatanımızda onların görmedikleri, görmek istemedikleri istifatları göstermektir.*” Avrupa ülkelerinin, geri kalmış olduğunu, “*çorak*” kaldığını düşündüğü Osmanlı İmparatorluğu'nun görevleri, o güne dek “*kendiliğinden*” yetişmiş sanatçıları “*meydana çıkarmak*” ve bundan sonra da sanatçıların “*yetiştirilmesine dikkat ve itina etmektir*” (Sami, 1 Haziran 1327 [1911], s.55-57). Ancak Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin genel kanısı, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin mevcut haliyle bunu sağlamaktan uzak olduğu yönündedir. Cemiyet'e göre okulun mevcut eğitim programı ve yaklaşımı, okulun temel hedefi olarak dile getirilen milli Osmanlı sanatının oluşturulmasına hizmet etmemekte ve yüzeysel taklitten öteye geçmemektedir:

Şimdi, memleketimizde resim ne suretle telakki ediliyor? Niçin iyi kötü Osmanlı musikisi, Osmanlı edebiyatı gibi “Osmanlı tarz-ı tersimi” diye bir mevcudiyet-i hususiyesi yok? Mekâtib-i umumiyemizin hemen cümlesinin programlarında resim diye resmen münderiç olduğu ve bir de koca Sanayi-i Nefise Mektebi'miz bulunduğu halde ebna-yı vatanın bunlardan derece-i istifadeleri neden ibarettir? Buralarını araştırarak olur isek maatteessüf görürüz ki programları tanzimde hiçbir gaye gözetilmediği gibi Sanayi-i Nefise Mektebi'nin hikmet-i mevcudiyeti de, “Ko desinler şahın bu dağda bağı var,” kabilinden, Avrupa'yı sırf sureten taklit etmiş olmaktan ibarettir (Anonim, 17 Kânunusani 1327a [1911]).

1911 yılında yapılan yönetmelik değişikliği sanat ortamını tatmin etmemiş ve hatta okulun, “*yeni programı ile yeni inşaatı ile mazisinden beter bir hale*” geldiği, ilerleme

ışığının giderek söndüğü düşünölmüştür. Okula giriş şartlarına eklenen idadi (lise) mezunu olma şartı, “*ne büyük bir teceddüt [yenilik], ne de büyük bir ıslah*” denilerek ihtiyaç duyulan yenilenme karşısında faydasız bulunmuştur (Sami, 26 Teşrinisani 1327 [1911], s.68; 17 Kânunusani 1327 [1911], s.78). Tepeden tırnağa gözden geçirilmesi gerektiğine inanılan Sanayi-i Nefise Mektebi’nin Vallaury’nin imzasını taşıyan yapısı da eleştirilir; eklenen galeri yerine yetersiz bulunan atölyelerin düzenlenmesinin gerekliliğine inanılır:

Hangi fikrin mahsul-i inşası olduğuna akıl erdiremediğimiz bu bina-yı acib yine hangi nevezhur [yeni ortaya atılan] fikrin esiri olup gidiyor? Buraya galeri ilavesinden evvel, çalışmak ve çalıştırmak için atölyeleri düşünmek icap etmez mi? Senelerden beri atölye mahrumiyeti müsamaha götürür kusurlardan mıdır? Bunu muallimini de muteriftir [itiraf ediyor]. Dershaneden, atölyeden ziyade ambara benzeyen böyle bir bina dahilinde resim çalıştırmak hiçbir memlekette görölmüş işitilmiş bir şey midir?... Biz mektebin galerisini, Valeri’sini hesaptan hariç tutarak evveleminde [öncelikle] mükemmel atölyelere malik olmasını görmek istiyoruz. Ağır, mukaddem [önce] açık isfahdebaş bir program ihzarı [hazırlığı] lüzumunu tavsiye ediyoruz (Sami, 26 Teşrinisani 1327 [1911], s.68).

Sami Bey’e göre 1911 yönetmeliği okula ivme kazandırmaktan uzaktır: “*Eğer elde mevcut programla -biraz daha derin söyleyelim- muallimin-i hazıranın takip etmekte oldukları metotla bizde sanatkâr yetişecek diye bekleniyorsa, yazık sarf olunan paralara, yazık heba edilen müstait [yetenekli] hayatlara...*” (Sami, 26 Teşrinisani 1327 [1911], s.71). Sami Bey’e göre, resim bölümündeki çalışmalar ilerleme gücünden yoksun, “*amaçsız*” ve “*hevessiz*”dir, önceki yıllarda Sanayi-i Nefise Mektebi’ne devam edenlerin amacı, resim sanatını tüm incelikleriyle öğrenip bunu geçim kaynakları haline getirmek olmamış, okul geçim sıkıntısı olmayan gençler tarafından prestij amacı ile tercih edilmiştir:

Onlarca düşünölecek yalnız bir nokta kalıyordu ki o da muhitte görgüsözlük tesiriyle sanayi-i nefise tahsilini, Valeri’nin fırçasını kopya etmek, mutlak o tarz-ı tersimi [resim üslubunu] takip etmek... Evet, mutlak o mektebe devam edebilmektir. İşte pek tamik etmeyerek [derinine inmeden] söyleyeceğim: Bu sayededir ki Sanayi-i Nefise Mektebi, Askeri ve Mülkiden heveskâr gençleri Valeri’nin kudöpensosu [fırça darbeleri] ile senelerce avuttu, oyaladı, hüdâyınabit [kendiliğinden yetişen] istidatlardan istifade etti (Sami, 26 Teşrinisani 1327 [1911], s.68).

Bu sözlerle Sanayi-i Nefise Mektebi’nin resim eğitimi anlayışını kopyalama ve taklide dayalı bulduğunu ifade eden ve bu durumu eleştiren Sami (26 Teşrinisani 1327 [1911]), artık gençlerde meslek edinme düşüncesinin ağır bastığını ve geçmiş yıllarda, içerik ve üslup göz önünde bulundurulmaksızın saygın bulunan *resim yapmanın* saygınlığının artık

yeterli gelmediğini düşünmektedir. Okulun *gelecek vaat etmemesi*, devletin sanatı ve sanatçıyı yeterince himaye etmiyor oluşu bir sorun olarak dillendirilir. Birincilerin Paris’e gönderilmesi tasavvur edilirken Sami Bey’in deyişiyle “*ikinci ve üçüncüye ‘başınızın çaresine bakın’ diploması*” ilgi uyandırmaktan uzak kalır (Sami, 26 Teşrinisani 1327 [1911], s.71; 1 Mart 1330 [1914], s.194).

Güzel sanatları meslek edinenlerin bireysel çabalarının yeterli olmadığını, kurumsal destek görmelerinin gerekli olduğunu ifade eden Sami, tanıdığı Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencileri/mezunlarıyla konuşur ve önce okulun durumu ile ilgili tespitlerini sıralar ardından da önerilerini dile getirir. Sami Bey’in anlatısına göre (26 Teşrinisani 1327 [1911], s.69-70) öğrencilerin bir kısmı, geçim kaygısı nedeniyle mimarlık sınıfını tercih etmediğine pişmandır. Diğer bir kısmı da okulun “*vasıtasızlığından, himmetsizliğinden, himayesizliğinden*” şikâyetçidir. İmparatorluğun “*övinç kaynağı*” olması ümit edilen okulun, aldığı övgüler sayesinde yenilik ve ilerleme göstereceğine dair beklentiler karşılıksız kalmış, bunların yerine ihmallerin getirdiği üzüntü hissedilmiştir.

Üstelik gazetedeki yazılara göre, Sanayi-i Nefise Mektebi yönetimi, bir süredir dile getirilen düşünceleri de görmezden gelmiştir. Bu durumu daha genel bir çerçeveye yerleştiren Sami Bey, okulun durumunu İmparatorluğun sanatı konumlandırışıyla eşleştirir: “*Tamim-i maarif [örgün eğitim] diye çırpınan bu vatana şayet resim ve ressam henüz lazım değilse fuzuli masraflara ne hacet?... Yok, sınıât-ı nefisenin medeni milletlere lüzumu bizce de tahakkuk etmiş ise, onu şan ile, nezaketiyle mütenasip surette kabul ve himaye edelim...*” (Sami, 26 Teşrinisani 1327 [1911], s.71).

Bire bir kopyalama yerine doğadan çalışılmasını isteyen resamlara göre, okulun işlevi öğrencilere düzgün çizgi çizmek ve parlak renkler kullanmayı öğretmek ile sınırlı kalmamalı, okulda resim sanatının incelikleri öğretilmeli, resimde canlılığı aktarmayı sağlayacak eğitim verilmelidir (Anonim, 17 Kânunusani 1327a [1911], s.79; Sami, 26 Teşrinisani 1327 [1911]; M.S. [Sami], 1 Mart 1330 [1914], s.194). Sami Bey, okulun pek çok aksaklığını sık sık sıralar; okulda “*kitapsız tarih-i sanat*” okutulmakta, “*modelsiz teşrih gösterilmekte*”, “*Türkçe bilmeyen hocalar*” istihdam edilmekte ve eserlerin kopyalarıyla galeri oluşturulması fikrinde ısrar edilmektedir. Tüm bunları, güzel sanatların gelişiminin önündeki engeller olarak değerlendiren Sami Bey “*sanat bizde doğduğu gibi kalmış, büyüyememiş bir acube-i hilkatdir. Henüz tekellümden*



[konuşmaktan] âcizdir. Acaba bir ebkemiyet-i mutlakaya [mutlak dilsizliğe] esir midir?” sözleriyle yeni bir yaklaşımın benimsenmesine ihtiyaç duyulduğunu ifade eder (A.S. [Sami], 25 Mayıs 1328 [1912], s.160).

Okulun otuz yıllık geçmişi referans alınarak, mevcut programla sanatçı yetişemeyeceğine, köklü bir yenilenmenin tek çare olduğuna inanan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, okulun aksayan tüm yönlerinin çaresini Fransız ekolünde arar. Sanayi-i Nefise’yi eskiyen eğitim anlayışından kurtarmak için “*Fransa mektebinin programı*” incelenmeli ve programın faydasının olacağına inanılan kısımlarının Osmanlı Sanayi-i Nefise Mektebi’ne uygulanması önerilir. “*İşte Fransa sanayi-i nefise mektebi, işte Garb’ın gıptabahşa bir feyz-i terakki ile yükselip giden muhteşem darülfeyzi...*” diyen Sami Bey çözüm yolunu Sanayi-i Nefise Mektebi’ni kuran kuşakla aynı yolda görür. Sadece okulun öğretim programının örnek alınmasını değil, Fransa’daki güzel sanatlar okulunun çeşitli birimleri ve etkinlikleriyle oluşturduğu ortamın incelenmesi gerektiğine inanır (Sami, 17 Kânunusani 1327 [1911], s.78).

Sami Bey, Fransa’da hükümetin himayesinde bulunan okulun, sanatseverlerin de desteği ve himayesiyle, artan atölyeler, profesörler, müzeler, “*muntazam*” derslikler ve kapsamlı kütüphaneleriyle “*vatanının evlatlarına*” sağladığı bina ve eğitim programına bakıldığında pek çok kongre, ödüllü yarışma ve çeşitli teşviklerle öğrencilerine sürekli artan bir çalışma isteği aşıladığını anlatır: “*Şüphesiz hükümetin himayesi, muaveneti, bir taraftan muhitin teşviki rağbetidir ki Fransa’yı tek mil şubat-ı ulum u fünunda [ilim ve fennin tüm disiplinlerinde] yükseltmekte devam ediyor. Fakat biz ne yapıyoruz, hangi mektebimizde daha Garb’ın bu usul-i müstahsenini tatbik edebildik? Hele şu zavallı sanayi-i nefiseyi ve erbabını teşvik, teşci maksadı ile ne yaptık, ne fedakârlık gösterdik ve gösteriyoruz?*” (Sami, 17 Kânunusani 1327 [1911], s.78).

Cemiyete göre, Halil Bey’in yönetiminde “*yine ciddi bir terakki*” ve “*ciddi bir himaye*” görülememiş; okul “*melül ve mahzun, hasta ve biümid [ümitsiz]*” kalmıştır (Sami, 1 Nisan 1330 [1914], s.228). Otuz yıl boyunca benimsenen eğitim sonuç vermemiş, yetişen az sayıda sanatçı da Sanayi-i Nefise Mektebi’nde aldıkları eğitim sayesinde değil kendi çabalarıyla yetişmişlerdir. Üstelik “*memleketimizin tarih ve menazırı [manzaraları] ile geçinen pek çok ecnebi muharrir ve ressamı mevcut olduğu halde*” Osmanlı sanatçılarının sadece ressam olarak hayatlarını sürdürebilmeleri henüz mümkün

olmamıştır (Aziz Hudayi, 1 Haziran 1330 [1914], s.277). Kopyalamaya dayalı eğitim metoduyla sanatçı değil ancak “birbirine benzeyen resim işçileri” yetiştirilebileceğinin altı çizilirken (M.S [Sami], 1 Mart 1330 [1914], s.194), 1914 yılındaki bir yazı ile genç kuşağın eleştirisinin temeli ve talep ettikleri değişimin yönü oldukça net bir biçimde ortaya koyulmuştur:

Taklit belki sanatın esasıdır fakat mutlak mevzu ve gayesi olamaz. Taklit güzelliğin sebt [kaydedilmesi] ve hıfzı [saklanması] için bir vasıta ise de bizatihi güzel değildir. Ne hacet, bir fotoğraf ile alınmış bir daprenatür [doğadan] yapılmış iki resimden şüphesiz ikincisi hatta acemice olsa bile daha hoş gider.

Realizm geçen asırda moda olup Fransız ressamlarından Courbet en hararetli mürevviç [yandaşı] ve müdafii idi. Bizim Sanayi-i Nefise Mektebi talebesine bilmem neden “ne görürseniz onu yapın” fikrini telkin edip durmaları sebebiyle bizde fenn-i itibarı ile oldukça kalemine, fırçasına sahip ressamların bir eser-i nefis husule getirdikleri görülmemiştir.

...

Asar-ı sanayie, asar-ı bedia yalnız mevzuun en ufak teferruat, hurde-i tafsilatını aynı aynına göstermek, benzetmek değil, fakat süjenin, modelin bütün ruhunu, şahsiyetini meydana koymaktır. Realizm ise yalnız tafsilat-ı hariciyeye [dış ayrıntılara] vakf-ı maharet ettiğinden ruha, kalbe nüfuz edemez (Galib Bahtiyar, 1 Mart 1330 [1914], s.172-177).<sup>90</sup>

### 3.5.2.1. Milli Sanat/Milli Sanatçı

Sanatın milli olması tartışmaları, okulun kuruluş metninden itibaren dile getirilirken I. Dünya Savaşı’na giden yıllarda ve sonrasında tartışmaların tırmandığı, “milli sanat” kavramının içeriğinin söylemsel olarak değişmekte olduğu görülür. Bu noktada bir parantez açarak dönemin etkin düşüncelerini hatırlamak gerekir. 1913-1914 yıllarında Ziya Gökalp *Yeni Mecmua*’daki yazılarıyla “*Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak*” fikrini anlatır. 1914 yılı başında *İslam Mecmuası*’nda yayımladığı bir makaleyle bu fikri eğitim sistemine de uygular; eğitimde izlenmesi gereken üç amaç belirler. Bunlardan ilki milli dil, milli tarih, milli edebiyat; ikincisi Kur’an, Tecvid, ilmihâl gibi dini bilgiler; üçüncüsü de riyazat, tabiiyat gibi ilimler, yabancı diller, beden eğitimi, el işleri ve benzerlerdir (Ergün, 1996, s.139).

<sup>90</sup> Galib Bahtiyar Göker (1882-1945), eğitimini Galatasaray Lisesi ve Darülfünun Hukuk Mektebi’nde alır. Öğretmenlik, okul ve eğitim müdürlüğü gibi görevlerinin yanı sıra son Mebusan Meclisi’nde Edirne mebusu olur, ayrıca 1920 yılında TBMM hükümetinin Matbuat ve İstihbarat Müdürlüğü ile görevlendirilir (t.y. <https://www.biyografya.com/biyografi/13808>, Erişim: 6 Temmuz 2020)

Aynı yıllarda milli emel doğrultusunda bir milli sanat üretilmesi arzusu da kendini gösterir. Muallim Vahyi'nin<sup>91</sup> “*Bana öyle gelir ki şimdiye kadar milli bir mefkûrenin fıkdanından dolayı, sanatkârlarımız da kendi aşk ve mesleklerinde bir emel ve gaye takip etmemişler, mahza [yalnız] kendilerini tatlı tatlı oyalamak, kendi kendilerini pek güzel ve yüksek eğlenmiş olmak için kalemlerini, fırçalarını oynatıp durmuşlardır*” sözlerinden de anlaşılacağı üzere o güne dek yapılan üretimin, günün ruhuna denk düşmediği düşünülmeye başlanır. Halktan kopuk bir sanat olamayacağı vurgulanır, hatta vatanın her yerine yazar ve ressamlardan oluşan üçer kişilik sanatçı heyetleri gönderilerek “*milli emel*” ile “*mesleki emel*”lerin birleşmesinin sağlanması önerilir. “*Fırçanın sesi daha gürdür, sağırlara bile duyurur. ‘Gören göz kılavuz istemez’ darbimeselini unutmayalım*” sözleriyle sanatın ilerleme ve medeniyet göstergesi olmaktan başka bir görevi daha gündeme getirilir. Sanat, halkın milli duygularla dolmasına katkıda bulunacak, ikisi arasında bir ahenk sağlayacaktır (Muallim Vahyi, 1 Nisan 1330 [1914], s.200-203). Muallim Vahyi'ye göre güzel sanatlar bir milletin manevi duygularını yükseltir, vatanperverliğin ve milliyetperverliğin dayanağı ve yardımcısı olur. Bu görüşe göre sanat, İmparatorluğun “*Türk ve İslam*” geçmişinden beslenmeli, bu köklerden yola çıkmalıdır. Sanayi-i Nefise Mektebi ve Darülfünun'daki Edebiyat-ı Milliye derslerine “*ilmi Türkçülük*” açısından ayrı bir önem atfedilir, milli amaçların “*projektörlüğü*”nü yapması ve bu köklere tutunarak üretilcek edebiyat ve resimle, geçmişin topluma da aktarılması dilenir:

Bizim İslam ve Türk olmak münasebet-i mübareke ve âliyesiyle pek şerefli, pek şevketli bir mazimiz... Bütün âlem-i insaniyetin bil medarı iftihar olabilecek derecede büyük âbâ ve ecdadımız var. Nice edebiyatlarımıza, nice sanayi-i nefisemize mürebbiyelik eden bu pek zengin maziye, azim ve şecaat, akıl ve hikmet harikaları gösteren bu pek mukaddes âli âbâ ve ecdadı bize tanıtacak ise, her vakit söylediğimiz gibi kalem ve fırça olmalıdır (Muallim Vahyi, 1 Temmuz 1340 [1914], s.310-311).

Milli sanatın kendini nasıl bir biçimde göstermesi gerektiği de bu dönemde az da olsa tartışılmaya başlanır. Okulun kuruluş döneminde basına yansıyan Osmanlı sanatçıları

<sup>91</sup> Muallim Vahyi (1878-1957), bu yıllarda İstanbul Kuleli Askerî Lisesi'nde öğretmendir; önce Osmanlıca sonrasında felsefe derslerini yürütür. Ayrıca 1911'de *Zamanî ve Fennî, Millî ve Dînî Tedrisata Dair* başlıklı bir kitap kaleme alır, 1914'te yayımladığı kitabın giriş kısmında, İmparatorluğun ilerlemesi için okulların önemine dikkat çeker. Muallim Vahyi'nin ayrıca *Hakiki Bir Müslüman Mükemmel Bir İnsandır* (1910), *Bursalı Tahir Bey* (1915), *Talim ve Terbiyede Muhassala Ne Olmalıdır, İstihali Çaresi Nasıl Olabilir?* (1916, 1920), *Rıza Tevfik* (1943) başlıklı kitapları da bulunur (Bala, 1999).

tarafından üretilen resimlerin yabancıların dikkatini çekeceği söylemleri, yerini yabancıların dikkatini çekmek üzere peyzajlara ya da iç mekânlara, kompozisyonda aslında yeri yokken “*sarıklı yahut şalvarlı*” figürlere yer verilmesinin eleştirisine bırakır:

Fakat sanat-ı mahalliye ve milliye yalnız kıyafetinin garabeti, o muhitin kendine mahsus olan eşkâli ile taayyün etmez [belirlenmez]. Bizde bazı ressamlar sanat-ı milliyeyi bu noktada anlamak isteyerek mesela bir peyzajın ortasına yahut bir enteriyörün [iç mekân, ev içi resminin] bir tarafına belli olsun diye hiç münasebeti olmaksızın sarıklı yahut şalvarlı birisini kondururlar. Doğrusu metanın ecânib [yabancılar] nezdinde kıymeti tezyit [artırmak] için yapılan bu gibi tecrübeler sanat nokta-i nazarından tetkike değmez. Şurası malum olmak icap eder ki zevk-i milli, sanat-ı milliye eserin heyet-i umumiyesinden intişar etmeli [yayılmalı], sanatkâr şahsiyet-i irkiyesini eserinin her zerresinde tespit etmelidir (Galib Bahtiyar, 1 Temmuz 1330 [1914], s.297).

Geçmiş yıllarda hayranlıkla bahsedilen Zonaro ve Gérôme’un da Şark’ı konu alan resimlerinin, sanatsal yönlerden kuvvetli olsalar bile Şark’ın karakterini yansıtmaması açısından zayıf kaldıkları dile getirilir. Bunların hiçbirinin “*bir Şarklı, bir Türk eseri*” olmadığı gibi “*Şark ruhunu*” da ortaya koyamadığı eklenir (Galib Bahtiyar, 1 Temmuz 1330 [1914], s.297).

Tüm bu eleştiriler, 1911’den itibaren bir noktada düğümlenir: okulun hocaları tahayyül edilen bu görevler için uygun değildir. *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*’nin tüm sayıları içinde sadece bir yazıda okulun hocalarının yetkin ressamlar olduğu söylenirken<sup>92</sup> genel olarak Valeri ve Zarzecki hedefe alınır; hem teknik açıdan yetersiz bulunurlar hem de yabancı olduklarından yürüttükleri görev için uygun ve yetkin olmadıkları düşünülür: “*Bu kadar erbab-ı ihtisasa ehemmiyet veremeyerek yalnız birkaç asar-ı atika [eski eserler] mütehasısı ile ve bunca senedir Türkçe öğrenmeyerek evlad-ı vatani işgal eden*

<sup>92</sup> Sanayi-i Nefise Mektebi’nin 1911 yılı sergisini gezen Hüseyin Haşim (1 Haziran 1327 [1911], s.59-60), *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*’nde kaleme aldığı yazıyla okulun resim, heykel ve hakkâklık bölümlerinin teşhirini sayıca az ve “*eski letafetini muhafaza edememiş*” halde bulduklarını anlatsa da problemin eğitim kadrosundan değil halkın ilgisizliğinden kaynaklandığını yazar:

Sevgili mektebimizin Mösyö Valeri gibi gayretli, muktedir bir ressam muallimi, Osgan Efendi gibi faal, nadirü’l-emsal bir heykeltıraş üstadı varken son sınıfların ikişer kişiden ibaret bulunması ve bu büyük muallimlerden vatanımızca bihakkın [hakkıyla] müsaraat [teşebbüs] edilmemesi müstelzim-i teessüf-i azimdir [çok teessüf vericidir]. İzhar bulunan tesirat sanayi-i nefisenin resim, hak, heykeltıraşlık kısımları hakkında memleketimizde görülen adem-i rağbete [rağbetsizliğe] aittir. Yoksa teşhir olunan resim levhaları ile diğer asarın birçoğu sezavar-ı istihsandır [beğeniye layıktır].

*ihthiyar bir Polonyalı ile koca bir milletin sanayi-i nefise ve maarifi namına terakki umuluyorsa eyvah...*” (Sami, 17 Kânunusani 1327 [1911], s.78).

Kurulduğu dönemde medeniyetin en büyük göstergesi olarak coşkuyla karşılanan Sanayi-i Nefise Mektebi, Sami Bey’e (1 Haziran 1327 [1911] s.56) göre “*Mazinin dostlar alışverişte görsün hülyasıyla açtığı*” bir kurum olarak kalmış, gerekli özen gösterilmemiştir. Thalasso’nun Türk okulunun öncüleri arasında saydığı Valeri ve Zarzecki ise Sami Bey için “*misafir*”dir. 1914 yılına gelindiğinde milli sanatın üretilmediği yönündeki eleştirinin giderek tırmandığı görülür. “*Otuz senenin otuz istidadını büyütememiş fırçalardan*” “*milli ressam*” yetiştirmelerini ümit etmemek gerektiği, hatta “*bu memlekette henüz resim tahsili*”nin başlamadığı dile getirilir. Şevket Bey gibi o dönemde yetişmiş ressamların kendi çabalarıyla yetiştiği ve mektebin hocalarına pay çıkarılmaması gerektiği savunulur (Sami, 1 Nisan 1330 [1914], s.229).

Bir milletin güzel sanatlar hocası olabilmek için o milletin fikir ve hisleriyle beslenmiş, gelenekleriyle yetişmiş ve ortaya milli eserler koymuş olmak gerektiği düşüncesi vurgulanır ve yabancı hocalar ve milli sanat birbiriyle çelişen konular olarak işlenir:

Osgan Efendi’ler, Mösyö Warnia’lar, Mösyö Valeri’lerle bu mekteb-i âli hiçbir vakit bir Türk sanayi-i nefisesini temsil edemez. Bu zevatın mazideki hizmetlerini inkâr etmem. Mamafih profesörlüklerinde de düşünürüm. Osgan Efendi şayan-ı takdis bir sanatkâr, Mösyö Valeri klasik metot sahibi bir artistir. Eserleri Müzemizi tezyin edecek iki sahib-i hünerdirler. Lakin bu memleket evlatlarına sanayi-i nefiseyi, milli sanayi-i nefiseyi telkin edecek iki muallim değildirlere. Bunu bütün mevcudatımla münkirim [inkâr ederim] (Sami, 1 Nisan 1330 [1914], s.229).

Yabancı hocalar eğitim kadrosunda olsa bile, “*bunlara bilerek amir rehberlik edecek mutlaka tamamıyla Türk*” bir görevli bulunmalı; öğrenciler daha birinci sınıftan Neronları değil, “*Türk Sanayi-i Nefise Mektebi*”ne yakışır şekilde Türk milletinin büyüklerini model almalıdır: “*Fatih, Yavuz, Kanuni, Selim-i Salis [III. Selim], Mahmud-ı Sani [II. Mahmud] gibi büyük sultanlarımızın heykelleri yapılıp yaptırılmak iktiza etmez [gerekmez] mi?*” (Muallim Vahyi, 1 Temmuz 1340 [1914], s.310-311). Bir anlamda hocaların tasfiyesi istenir: “*Sanayi-i Nefise Mektebi esatize-i muhteremesi için artık ya Türklüğü ihya yahut muallimlikten istifa şıklarından biri mutasevver [mümkün] olabilir.*” Bazı noktalarda milli kimlik, sanatsal ve teknik değerlendirmenin bile ötesine geçer. Örneğin 1914 yılında şehit olan ilk Osmanlı pilotları için bir Osmanlı sanatçısı tarafından

dikilen abide,<sup>93</sup> *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*'nde “*Mesela merhum tayyarecilerimiz namına dikilen abideyi bir Türk sanatkârı yaptı. Onu bir Avrupalı yapsa idi, ihtimal daha iyi olurdu. Fakat herhalde şimdikinden daha manidar olamazdı. Bunun gibi gönül arzu eder ve tarih ve tabiat ister ki Türklük ve İslamlık namına vaz edilecek [konulacak] her taş bir Türk, bir İslam eliyle konsun*” sözleriyle yer bulur (Muallim Vahyi, 1 Temmuz 1340 [1914], s.310-311).

1911-1914 yılları arasında kaleme alınan bu eleştirilerle ilgili gözden kaçırılmaması gereken bir nokta, Sanayi-i Nefise Mektebi'nden yurt dışına giden ressamların eleştirilerinin, sanat üretiminin ve eğitiminin daha çok biçimsel noktalarına odaklanmasıdır. İçerik olarak sanatın milli olması fikri, bir ölçüde Sami Bey'in yazılarında yer bulsa da daha çok Muallim Vahyi ve Galib Bahtiyar gibi, Sanayi-i Nefise Mektebi ile bağı bulunmayan isimler tarafından dile getirilir. Öte yandan bu görüşler *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*'nde yayımlandığına göre, sanatçıların görüşlerine en azından zıt olmadığı düşünülebilir. Çeşitli dayanaklara ve bakış açılarına sahip olsalar da *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi* ile kendini ifade eden genç kuşak, Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki eğitimin ve benimsenen sanat yaklaşımının güncellenmesi talebinde birleşir. Güzel sanatları, önceki kuşaklar gibi medeniyet ve ilerleme ölçütü olarak tarif ederken hedefi, *sanat üretmek* olarak değil, *milli sanat üretmek* olarak belirleyip bunun hayata nasıl geçirilebileceğini tartışır. Çözüm yolunu ise özellikle resim hocaları Valeri ve Zarzecki'nin değişmesinde görür; böylece hem kullanılan tekniklerin güncelleneceğine hem de yerlerine gelecek Türk hocalarla milli sanat hissiyle dolu çalışmalar üretilebileceğine inanır.

<sup>93</sup> Söz konusu anıt Vedat Mimar Tek tarafından yapılan *Tayyare Şehitleri Abidesi*'dir. Bu abide 27 Şubat 1914'te İstanbul'dan Kahire'ye uçuş esnasında hayatlarını kaybeden Fethi ve Sadık Beyler ile 11 Mart 1914'te kalkış esnasında Yafta'da vefat eden Nuri Bey'in anısına yapılmıştır. 2 Nisan 1914'te temeli atılan abidenin yapımı iki sene sürmüşse de temel atıldıktan sonra dönemin gazetelerinde çizimi yayımlanmıştır. İstanbul Fatih Belediyesi'nin önüne dikilen anıt, kare mermer kaide üzerine kırık bir sütundan oluşur (Gümü, 2018, s.173-175).

### 3.6. SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEBİ'NDE YENİ DÖNEM: DEĞİŞEN KADROLAR VE YENİ YAKLAŞIM

I. Dünya Savaşı'na yaklaşan yıllarda ve savaş sırasında devletlerarası artan gerilimin yansımaları Sanayi-i Nefise Mektebi'nde doğrudan görülür. Kuruluşundan itibaren, okulun eğitim kadrosunu oluşturan yabancı hocaların konumları sarsılır, Avrupa'da eğitim gören ve bir süredir okulun revize edilmesi gerektiğini dile getiren Osmanlı sanatçılarının İstanbul'a dönüşüyle okulun eğitim kadrosunda ve benimsediği sanat anlayışında köklü bir dönüşüm yaşanır.

#### 3.6.1. Eğitim Kadrosundaki Değişiklikler

Savaşların Sanayi-i Nefise Mektebi kadrolarındaki ilk belirgin etkisi, Trablusgarp Savaşı sırasında 1911'de görülür. Okulun İtalyan hocaları Valeri ve Mongeri'nin "*hal-i hazır harpten dolayı şimdilik işten el çektirilmeleri*"ne 12 Ekim 1911'de karar verilir. Açılan boşluğu doldurmak için ilk hamle okuldaki mevcut kadrolardan yararlanmak olur. 14 Ekim 1911'de yağlı boya dersleri için vekâleten kara kalem resim hocası Zarzecki; mimarlık dersleri için de yine vekâleten mimarlık muallim muavini Terziyan Efendi görevlendirilir. Ancak okulun temeli sayılan bu derslerin vekâletle yürütülmesi uygun bulunmaz; Halil Edhem'in 28 Kasım 1911 tarihli önerisiyle ressam Halil Paşa resim şubesinin, mimar Vedad Bey de mimarlık şubesinin hocaları olarak görevlendirilir (İAMA, Karton 7, Dosya No:4246, 3 Teşrinievvel 1327 [16 Ekim 1911]; Dosya No:4374, 15 Teşrinisani 1327 [28 Kasım 1911]; Dosya No:4461-4464, 11 Kânunuevvel 1327 [24 Aralık 1911]).

1907 yılından itibaren Sanayi-i Nefise Mektebi'nin yıl sonu sınavlarında jüri başkanlığını yürüten Halil Paşa, sanat anlayışı olarak Sanayi-i Nefise Mektebi'nde benimsenen, her detayın ince ince işlendiği ideal formlara daha mesafelidir, onun eserlerinde izlenimci etkiler görülür (Görsel 36-37). Dolayısıyla Paris'te eğitim almakta olan sanatçılara ve savundukları sanat anlayışına daha yakındır. Nitekim 1911 yılında Halil Paşa'nın Sanayi-i Nefise Mektebi resim öğretmenliğiyle görevlendirilmesi Osmanlı sanatçıları tarafından mutlulukla karşılanır. Resim sınıfının "*Halil Paşa gibi Osmanlılar içinde sahib-i meslek bir üstad-ı muhterem*"e emanet edilmesinin okula ivme kazandıracığı düşünülür, hatta

“sanayi-i nefisemizin mehd-i istikbali [geleceğinin beşiği] olan mektebin terakkiyat-ı atiyesi hakkında şule-i ümid görüldü” denir (Anonim, 17 Kânunusani 1327a [1911], s.80; Anonim, 17 Kânunusani 1327b [1911], s.84).

Ancak Halil Paşa'nın ve Vedad Bey'in okuldaki görevleri uzun sürmez; İtalya ile Osmanlı İmparatorluğu arasındaki gerginlik savaşa dönüşmeyince, Aralık 1912'de Valeri, Nisan 1913'te Mongeri, talepleri üzerine görevlerine dönerler (İAMA, Karton 7, Dosya No:5368, 11 Kanuuevvel 1328 [24 Aralık 1912]; Dosya No:6800, 27 Şubat 1330 [12 Mart 1915]). “İstanbul'da en ma'rûf [bilinen] ve Avrupaca dahi bu suretle tanınmış bulunan” Halil Paşa'nın okuldan ayrılmasının Sanayi-i Nefise Mektebi için bir kayıp olacağı ifade edilse de sonuç değişmez (İAMA, Karton 7, Dosya No:5368, 11 Kânunuevvel 1328 [24 Aralık 1912]). Halil Paşa'nın ayrılışı kimi ressamları hayal kırıklığına uğratar ve *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*'nin satırlarında şu sözlerle yer bulur:

Artık Osgan Efendi istediği kadar, istediği nutukları vererek suni kongrelerde musahhah [düzeltilmiş] tablolar teşhir ederek mevkiini temin, maarifi de terakkiden emin kılmaya sarf-ı mesai etsin ve isterse Halil Beyefendi'nin infikâkı [ayrılması] ile resim atölyelerini tam kozasına çekilmiş ipekböceği devre-i nevmine [uyku dönemine] terk ederek mektebin eski itiyad-ı tedrisinde devamını tercih etsin. Fakat iyi bilmeli ki sanatın, sanayi-i nefisenin medeni milletlerde olduğu gibi bu memlekette de âlâyîşe [gösterişe] aldanmayacak açılmış gözleri, sihr-i elvan ile boyanmayacak müdekkik [inceleyen] nazarları mevcuttur (Sami, 1 Nisan 1330 [1914], s.228-229).

Maarif Nezareti'nin resim sınıfı için bir kere daha Valeri'yi tercih etmesi eleştirilerin giderek şiddetlenmesine sebep olur. Valeri, Zarzecki ve zaman zaman Osgan Efendi, yukarıda bahsedildiği üzere, doğrudan isimleri anılarak Sanayi-i Nefise Mektebi ile ilgili eleştirilerin merkezi haline getirilir. Ancak yönetimin bu konuda harekete geçmesi, Osgan Efendi'nin ölümü ve I. Dünya Savaşı'nın başlaması gibi değişimi zorunlu kılan koşullarla gerçekleşir.

I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla yurt dışından dönen sanatçılar, okulun eğitim kadrosunda yer almaya başlar. İlk olarak Paris'teki hocalarından övgüler alan İbrahim Çallı'nın okul kadrosuna dâhil edilmesi için 15 Ağustos 1914'te harekete geçilir ve yağlı boya resim muallimi muavini olarak atanması istenir (İAMA, Karton 7, Dosya No: 6557,



15 Ağustos 1914).<sup>94</sup> Araştırmacılar Çallı'nın, Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki kadrosuna ressam Halil Paşa'nın referansı ile girdiğini belirtir (Tahsin 1960'dan akt. Özsezgin, 1993, s.16; Giray, 2000, s.49).

Berlin'den dönen mimar Asım Bey de Eylül 1914'te mimar muallimi muavini olarak görevlendirilir (İAMA, Karton 7, Dosya No: 6682, 8 Teşrinisani 1330 [21 Kasım 1914]). Ayrıca Ali Sami Boyar 1914 yılında kurulan İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk atölye hocalarından olur (Boyar'dan akt. Şehsuvaroğlu, 1959, s.73).

Osgan Efendi'nin 1914 yılındaki ölümü, heykeltıraşın Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşundan itibaren sürdürdüğü idari ve akademik görevlerinin yeni kadrolarla doldurulması gerekliliğini yaratır. Böylece Sarım Bey, müdür muavinliğiyle görevlendirilir (İAMA, Karton 7, Dosya No: 6569, 14 Ağustos 330 [27 Ağustos 1914]). Heykel atölyesi hocalığı için bir yarışma düzenlenir ve gazeteler aracılığıyla duyurulur. İhsan Bey, Behzad Bey ve Artin Efendi müsabakaya katılır ve değerlendirme heyeti, 6 Temmuz 1899'dan itibaren heykel muallim muavinliğini sürdürmekte olan İhsan Bey'in çalışmasını birinci seçer (İAMA, Karton 7, Dosya No: 6660, 27 Ekim 1914; Dosya No: 6682, 17 Kasım 1914). Böylece İhsan Bey, heykel şubesinin başına geçer.

1915 yılında, Sanayi-i Nefise Mektebi'nde bulunan yabancı uyruklu hocaların tasfiyesi için harekete geçilir. 23 Ağustos 1915'te İtalya tebaasından oldukları gerekçesiyle Valeri ve Mongeri'nin görevleri sonlandırılır (İAMA, Karton 75, Dosya No: 6984, 25 Ağustos 1915; Dosya No:7009, 16 Temmuz 1915). Aynı tarihte Fransa doğumlu Polonyalı Zarzecki de yaşı altmış beş olduğu gerekçesiyle emekli edilir (İAMA, Karton 75, Dosya No: 6820, 12 Mart 1331 [25 Mart 1915]; Dosya No: 6984, 12 Ağustos 1331 [25 Ağustos 1915]; Dosya No: 7009, 3 Eylül 331 [16 Eylül 1915]; Dosya No: 7011-7007, 3 Eylül 331 [16 Eylül 1915]).<sup>95</sup>

<sup>94</sup> İbrahim Çallı'nın kadroya girdiği dönemde okulda, otuz altın ayrılmış boş bir kadro olmasına rağmen Halil Edhem Bey, çapkınlığı nedeniyle sicilinin bozuk olduğunu sebep göstererek Çallı'nın maaşının sekiz altın olmasını uygun görür (Özsezgin, 1993, s.16).

<sup>95</sup> Zarzecki'nin emekliliği ilk kez 25 Mart 1915 tarihinde gündeme getirilir, ancak ressam ağustos doğumlu olduğundan henüz emeklilik yaşını doldurmadığı gerekçesiyle harekete geçilemez. Nitekim ressam yaşını doldurur doldurmaz emekli edilir ve birinci dereceden Mecidiye nişanıyla ödüllendirilir (İAMA, Karton 75, Dosya No: 6820, 12 Mart 1331 [25 Mart 1915]; Dosya No: 6984, 12 Ağustos 1331 [25 Ağustos 1915]; Dosya No: 7009, 3 Eylül 331 [16 Eylül 1915]; Dosya No: 7011-7007, 3 Eylül 331 [16 Eylül 1915]).

Sanat ortamının tüm “milli ressam” söylemlerine rağmen Halil Edhem Bey’in okula Münih’ten bir ressam getirilmesi talebi de yine bu döneme rastlar (İAMA, Karton 75, Dosya No: 7010, 3 Eylül 1331 [16 Eylül 1915]). Bu istek muhtemelen savaş koşulları nedeniyle karşılanamaz ve okula yardımcı hocalar olarak girmiş Türk sanatçılar, görevlerini atölyelerin sahibi olarak sürdürürler. İbrahim Çallı, 4 Ekim 1915’te resim muallim muavinliğinden resim muallimliğine terfi eder<sup>96</sup>, aynı tarihte Hikmet Onat da ihtiyat sınıfı resim muallimliği ve o sırada kurulmakta olan Resim Müzesi muhafızlığına atanır (İAMA, Karton 75, Dosya No: 7022-7023, 21 Eylül 331 [4 Ekim 1915]).<sup>97</sup> Mimarlık atölyesinde boşalan kadroya da Asım Mutlu talip olur. Yurt dışından döndükten sonra şehremanetinde göreve başlayan Asım Mutlu, gördüğü Avrupa tarzı eğitimi, Sanayi-i Nefise Mektebi’nde öğrencilere aktarabileceğini dile getirir ve 1 Kasım 1915’te mimarlık şubesinin başına getirilir (İAMA, Karton 75, Dosya No:?, 16 Eylül 1331 [29 Eylül 1915]; Dosya No:7049, 19 Teşrinievvel 1331 [1 Kasım 1915]).<sup>98</sup>

Bu görev değişiklikleriyle Thalasso’nun *Türk Okulu*’nun öncüleri arasında saydığı Sanayi-i Nefise Mektebi’ndeki ilk atölye hocalarının yerlerini, daha genç bir kuşaktan *Türk* sanatçılar almış olur. Böylece okul faaliyete geçişinden yaklaşık otuz iki yıl sonra ilk kez yeni bir kuşağın, *1914 Kuşağı*, *Çallı Kuşağı* ya da *Osmanlı İzlenimcileri* olarak anılan kuşağın<sup>99</sup> ve yeni bir anlayışın ellerine teslim edilir.

<sup>96</sup> Çallı, bu görevi 13 Temmuz 1947’de emekli olana kadar sürdürür, görevden ayrılırken Milli Eğitim Bakanlığı’nın emriyle okulun en büyük atölyelerinden birine “Çallı Atölyesi” ismi verilir (Özsezgin, 1993, s.20).

<sup>97</sup> Hikmet Onat, Sanayi-i Nefise Mektebi’ndeki görevine başlamadan önce Paris dönüşünde, 8 Aralık 1914’te uygun bir göreve atanması için başvuruda bulunur ve Şubat 1915’te Nişantaşı Sultanisi resim hocalığıyla görevlendirilir (İAMA, Karton 7, Dosya No: 6703, 25 Teşrinisani 1330 [8 Aralık 1914]; Dosya No: 6786, 4 Şubat 1330 [17 Şubat 1915]; Karton 75, Dosya No: 7022-7023, 21 Eylül 331 [4 Ekim 1915]).

<sup>98</sup> Asım Mutlu 1917 yılında Almanya’ya görevlendirildiğinde, Sanayi-i Nefise Mektebi’ndeki hocalık görevini vekâleten Zare Efendi yürütür (İAMA, Karton 75, Dosya No: 7689, 21 Kânunusani 1332 [3 Şubat 1917]).

<sup>99</sup> Bu sanatçılar, yurda dönüş tarihleri nedeniyle 1914 Kuşağı; İbrahim Çallı’nın bu sanatçılar arasında esprili karakteri ile öne çıkması sebebiyle Çallı Kuşağı ve sanat üretimlerinin İzlenimcilikle ilişkili olduğu düşünüldüğü için Osmanlı/Türk İzlenimcileri gibi farklı isimlerle anılır. Bu çalışma kapsamında 1914 Kuşağı olarak anılması tercih edilmiştir.

### 3.6.2. Genç Sanatçılar, Yeni Yaklaşım

1914 Kuşağı, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin verdiği eğitimi ve imkânlarını bilen, yurt dışında akademik eğitimden geçerek buradaki eğitimle okullarını kıyaslayıp eleştiren, aynı zamanda da II. Meşrutiyet'in ruhunu ve düşüncelerini tanıyan İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Feyhaman Duran, Nazmi Ziya Güran, Ali Sami Boyar, Namık İsmail ve Mehmet Ruhi Arel'den oluşur. Bu kuşak, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin eğitim kadrosunda yer alarak Osmanlı sanat ortamının en önemli kurumlardan birinde ideallerini hayata geçirmek, sanat anlayışlarını sonraki kuşaklara aktarmak için imkân bulur.

1914 Kuşağı'nın üretimleri, çoğunlukla İstanbul görünümüleri, natürmortlar ve portelerden oluşur; savaş yıllarının etkisi ve Şişli Atölyesi'ndeki üretimle ilişkili olarak askerlerin resimlendiği sahneler de mevcuttur (Antmen, 2010, s.16; Giray, 2000). Eserlerinde, İstanbul'daki hocalarınkinden farklı olarak, ziyaretçilere daha canlı renkler, daha serbest fırça vuruşları ve daha “canlı” görünen bir tabiat sunarlar (Görsel 38-51) (Erol, Eylül 1990, s.14). Nitekim 1914 Kuşağı ressamı, önceki kuşağın resimlerini fazla taklitçi ve detaycı olması yönünde eleştirir. Nurullah Berk'in (Nisan 1979, s.8-9) aktardığına göre bir sohbetleri sırasında Şeker Ahmet Paşa'nın adı geçince, Çallı omuz silker. Berk'in “...Şeker Ahmet paşa ressam değildi de arabacı mıydı?” sorusuna “Evet, bence arabacıdan farksızdı” yanıtını verir. Çallı ve Onat'ın öğrencisi olan Berk'e (1983, s.25) göre, o güne dek “klasizm'den tabiat kopyacılığı, realizm'den en önemsiz ayrıntılara yer verme” anlaşılmış; 1914 Kuşağı sanatçıları ise doğayı ayrıntılara yer vermeden “gevşek, biçimleri topluca saran çizgiler, parlak, şeffaf, güneşin pırıltularını, akislerini yansıtan renkler” kullanmış; “incecik samur fırçalarla çalışan” hocalarının yerine “boyaları, geniş fırçalarının sinirli vuruşlarıyla” sürmeyi tercih etmiştir.

Sanatçıların bu tercihleri, üretimlerinin İzlenimcilikle ilişkilendirilerek yorumlanmasını beraberinde getirir. İzlenimciliğin tüm kurallarını benimsemeseler de 1914 Kuşağı'nın, bir önceki kuşağa göre farkları bu şekilde açıklanır. Nurullah Berk (1983, s.24) bu durumu şu sözlerle özetler:

Türk resmi, kristalleşmiş biçimlerden kurtulmuş, yeni bir havaya bürünmüştü. Çağdaş resmimizin ilk dönemini temsil eden resamlara Empresyonist dememiz bu kurtuluşlarından doğar. İzlenimci-Empresyonist terimi, eski ressamlarımızın

teknikine kıyasla, özellikle de yeni dönem başlangıcında tam yerinde bir terimdi. Empresyonizm'in kurucusu Claude Monet'nin "Tablo, tabiata açılmış bir pencere olmalı" aforizması yeni ressamlarımızın eserlerinde canlanıyor gibiydi.

Benzer şekilde İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin ilk müdürü Halil Dikmen bu sanatçıların çalışmalarını şu sözlerle değerlendirir:

1914'de ilk eserlerini vermeye başlayan Empresyonist cereyanı tam zamanında gelmiş, resmimize taze ve çok daha serbest bir hava getirmişti. Şunu da ilâve etmek gerekir ki en kuvvetli temsilcileri İbrahim Çallı, Nazmi Ziya, Namık İsmail, Feyhaman Duran ve Hikmet Onat olan bu yeni cereyan, Empresyonist kaideleri yüzde yüz tatbik edememişti. Bir kere Empresyonizm o tarihte Avrupa'da bile sönmüş bulunuyordu, tesir kudreti azalmıştı. Sonra ressamlarımız, Empresyonizmi formüleştirmiş olan Simon, Chabas, Besnard gibi Fransız ressamlarını sevmişler, onların biraz da akademik olmuş Empresyonizm'ini tatbik başlamışlardı. Bununla beraber 1914 Türk sanatkarlarının her yıl Galatasaray Lisesinde tertipledikleri sergilerle eski klâsik resim anlayışı hayli değişmiş, halk, o güne kadar görmediği renk ve serbestlikte yapılmış tablolar seyredebilmişti.

Bu suretle açılan yeni devrede eski tarzdan yavaş yavaş uzaklaşmış ve tabiatın her an değişen hava ve ışığını ifade edecek taze bir palet ve serbest fırça vuruşlarıyla Empresyonizm ismi verilen bu yeni tarzda çalışılmaya başlanmıştır. Artık eski tablolarda görülen koyu renk ahengi yerine ışıklı renklerle yapılan resimler, tabiatı daha iyi ifade etmek hürriyetini temin etmiştir (Dikmen'den akt. Berk, 1983, s.24-25).

Öte yandan 1914 Kuşağı'nın temsilcileri, üretimlerinin izlenimci olarak anılmasına karşı çıkarlar. Hikmet Onat (1977, s.y.), kendi kuşaklarından yalnızca Nazmi Ziya'nın kısa bir süreliğine izlenimci anlayışın kurallarına uygun resimler ürettiğini belirtir ve "*üslup hususiyeti bakımından kendisinin ve arkadaşlarının gerçekçi, dış gerçeği arayan sanatçılar*" olduğunu ifade eder. Ali Sami Boyar'ın (akt. Şehsuvaroğlu, 1959, s.73-74) "*Biz Paris'ten (Empresyonizm) diye bir sanatı getirmediğimiz. Bizim nesil vatana, klâsik ve Akademik resim san'atını getirdi veya getirmeye çalıştı... Bizden evvel Sanayi-i Nefise Mektebinde İtalyan hocalarının kurduğu tedaris usullerini değiştirerek, Paris'te öğrendiğimiz usullere göre resim dersi veriyorduk.*" sözlerinden de aslında bu kuşağın üretimlerinin ve eğitimliklerinin Paris'te aldıkları akademik eğitime göre şekillendiği net bir biçimde anlaşılır.

Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki hocalarından aldıkları eğitim yerine Paris'te, École des Beaux-Arts'da gördükleri eğitimi benimseyen ressamlar, atölyelerin başına geçtiğinde, elbette benimsedikleri sanat anlayışı doğrultusunda öğrenci yetiştirmek için harekete geçer. Hikmet Onat'ın (1977, s.y.) sözleri bu dönüşümü ortaya koyar:

Paris'te Cormon atelyesindeki çalışmalarla İstanbul'daki çalışmalar arasında epey fark vardı. Burada resim öğretmeni olan Valeri hoca, İtalya'dan gelmiş, teferruata fazla düşkün bir öğretim sistemi tatbik etmişti. Ama onları çok iyi yetiştirdi. Hikmet Onat Valeri'ye haksız tenkitler yapıldığına inanmaktadır. Ama kendileri, onun izinden gitmemişler, Paris'teki atelyeyi örnek alarak Akademideki atelyeleri o örneğe göre geliştirmek istemişler, bunu da başarmışlardı.

Boyar (akt. Şehsuvaroğlu, 1959, s.73-74), “*resim mektebinin emrettiği usul*” olarak gördüğü akademik resmi anlatırken, ilk özelliği doğruluk ve tabiiyet olarak tanımlar. Bunlar olmadığı takdirde resimde başka hiçbir şey aramaya gerek olmadığını söyler ve örnekler: “*Resimde mevzu, eğer figür kompozisyonu ise onda ilk aradığımız şey, çizgilerde ilmin öğrettiği kaidelere uygunluk, anatomikman doğruluk ve harekettir. Eğer mevzu manzara ise, bunda da hava ve çizgi menazırı gibi iki mühim şeye riayet ilk şartlardan biridir. Ancak bunlardan sonra san'atkârın diğer kabiliyetleri aranır.*”

1914 Kuşağı'nın öğrencilerinden ve 1930'larda d Grubu'nu oluşturan isimlerden olan Nurullah Berk, Elif Naci ve Zeki Faik İzer, hocalarıyla farklı sanatsal tercihlerde bulunsalar da yine Valeri ile kıyaslayarak 1914 Kuşağı'nın bir anlamda okula ve sanat ortamına yeni bir soluk ve canlılık getirdiğini anlatırlar. Sanayi-i Nefise Mektebi'ne 1914 yılında giren Elif Naci'nin anlattığına göre Çallı, “*Warnia'nın bozuk Türkçesiyle aşulamaya çalıştığı klasik yöntemin dışına çıkar*”, onları izlenimci anlayışa yönlendirir. 1920 yılında okula kaydolun Nurullah Berk (1983, s.17), hocalarını “*...Osman Hamdi'nin müdürlüğü zamanında nasılsa öğretim üyeliğine atanan bir Salvatore Valery, bir Warnia-Zarzecki gibi yabancı hocalar devri hesaba katılmazsa, yılların getirdiği değişime uygun öğretim üyeleri, özellikle 1918'den bugüne gençliğe canlı bir sanat anlayışının kapılarını açtılar*” sözleriyle değerlendirir. 1923 girişli Zeki Faik İzer de Çallı'nın akademik sanat anlayışının, hocası olan Valeri'den ayrıldığını söyler; Valeri'nin öğrencilerini “*fotoğraf gibi*” resim yapmaya yönlendiren yönteminin Çallı'da görülmediğini ekler (Erinç, 1990, s.8). Çallı, öğrencilerini van Gogh ve Matisse gibi sanatçıların eserleriyle tanıştırır; “*dede yadigârı mangalın, bir kilim sanat eseri arasında yer alabileceği*” fikrini aşılabilir (Eyüboğlu, 1982'den akt. Giray, 2000, s.35).

Sanayi-i Nefise Mektebi'nde kendi aldıkları eğitimde, modelden çalışma konusunda eksik kalındığını düşünen hocalar bu konuya odaklanırlar. Çallı, ağırlıklı olarak öğrencilere atölyede modele dayalı çalışmalar yaptırır. Öğrencilerin çalışmaları tüm hafta boyunca sürer, hafta sonunda ressam, çalışmalar üzerine değerlendirmelerini ve eleştirilerini

öğrencilerle paylaşır. Başın bedene oranı, ayakların yere basması ve ağırlığın tek ayak üzerine verilmesi gibi konuları ele alır (Özsezgin, 1993, s.17). Eşref Üren (1919-1922 misafir öğrenci; 1925-1928 asil öğrenci) de Çallı'nın çıplak model atölyesi hocası olduğunu anlatır (Giray, 2000, s.150).

Öte yandan, Çallı'nın tüm esnekliklere rağmen yine de anatomi ve perspektif açısından *doğruyu* aradığı ve öğrencilerini bu yönde eleştirdiği anlaşılır. Çallı, öğrencilerin çalışmalarına *düzeltilme* verirken -tıpkı Valeri gibi- onların etütlerine müdahale ederek düzeltme yapar. 1937 yılında resim bölümünün başına getirilen Fransız ressam Leopold Lévy'nin öğrencisine çalışmasıyla ilgili tavsiyeler verdiğini duyan Çallı'nın, Bedri Rahmi (Güzel Sanatlar Akademisi'ne giriş: 1929) aracılığıyla "*Lâfla peynir ekmek gemisi yürümez...cesareti varsa alsın eline fırçayı bakalım*" dediği anlatılır. Lévy'nin verdiği cevaptan iki ressamın eğitim anlayışları arasındaki yöntem farklılığı anlaşılır: "*Aziz meslektaşım Çallı'ya söyleyiniz, durup dururken bir öğrencinin resmine el sürmek cinayettir*" (Özsezgin, 1993, s.20-22).<sup>100</sup>

1914 Kuşağı'nın Sanayi-i Nefise Mektebi'yle ilişkisi incelenirken 1909-1910 yıllarında Sanayi-i Nefise Mektebi'nden yurt dışına gönderilen üç ressamdan biri olan Mehmet Ruhi Arel'in bu dönemde okulun kadrosuna dâhil edilmeyen tek ressam olması dikkat çeker. Çallı 1914'te, Onat 1915'te Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki görevlerine başlarken Arel, yurda dönüşünde Bahriye Mektebi, Kabataş Lisesi ve Çapa Kız Öğretmen Okulu gibi çeşitli eğitim kurumlarında resim öğretmeni olarak istihdam edilir (Çetin, 2004, s.75). Sanayi-i Nefise Mektebi kadrosuna ancak Cumhuriyet Dönemi'nde dâhil edilmesi -birlikte eğitim gördüğü sanatçılarınkinden farklı bir anlayış benimsemesiyle birlikte düşünüldüğünde- ilgi çekici bir detaydır.

Mehmet Ruhi Arel'in üretiminde benimsediği sanat anlayışı İbrahim Çallı, Hikmet Onat ve Namık İsmail'den ayrılan, hatta Berk'e (1981, s.58) göre izlenimci tutumdan kaçınan bir karakterdedir (Görsel 52-53). 1914 Kuşağı'nın sözü geçen temsilcilerinin serbest fırça

<sup>100</sup> Çallı Kuşağı ve Lévy'nin arasında sanat anlayışlarına dair bir çekişme olduğu anlaşılmaktadır. 1947 yılında yayımlanan bir yazıda İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Feyhaman Duran, Vecih Bereketoğlu ve Şerif Akdik'in, Léopold Lévy'nin gitmesini istediği belirtilmiştir (Tansuğ, 2012, s.192). Lévy ise bu sanatçıları "*Cormon, Gérôme ve Bonnat akademi ressamlarının kurbanları*" olarak görmektedir (Köseihal 1951'den akt. Özsezgin, 1993, s.15).

vuruşlarının ve renkli paletlerinin karşısında Mehmet Ruhi Bey “*oldukça koyu, ağırca renkleri fırçasının ucuyla, gergef işler gibi*” tuvallerine taşır. Arel, Celal Esad Arseven’e göre, II. Meşrutiyet’in Türkçülük fikirlerine daha yakın durur ve Türklerin yaşayışları, kıyafetleri, eşyalarından ilham alır. Ressamın bu yaklaşımını Arseven, “*Avrupa’da tahsil ettiği halde garplaşmamış ve idealist bir ressam olarak kalmıştır*” sözleriyle değerlendirir (akt. Berk, 1983, s.40). Arel’in sanatıyla ilgili yapılan koyu renklerin ve detaycı gösterimlerin ön planda olduğuna dair bu nitelermelerin, Valeri’ye ve bir önceki kuşağa yapılan eleştirilerin diliyle benzerliği dikkat çekicidir. Ayrıca Arel’le dönem arkadaşlarının fikir ayrılıkları yaşadığı Fikret Adil’in şu sözlerinden de anlaşılır: “*...mevzuunu, halkın kavrayabileceği, sevebileceği alâkadar olabileceği şeyler arasından seçiyordu... Lâkin Ruhi Bey’in bu temayülü o zamanlar anlaşılamadı, kendisi ile aynı sanat muhitinde bulunmuş arkadaşları dahi onu bir nevi istishal ermeğe kalkıştılar, ciddiye almadılar. Halbuki Ruhi Bey, cemiyette sanatkâra düşen vazifeyi çoktan anlamıştı, tatbikata da geçmişti...*” (Fikret Adil 1947’den akt. Çetin, 2004, s.121-122).

Sanat anlayışlarındaki bu çatışmanın, Sanayi-i Nefise Mektebi’nin kadrolarının düzenlenmesine yansıdığı anlaşılmaktadır. Ressam Halil Paşa’nın, İbrahim Çallı’nın okula hoca olarak girişine referans olması gibi, Hikmet Onat’ın okulun eğitim kadrosuna katılmasında da Halil Paşa’nın ve/veya İbrahim Çallı’nın etkili olabileceği akıllara gelmektedir.

1914 Kuşağı’nın önde gelen temsilcileri, benimsedikleri sanat anlayışını sanat ortamında görünür kılmak konusunda gecikmemiştir. Öte yandan, sanat üretimine getirilen eleştirilerin diğer eksenini oluşturan “milli sanat” oluşturma yönündeki beklentilerin bu yıllarda henüz karşılanamadığı görülmektedir. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nin ilkinin 1916 yılında düzenlediği Galatasaray Sergileri, bu yıllarda İmparatorluk sanatçılarının üretiminin de bir panoramasını çizer. Sergide ziyaretçileri, İbrahim Çallı’nın *Bir Harp Manzarası* ve Sami Yetik’in *Çanakkale Muharebesi Anafartalar Müdafatı ve Alçitepe Muhaberatı* tabloları karşılar (G. B. 17 Haziran 1332 [30 Haziran 1916]). Bunlar dışında sergide Halil Paşa’nın, Nazmi Ziya’nın, Hikmet Onat’ın, Namık İsmail’in peyzajları, İbrahim Çallı ve Feyhaman Duran’ın portreleri dikkat çeker, ayrıca Avni Lifij’in Kadıköy Belediyesi için yaptığı *Kalkınma* çalışmasının eskizi de sergide yer alır. Kadın sanatçılar

Müzdan Sait, Celile Hikmet, Maide Esad, Harika Hanımlar ve Matmazel Eliad gibi isimlerle temsil edilir (G. B. 19 Haziran 1332 [2 Temmuz 1916]).

Avni Lifij'e göre 1916 sergisinin sunduğu genel havada henüz milli bir karaktere rastlanmamaktadır. Lifij bu düşüncesini şu sözlerle ifade eder: *“Bu resimlerde daha belli bir ulusallığın olmadığı yadsınamaz. Ama onları yaratan kişilerin, bir-ikisi dışında, daha genç olduğunu unutmamak gerekir. Bununla birlikte, estetlerimizin günün birinde üstlerindeki Batı etkisini aşıp, bize yaratıldıkları toprakların damgasını taşıyacak özgün yapıtlar sunacaklarını umabiliriz”*. Ayrıca Lifij'e göre Sami Yetik'in askeri resimleri, sanatsal nitelik olarak peyzajlarının yanında sönük kalmış, İbrahim Çallı'nın savaş tablosu ise ressamın aynı sergide yer alan *Oturan Genç Kızın Portresi* ve *Yıkılan Kadın* resimleri kadar heyecan verici ya da hayranlık uyandırıcı bir duygu yaratmada yetersiz kalmıştır (Avni Lifij 26 Temmuz 1916'dan akt. Şerifoğlu, 2019, s.89, 92).

Hamdullah Suphi'nin bu sergiye dair yazısı ise sanat üretiminden beklentilerin anlaşılmasına yardım eder. Hamdullah Suphi, önce Osmanlı güzel sanatlarına dair bir perspektif çizer. İbrahim Paşa, Nuri Paşa, Yusuf Paşa, Ahmet Ali Paşa, Osman Hamdi Bey ve Halil Paşa gibi ressamları ilk kuşak olarak sayan Hamdullah Suphi, Osman Hamdi Bey'in sanatsal tercihlerini özellikle mercek altına alır. Osman Hamdi Bey'i *“bir ruh ressamı olmaktan ziyade bir kaleb [kalıp], bir şekil ressamı”*, *“terbiyesi itibariyle toprağımıza yabancı bir adam”* olarak nitelendirir ve ressamın üretimini *“evlerimizi, kadınlarımızı, camilerimizi bir garplı gözüyle yalnız üstünden görüyor ve levhaların, kumaşların, çinilerin, sedeflerin alâyişine boğarak göz alıcı sahneler tertip ediyordu”* sözleriyle tarif eder. Osman Hamdi Bey'in tablolarının Avrupa zevkine göre yapılmış eserler olduğunu söyleyen Hamdullah Suphi, o günün ressamları dâhil, Hoca Ali Rıza dışında kalan ressamların tümünü zayıf ve taklitçi olarak değerlendirir. Sergideki resimlerde de benzer bir tutum gözlemlendiğini belirten yazar, örneğin Avni Lifij'in işçilerini Avrupa işçilerine benzetirken *“Fransız hocası kendinde yaşıyor”* der; İbrahim Çallı'nın *Siperler* resmini de ruhtan yoksun bulduğunu şu sözlerle ifade eder (Hamdullah Suphi, 2 Ağustos 1332 [15 Ağustos 1916]):

Düşman neferleri Fransız ve İngiliz olmadığı gibi bizim askerlerimiz de Türk değildir. Acaba kavmiyet denilen şey, her şeye, yürüyüşe, atlayışa, her cins harekete kendi hususiyetini vermez mi? Gölgenin büsbütün gezilemediği o yüzlerde hatta Zonaro'nun Türk neferlerine verdiği derecede doğru kavmi çizgiler var mıdır? Bu



noksan o kadar aşikârdır ki ben o levha karşısında Türk vücudunun ve Türk ruhunun ifşa edilmesinden doğabilecek tesiri duymadan geçtim. Zaten levhanın en büyük kusuru, müşahede [gözlem] ve teccüss [araştırma] noksanıdır (Hamdullah Suphi, 2 Ağustos 1332 [15 Ağustos 1916]).

Hamdullah Suphi, tuvallerine iç mekânları taşımayı tercih eden Şevket Bey, Muazzez Bey gibi ressamı ise figür konusunda eleştirir: “...*bu camilere, türbelere, saraylara tek bir adamı muvaffakiyetle soktuklarını gördüm. Her adam askeri müzesinden kaçırılmış bir kâlebi kadar cansız ve kansız duruyor*”. Öte yandan Hamdullah Suphi, İbrahim Çallı ve İsmail Hakkı gibi ressamın çalışmalarını takdirle karşılar; Feyhaman Duran’ı yetenekli bulur ancak resimlerine duygu aktarma konusunda henüz eksiklerinin olduğunu düşünür. Hamdullah Suphi’nin Galatasaray Sergisi’ne dair genel yargısı ise, henüz tatminkâr bir sanat üretimine ulaşılamamışsa da bu yolda ümit olduğu yönündedir: “*Seneler, âtilerine büyük bir ümit ile bağlandığımız bu ressamın kendilerinde ve memleketlerinde temerküz ettiklerini etraflarını kâfi derecede anlattıklarını, duyduklarını bize gösterirse, diğer nefis sanatlarımız yanında artık millî bir ressamlığımız da var demek imkânı kazanmış olacağız. Bu sergi bize bu ümidi ve bu temenniye verdi*” (Hamdullah Suphi, 2 Ağustos 1332 [15 Ağustos 1916]).

1917 yılı sergisi üzerine Nazmi Ziya’nın kaleme aldığı yazı da benzer bir bakış açısı sunar. Henüz güzel sanatlara milli ruhun tam olarak yansıtılmadığını savunan Nazmi Ziya, pek çok sanatçının da aslında resim yaparken anlam ve ifade yerine, renk ve detaylara odaklandığını söyler. Kendilerinden önceki kuşağın detaycılığına yaptığı gibi kendi kuşağının bu yöndeki eğilimine de eleştiri yönelten Nazmi Ziya, sanat izleyicisinin de değerlendirmelerinde “kopyacılığı” değil “ruhsal bir kıymeti” araması gerektiğini savunur. Nazmi Ziya’ya göre İstanbul Salon Sergileri’nden farklı olarak sadece Osmanlı sanatçılarının eserleriyle sergiler oluşturulabilmesi önemli bir aşamadır. Eserler henüz var olan potansiyeli tam olarak yansıtmasa da Türk okulunun doğuşuna işaret etmektedir (Nazmi Ziya, 30 Ağustos 1917, s.149-151).

Eleştirilerden anlaşıldığı kadarıyla, bu yıllarda tahayyül edilen “milli sanat”ın görünümü değişir, yeni amaç Avrupalılar gibi üretmek değil “milli ruhu” yansıtmak olarak belirlenir. 1914 Kuşağı da sanat üretimine savaş sahnelerini katarak bu düşünce ile ilişki kursa da bu yönde eksik bulunurlar. Öte yandan Osgan Efendi’nin hayatını kaybetmesi ve yabancı hocaların okuldaki uzaklaştırılmasıyla bu yıllarda Sanayi-i Nefise Mektebi’nin

resim, heykel ve mimari atölyelerinin başına, ilk kez tümü Türk ve Müslüman bir kuşak geçer. Cumhuriyet Dönemi'ne kadar okula tekrar yabancı uzmanlar getirilmez ve 1914 Kuşağı, sanat ortamında yeni bir sanat anlayışının temsilcisi olduğu gibi Sanayi-i Nefise Mektebi'nin verdiği eğitimde de 1930'lara kadar belirleyici olur.

### 3.7. İNAS SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEBİ: KADINLARIN SANAT EĞİTİMİ

19. yüzyıldan 20. yüzyıla uzanan bu süreçte, yaşanan siyasi ve toplumsal dönüşümün paralelinde Osmanlı kadınlarının toplumsal hayattaki rolleri, hak ve özgürlükleri de değişime uğrar ve yürütülen dönüşüm projesinin bir ayağını oluşturur. Kadınların *modernleş(tiril)mesi*, Osmanlı İmparatorluğu'nun imajını tazeleyecek ve günün koşullarına uyum sağlayacak bir toplum fikriyle örtüşür. Dönemin egemen görüşleri olan İslamcılık, Batıcılık ve Milliyetçilik savunucuları, kadın haklarını farklı temellerle ele alsalar da kadınların imkânlarının ve haklarının genişletilmesinin medeni bir toplum olmak için bir gereklilik olduğu konusunda birleşirler (Çakır, 2010, s.59; Sancar, 2014, s.86-87).<sup>101</sup> Kadınların erkeklerin sahip olduğu haklardan mahrum bırakıldığı dile getirilir; değişen dünyaya ayak uydurabilmeleri için kadınlar adına çözüm önerileri üretilir. Söz konusu süreçte kadınların ulaşabildiği güzel sanatlar eğitimi de özel ders ve atölyelerle başlar, II. Meşrutiyet Dönemi'nde, kadınlara tanınan eğitim hakları paralelinde Sanayi-i Nefise Mektebi'nde kendileri için kurulan bir şubeye, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'ne varır.

#### 3.7.1. “Eğitimli Kadın, İyi Aile”

Tanzimat ve Meşrutiyet birikimi Nicole van Os'un (2001) “Ailesel Feminizm” olarak tanımladığı feminist bir hareketi de beraberinde getirir. İmparatorluğun içinde bulunduğu dönüşüm sürecinde, iyi eğitimli kadınların, topluma fayda sağlayacak evlatlar yetiştirip arzu edilen *medeni* toplumun oluşmasına katkı sağlayacağı düşünülür. Kadının sahip olduğu şartların iyileştirilmesini toplumun ilerlemesiyle birleştiren düşünce, kadınların

<sup>101</sup> Örneğin Selahattin Asım ve Abdullah Cevdet gibi Batıcı düşünürler, kadınların geri kalmasının sebebinin İslam dininin kadınlara getirdiği yasaklar olduğunu savunurken Celal Nuri ve Rıza Tevfik gibi daha ılımlı fikir adamları kadın haklarının savunulmasının ancak İslam ile mümkün olduğunu ileri sürer; geriliğin nedenini din değil toplumsal alışkanlıklar olarak gösterirler (Sancar, 2014, s.86-87).

ev dışında çeşitli mesleklerde çalışıp ev ekonomisine katkı sağlaması fikrini az da olsa dile getirse de temelinde, kadınların çocuklarını iyi yetiştirecek bilgili anneler, evini iyi idare eden bilinçli ev kadınları olması fikrini barındırır.

1870'lerden itibaren Namık Kemal, Ahmet Mithat Efendi, Şemsettin Sami, Celal Nuri gibi yazarlar, konuyu gazete yazılarında tartışırken, 20. yüzyılın başında kadın hakları tartışmaları artık kitaplara taşınır. *İslamiyette Kadın* (Ahmet Ağaoğlu, 1901), *İslamiyette Feminizm Yahut Alem-i Nisvanda Müsavat-ı Tamme* [İslamiyette Feminizm yahut Kadınlar Dünyasında Tam Eşitlik] (Halil Hamit, 1910), *Kadınlarımız* (Celal Nuri, 1915) gibi yayınlarla kadınların toplum içindeki konumları irdelenir (Sancar, 2014, s.84-88). Bir taraftan da Şair Nigâr, Fatma Aliye, Halide Edip, Nezihe Muhittin ve Emine Semiye gibi kadınlar İmparatorluktaki özgürlük ortamına kadınların da dâhil olması gerektiğini savunur; çeşitli yazılar ve konuşmalarla seslerini duyururlar (Zihnioglu, 2003, s.54'ten akt. Sancar, 2014, s.93).

1868 yılından itibaren kadınların toplumsal şartları basında yer bulmaya başlar; *Terakki* gazetesinde kadınların imzasız mektuplarıyla şikâyetlerine yer verilir. Ayrıca *Vakit*, *Ayine*, *Aile*, *Hanımlar*, *Hanımlara Mahsus Gazete* gibi kadınlara yönelik dergi ve gazeteler çıkartılır. II. Meşrutiyet Dönemi'nde bu örnekler artar, *Kadın*, *Kadınlar Dünyası*, *Kadınlar Âlemi*, *Kadınlık Hayatı*, *Süs*, *Firuze* gibi kadınların yaşamını merkeze alan pek çok dergi yayımlanır.<sup>102</sup> Bu yayınlar kadınların sorunlarını, beklenti ve taleplerini görünür kılarak tüm bunların tartışılması için platform oluşturur (Çakır, 2010, s.60-80).<sup>103</sup>

Kadınlar bu dergilerde, “Artık iman ettik ki, hayatımız iyi bir hayat değildir... Artık kadınlık böyle yaşamayacaktır ve yaşayamaz. Buna katiyen emin olunuz.” (Kadınlar Dünyası, 9 Ağustos 1913'ten akt. Çakır, 2010, s.53) gibi cümlelerle kararlılıklarını ortaya koyar; “El ayak, göz akıl gibi vasıtalarda bizim erkeklerden ne farkımız var? Biz de insan değil miyiz? Yalnız cinsimizin ayrı oluşu mu bu halde kalışımıza sebep olmuştur?” diye

<sup>102</sup> Bu dergilerle ilgili bibliyografik bir çalışma için bkz: Toska, Z. ve diğerleri. (1993).

<sup>103</sup> Serpil Çakır'ın (2010), *Osmanlı Kadın Hareketi* başlıklı kitabı, bu bağlamda *Kadınlar Dünyası* dergisini merkeze alarak İmparatorluktaki kadın hareketi hakkında detaylı bir araştırma ve değerlendirme sunar.

sorarlar. II. Meşrutiyet'in *erkeklerin* milli bayramı gibi olduğunu söyleyip “*Hâlâ yaşamakta olduğumuz bu esaret devresinden bizi de kurtarınız*” sözleriyle o güne dek mahrum kaldıkları hakları talep etmeye başlarlar (Berktaş, 2011, s.29-34; Beykal, Ekim 1983a, s.6).

Kendilerine *sunulan* eğitim olanaklarının yetersizliğini sıkça dile getiren kadınlar, İmparatorluğun mevcut durumuna sebep olan hatalardan birinin de kadınların eğitimsiz bırakılması olduğunu ifade eder. *Kadınlar Dünyası* (29 Ekim 1913'ten akt. Çakır, 2010, s.306) dergisinde yer alan bir yazıda geçen ifadeler bu durumu özetler: “...*ilmi, hüner ve maarif tahsilini kadınlara lüzumsuz görenler, onları tahsilden mani edenler vatan hainidir, milletin düşmanıdır*”. Yaşanan siyasi sorunlar ve ekonomik sıkıntılardan sıyrılma, yeniden *ayağa kalkma* için bireyi milliyet hissiyle donatıp ülkesine çeşitli şekillerde katkıda bulunmasını sağlayacak eğitim reformları, artık kadınların gözünde aksinin iddiası mümkün olmayan bir hak, bir zorunluluktur: “*Bizi mahvedecek Garb'dır, Garb'ın kuvvetidir. Garb'ın kuvveti ise ilim ve irfandır, san'atdır, ticaretdir. O hâlde biz de bunları yapalım... Eğer bu uğurda bütün manileri yıkamazsak, yıkmak istemezsek vatanımızın ölümden kurtulmasını istemiyoruz, demektir. Böyle bir haini tasavvur edemiyorum.*” (Kadınlar Dünyası, 22 Haziran 1913'ten akt. Çakır, 2010, s. 338).

Bünyesinde bir kadınlar şubesi de bulunduran İttihat ve Terakki Cemiyeti, kadınların kamusal alanda varlığını ve hak kazanımlarını destekler. İttihat ve Terakki Cemiyeti ile yakın ilişki içinde olan Türk Ocakları da kadınların toplumda temsil edilmesi gerektiğini sıkça vurgular. Örnekleri sınırlı kalsa ve hepsi başarıya ulaşmasa da kadınların ilk kez tiyatro sahnesinde yer alması, erkeklerin de bulunduğu topluluklar önünde konuşmacı olarak konferans vermesi gibi girişimler görülür (Üstel, 2010, s.65-68).<sup>104</sup> Osmanlı kadınları da kendileri için harekete geçer, kadın-erkek arasındaki eşitsizliklere, kadınların maruz kaldığı haksızlığa ve eğitimsizliğe karşı 1909'da Teal-i Nisvan'ı (Kadınları Yükseltme Cemiyeti), 1913 yılında Osmanlı Müdafaa-i Hukuk-ı Nisvan Cemiyeti'ni

<sup>104</sup> Örneğin Halide Edip'in kaleme aldığı, aynı zamanda Halide Edip ve Hamdullah Suphi'nin rol aldıkları, İstanbul Türk Ocağı'nda sahnelenmesi planlanan *Yeni Turan* isimli tiyatro oyunuyla 1914 yılında ilk kez Türk kadınının sahneye çıkması söz konusu olur. Ancak Enver ve Talat Paşaların izleyiciler arasında olmasına rağmen İstanbul Muhafızı Cemal Paşa, bu girişimi Müslüman kadınların sahneye çıkmasının sakıncalı olduğu gerekçesiyle engeller. Türk Ocakları'nın 1918 faaliyet raporunda kadın konuşmacılara değinilir; ancak bu konuşmacılar Halide Edip ve Müfide Ferit gibi az sayıda örnekle sınırlı kalır (Üstel, 2010, s.65-68).

(Kadın Hakları Koruma Derneği) kararlar (Beykal, Ekim 1983a, s.6-7; Paşalıoğlu Konyar, Mart 2002, s.41-42).

Tanzimat'tan önce yalnızca sıbyan mekteplerine kabul edilen kız öğrenciler, bu süreçte, adım adım eğitimin farklı aşamalarına ulaşmaya başlarlar. 1842'de açılan ebelik kursuyla kadınların mesleki eğitimi için ilk adım atılır. 1858'de ilk kız rüştiyesi, 1869 yılında kız öğrencilerin dokuma, nakış gibi alanlarda eğitim aldığı ilk kız sanayi mektebi açılır. Kız okullarının artmasıyla beraber eğitim verecek kadın öğretmen arayışı başlar, kadın öğretmenler yetişene kadar bu okullarda *sadece yaşlı ve iyi ahlaklı erkek* öğretmenler görev yapar (Tümer Erdem 2013, s.22-23). 1869'da düzenlenen Maarif Nizamnamesi'nin ardından 1870 yılında, Dârümuallimât (Kız Öğretmen Okulu) kurulur. Okul, 1873'te ilk mezunlarını verir ve kadın öğretmenler inas rüştiyelerinde görev yapmaya başlar. 1879-80 öğretim yılında ilk kez bir kadın, Fatma Zehra Hanım, bir okulda yönetici pozisyonuna getirilir ve okul müdiresi olur (Çakır, 2010, s.297-300; Tümer Erdem 2013, s.22-23).

II. Meşrutiyet'le birlikte kadınların eğitimi için yapılan düzenlemeler hız kazanır.<sup>105</sup> 1911 yılında kız öğrenciler için ilk idadi kurulur, okulun ismi 1913 yılında İnas Sultanisi olarak değiştirilir. Sayıca artış gösteren çeşitli kademelerde kız okulları ve bu okullara gösterilen ilgi, kadınların da yükseköğrenime katılmasının önünü açar. Darülfünun konferans salonunda, haftada dört gün "*hanımlara mahsus serbest dersler*" başlatılır. Matematik, fizik, tarih, kadın hukuku, beden terbiyesi, hıfzı sıhha ve terbiye dersleri gibi çeşitlenen konferanslar gerçekleşir (Çakır, 2010, s.302-303; Tümer Erdem, 2013, s.363-365). Bu girişim, 12 Eylül 1914'te İnas Darülfünunu adıyla bir üniversiteye dönüştürülür<sup>106</sup> ve Darülfünun binasında faaliyete geçen bu yapılanma üç fakülteden oluşur; edebiyat, tabiat ve riyaziyyat (matematik) dallarını kapsar<sup>107</sup> (Tümer Erdem, 2013, s.363-365).

<sup>105</sup> Bu konuda detaylı bir araştırma için bkz: Tümer Erdem, 2013.

<sup>106</sup> Tümer Erdem (2013, s.369) İnas Darülfünunu'nun Darümuallimât'a bağlı bir şube olarak açıldığına dikkat çeker.

<sup>107</sup> Pelvanoğlu (2011, s.45) konferanslara altı yüz, yedi yüz civarı kadının katılım göstermesine rağmen okulun kayıtlı öğrenci sayısının yirmi altı oluşuna dikkat çeker. İnas Darülfünunu, kız öğrencilerin ders saatlerini protesto ederek erkek öğrencilerle birlikte derslere girmesinin ardından, 16 Eylül 1921'de Darülfünun'la birleştirilir.

### 3.7.2. İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Kuruluşuna Kadar Kadınların Sanat Eğitimi

Osmanlı basınında, Batılı merkezlerdeki kültürel ortam aktarılırken kadınların sanat eğitimi ve üretimi ile ilgili haberlere -çok olmasa da- yer verildiği görülür. 1880 yılında Avrupa'da kadınların da müzik, resim ve oymacılık gibi “*kibar sanatları*” ile uğraştığı bir gazete yazısında konu edilir. Kadınların önce müzik, sonra resim konusunda ilerlediği, hatta Salon Sergilerindeki eserlerinin en usta erkek ressamların ününü yakaladığı ve son zamanlarda mermer oymacılığında da çalışmalar yaptıkları anlatılır (Anonim, 27 Mart 1296 [8 Nisan 1880]). Bundan bir ay sonra, 8 Mayıs 1880'de, Fransız kadınlarının güzel sanatlarda, özellikle de resimde büyük ilerleme kaydettikleri, Paris Salon Sergisi'ne katılan üç bin üç yüz yirmi bir kişiden, altı yüz dokuzunun kadın olduğu anlatılır; kadınların bu konuda giderek yetkinlik kazandığından bahsedilir (Anonim, 26 Nisan 1296 [8 Mayıs 1880]).

Bu tarihlerde, Osmanlı İmparatorluğunda kadınlar ya da erkekler için bir güzel sanat okulu olmadığı gibi, Paris Salon Sergilerinde görünürlük kazanıp Osmanlı basınında dahi övgü toplayan kadın sanatçıların sanat eğitimi olanakları da erkeklere göre kısıtlıdır. O dönemde sadece Fransa'nın değil, Avrupa'nın en etkili sanat okullarından biri olan École des Beaux-Arts henüz kadın öğrenci kabul etmemektedir. Kadınlar farklı atölye ve ressamlardan eğitim alma imkânına sahipse de École des Beaux-Arts kapılarını kadınlara ancak 1897 yılında açar. İngiltere'de Royal Academy of Arts (Kraliyet Sanat Akademisi, 1768) daha önce davranarak ilk kadın öğrencilerini 1860 yılında kabul eder (Lewis, 2003, s.56-57). Königliche Kunstschule zu Berlin (Berlin Kraliyet Sanat Akademisi, 1869) ise kadın öğrenci kabul etmeye çok daha sonra, 1919 yılında başlar (Universität der Künste Berlin, t.y.). Akademilere kabul edilmeyen kadınlar için sınırlı olanaklar yaratılır; Fransa'da 1803, İngiltere'de 1843 yılında kurulan, kadınların bir dereceye kadar sanat eğitimi alabilecekleri tasarım okulları mevcuttur. Ayrıca kadın öğrenci kabul eden atölyelerin sayısı 19. yüzyılın sonuna doğru artmaya başlar. Kadınlar her zaman -dikiş ve nakışta olduğu gibi- resim ve müzikte, orta dereceye kadar eğitilse de kendilerine belirlenen hedefler, profesyonel olarak bu meslekleri icra etmeleri değil, evlerini güzelleştirip boş vakitlerini değerlendirmeleri olur (Lewis, 2003, s.56-57).

Osmanlı İmparatorluğu'nda da Avrupa'dakine benzer bir süreç, çok daha sınırlı imkânlarla gelişir. 1874 yılında kurulan Guillemet Desen ve Resim Akademisi, haftanın iki gününü kadın öğrencilere ayırır, okulun 1876 sergisinde kadınların çalışmaları da kamuya buluşur. 1880 ve 1881 yıllarında Elifba Kulübü sergilerinde Prenses Nazlı Hanım, Matmazel Serviçen ve Matmazel Jones; İstanbul Salon Sergilerinde de Matmazel Gabuzzi, Talia Floras gibi kadın sanatçılar görünürlük kazanır (Beykal, Ekim 1983a, s.6). Az sayıda olsa da kimi ailelerin kızları, Fausto Zonaro, Osman Hamdi Bey, Halil Paşa gibi resamlardan ders alma imkânına da sahiptir.

1882'de kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi'ne kadınların kabulünün uzun yıllar gündeme gelmemesi bir yana, resmî eğitimin diğer kademe ve kurumlarında da kadınların sanat eğitimi olanakları son derece sınırlıdır. 1869'da ilki kurulan sanayi mektepleriyle kadınların eğitimine teorik dersler ve dikiş, nakış gibi üretime dayalı derslerin yanında resim dersleri eklenir.<sup>108</sup> İlki 1870 yılında kurulan Darümuallimâtlar ise kadınların resim eğitiminde önemli bir rol oynar. Özellikle İstanbul'daki öğretmen okulunda bu dersler zaman zaman yerli ya da yabancı kadın ressamlar tarafından yürütülür. Örneğin İngiliz Ressam Mary Walker bu okulda 1870-72 yılları arasında öğretmenlik yapar, öğrencilere kara kalem ve sulu boya natürmortlar ile modelden eskizler yaptırır (İnankur, 2011, s.206). 20. yüzyıla gelindiğinde ise aynı kurumun üç resim öğretmeni, Müfide Hanım (Kadri), Madam Rafael ve Mihri Hanım (Müşfik) kadınların sanat eğitiminin, resmî eğitim kurumlarında şekillenmesinde belirleyici olur.

Müfide Hanım (1890-1912), Darümuallimât'ta verilen resim derslerinin içeriğinin belirlenmesinde önemli bir rol oynar. Osman Hamdi Bey'in ve Valeri'nin öğrencisi olarak, bir anlamda Sanayi-i Nefise Mektebi'nin verdiği akademik resim eğitimini alır, sanat ortamında da okulun bir öğrencisi gibi görünürlük kazanır. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin 1908 yılı öğrenci sergisine iki eserle katılır, Osman Hamdi Bey'in isteğiyle zikr-i cemille ödüllendirilir (İAMA, Karton 4, 24 Şubat 1325 [9 Mart 1910]).<sup>109</sup> Müfide Hanım, 1909 yılında X. Münih Uluslararası Sanat Sergisi'ne eser veren sanatçılardan biridir. Ayrıca İstanbul'da eserlerini sergileyerek sanat çevrelerinde tanınır bir isim haline

<sup>108</sup> Kız Sanayi Mektepleri'nin ders programları için bkz: Tümer Erdem, 2013, s.207-228.

<sup>109</sup> Müfide Kadri 1908 yılındaki sergiye katılır, ressamın Sanayi-i Nefise madalyasıyla ödüllendirilmesi ise 1910 yılında gerçekleşir (bkz. İAMA, Karton 4, 24 Şubat 1325 [9 Mart 1910]).

gelir. 1911 yılında ressam Şevket Bey'in düzenlediği bir sergiye katılır ve çalışmalarıyla dikkat çeker. Mehmet Ali Tevfik (7 Nisan 1327 [20 Nisan 1911]) sergiye dair kaleme aldığı yazıda, Müfide Kadri'den büyük bir övgü ve hayranlıkla bahseder:

Biz bu memleketin genç evladı dimağımızda büyük kadın namına yalnız iki isim buluyoruz: Abdülhak Mührünnisa, Halide Salih!<sup>110</sup>

Bu iki büyük isme bir üçüncü ismin inzimamını görmek için galiba bir reb-i asır beklemek lazım gelecek diyordum. Müfide Hanımefendi'nin levhaları karşısında ümidim ansızın canlandı...

Özel dersler aracılığıyla akademik gelenekten hocalarla çalışan Müfide Hanım'ın, Darülmualimât'ta, Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki öğretime benzer bir uygulamaya yöneldiği, okulun öğrencilerinden olan Harika Lifij'in anılarından anlaşılır. Darülmualimât'ın Müfide Hanım'dan önceki resim öğretmeni, tahtaya dörtgenler çizip öğrencilerin bu şekilleri kopyalamasını isterken Müfide Hanım, vazo ve kendi kemaniyle düzenlediği kompozisyonlardan çalışmasını ister (Pelvanoğlu, 2011, s.45-46).

Müfide Hanım'ın ölümünden sonra (1912), Darülmualimât'a Madam Rafael resim öğretmeni olarak atanır. Madam Rafael öğrencilerini, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin yıl sonu sergilerinden birine götürür. Sergide görevli olan Sedat Çetintaş'tan da kendilerine eşlik etmesi ve eserler hakkında bilgi vermesi için ricada bulunur. Sedat Bey, çarşaf ve lacivert peçeleri ile sergiyi gezmekte olan öğrencilerin peçelerini kaldırmadıkları sürece eserleri tam olarak inceleyemeyeceklerini söyler; Madam Rafael'in de aynı fikirde olmasıyla öğrenciler peçelerini açar, Sedat Bey'in verdiği bilgileri dinleyerek eserleri inceler. Bu sırada öğrencilerden birinin verdiği tepkiyi Çetintaş (6 Mayıs 1939) şöyle aktarır: *“Evet, burası cidden bir meşhei nefais, herhangisine baksam, güzel, hangisini görsem, nefis bir san'at eseri, fakat bütün bu güzellikler arasında, ruhumda mâkûs bir isyan yükseliyor. Çünkü bizlere, bu mektep kapalı... Bu mahrumiyetin acısını pek derinlerde hissediyorum.”* Bunun üzerine Sedat Bey de *“Hak haktır. Verilmezse alınır. Siz de bu hakkınızı almağa çalışınız”* der. Bu olay, Berktaş'ın (2011, s.33) da işaret ettiği gibi kadınların, eğitim konusunda sınırları genişletme isteğinin sembolik bir örneği olur.

<sup>110</sup> Bahsi geçen kadınlar, şair Abdülhak Mührünnisâ Hanım (1864-1943) ile yazar, siyasetçi ve öğretmen Halide Edip Adıvar'dır (1884-1964).



Bu konuda ilginç bir nokta, dönemin sanat ortamını, sanat okulunu hemen her konuda eleştiren *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*'nin, kadınların Sanayi-i Nefise Mektebi'ne kabulü ile ilgili bir talebi ya da görüşü olmamasıdır. Kadınlarla ilgili gazetede yer alan iki yazıdan biri, “*Sanat-ı Tersimde Kadınlık*” başlığıyla Ahmed Ferid (1 Mart 1330 [1914], s.181-183) tarafından kaleme alınır. Ahmed Ferid, “*İtiraf etmelidir ki bizde, bizim hususiyet-i hayatımızda ressamlık, hele ressamlık ile kadınlık hiçbir vakitte imtizaç etmemiş ve edememiştir [uyuşmamıştır].*” sözleriyle ressamlığın kabul görme sorunları olan bir meslek grubu olduğuna işaret ederken kadın ressam kavramından da uzak olduğunu anlatır. İkinci yazı ise “*Kızlarımız İçin Tabiiyat-Resim Derslerindeki Ehemmiyet*” başlığıyla Muallim Vahyi (1 Mayıs 1330 [1914], s.239) tarafından kaleme alınır ve yazıda kızların eğitiminde resim derslerinin olması gerektiği dile getirilir. Anlaşıldığı kadarıyla erkek ressamlar bu konuda sessiz kalmayı tercih ederken, kadınların sanat eğitiminin eksikliğinin ilgili makamlara aktarılması bir kadın tarafından, Darümuallimât'ın bir diğer resim öğretmeni Mihri Hanım tarafından gerçekleştirilir.<sup>111</sup>

### 3.7.3. İnas Sanayi-i Nefise Mektebi

İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulmasında önemli bir rol oynayan Mihri Hanım, Darümuallimât'taki görevine, Paris'te bir resepsiyonda tanıştığı Maliye Nazırı Cavit Bey'in aracılığıyla 1913 yılında başlar (Toros, 1988, s.13).<sup>112</sup> Toros'un (1988, s.16) ressamın kişisel mektuplarından aktardığına göre İttihat ve Terakki Cemiyeti ile yakın ilişki içinde olan Mihri Hanım, İmparatorluk'ta kadınlar için bir güzel sanatlar okulu kurulması gerektiğini Maarif Nazırı Şükrü Bey'e bizzat iletir.<sup>113</sup> Meşrutiyet'in getirdiği

<sup>111</sup> Madam Rafael ve Mihri Hanım, Darümuallimât'ta aynı dönemde resim öğretmenliği yapmışlardır. Darümuallimât'ın 1914-1915 öğretmen listelerinde Madam Rafael İptidai kısmın; Mihri Hanım Darümuallimât kısmının öğretmeni olarak anılır; 1916-1917 yılı listesinde de bu iki öğretmenin yanı sıra İhsan Hanım adında bir öğretmen daha görülür. Madam Rafael'in maaşının 1000 kuruş; Mihri ve İhsan Hanımlar'ın maaşları 600 kuruştur (İstanbul Kız Muallim Mektebi 1933-Darümuallimât 1870, 1933, s.58).

<sup>112</sup> Mihri Hanım, Balkan Savaşları'ndan (1912-1913) sonra Fransızlarla görüşmek üzere Paris'e giden Maliye Nazırı Cavit Bey ile Türk elçiliğinde verilen bir resepsiyonda tanışır. Cavit Bey, Mihri Hanım'ın İttihat ve Terakki Hükümeti'nin izlediği eğitim programına katkı sağlayabileceğini düşünerek Maarif Nazırı Şükrü Bey'e kendisinden bahseder (Toros, 1988, s.13).

<sup>113</sup> 5 Kasım 1918'de İttihat ve Terakki Cemiyeti kapanıp partinin ileri gelenleri kovuşturulmaya uğradığında, Mihri Hanım bu durumun kendisine de yansiyabileceğini düşünür ve bunu 1919 yılında Osmanlı İmparatorluğu'nu terk edişinin sebeplerinden biri olarak sayar (Aksel, 1977, s.104; Beykal, Ekim 1983a, s.10; Toros, 1988, s.16).

hürriyet, eşitlik, adalet, kardeşlikten yalnızca erkeklerin istifade ettiğini söyleyen ressam, kadınlar için güzel sanatlar eğitimi imkânlarının yokluğunu dillendirir (Aksel, 1977, s.104). Bu anektodu Malik Aksel (1977, s.104-105) şöyle aktarır:

Birgün Mihri Hanım doğruca Maarif Nâzırı Şükrü Bey'in huzuruna çıkararak:

- Muhterem Nâzır Beyefendi. Memlekete Meşrutiyet'le birlikte hürriyet, müsâvat, adalet, uhuvvet geldi, ama bütün bu nimetlerden sâdece erkekler istifâde ediyor; kadınlar hâlâ olduğu yerde, bir adım bile ileri gitmiş değiller. Acaba bu imtiyaz nereden geliyor?...

Bu sözler karşısında Maarif Nâzırı Şükrü Bey tuhaflaşarak:

- Ne demek istiyorsunuz Hanımefendi! Deyince Mihri Hanım da cesaretini artırarak:

- Bugün her yerde müsavat ve adaletten söz ediliyor. Fakat inas (kız) sanâyi-i nefise mektebi nerede? Hep yapılanlar erkekler için! der ve Meşrutiyet'in getirmiş olduğu hürriyetten cesaret alarak isteklerini tekrarlar.

İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin eğitim politikasıyla uyum içinde olan bu fikir, 8 Ekim 1914'te, Sanayi-i Nefise Mektebi bünyesinde, kadın öğrenciler için, kısa sürede İnas Sanayi-i Nefise Mektebi olarak anılmaya başlayacak bir İnas şubesi kurulmasına karar verilmesiyle sonuçlanır (BOA. MF.ALY. 70/92, 25 Eylül 1330 [8 Ekim 1914]).

### 3.7.3.1. Kuruluşu ve İlk Yönetmeliği

İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'ne dair ilk resmi belge Halil Edhem Bey tarafından 2 Eylül 1914'te hazırlanan yönetmelik taslağıdır. Bu taslakla kadınların sanat eğitimi için, bir hazırlık sınıfıyla resim ve heykel sınıfları açılması planlanır. Resim sınıfı, resim öğretmeni yetiştirecek darülmuallimât şubesi ile sanatçı yetiştirecek meslek şubesi olmak üzere iki şubeye ayrılır; iki şube için farklı ders planları hazırlanır. Birinci şube için uygulama ağırlıklı bir program öngörülürken ikinci şubenin programında anatomi, fizik, kimya, edebiyat ve sanat tarihi gibi okulun erkek öğrencilerine de verilen derslerin hemen hemen hepsinin yer alması tasarlanır. Ayrıca heykel şubesinde hakkâklık (gravür) dersleri verileceği bildirilir (BOA. MF. MKB. 209/95, 20 Ağustos 1330 [2 Eylül 1914]; Ürekli, Mart 2019, s.45;]). Ancak, İnas şubesinin kurulması onaylandığında, ilk tasarıya göre kapsamı daha dar, dokuz maddelik bir düzenleme hayata geçirilir. 13 Ekim 1914 tarihli bu yönetmeliğin ilk maddesinde okulun amacı "*inasın sanat-ı nefiseye intisabı*" yani kadınların güzel sanatlara dâhil olması ve "*inas mekteplerine resim muallimesi*

*yetiştirmek*” olarak ortaya koyulur.<sup>114</sup> Sanayi-i Nefise Mektebi’nin bir şubesi olarak kurulduğu, eğitime sadece resim şubesiyle başladığı, buna ek olarak bir de heykel şubesinin hayata geçirileceği belirtilir (İAMA, Karton 75, Dosya No: 6822, 30 Eylöl 1330 [13 Ekim 1914]; Ürekli, Mart 2003, s.52).

On altı yaşından büyük öğrencilerin başvurabileceği okulun öğrenim süresi, üç sene olarak belirlenir. Öğrenciler her yıl bir yarışma ile üst sınıfa geçecek ve sene sonunda öğrencilerin çalışmalarından oluşan bir sergi düzenlenecektir. Okula düzenli devam etmeyen, okul kurallarına uymayan, okul idaresince uygun görölmeyen öğrencilerin kayıtları silinecek, düzenli devam ederek eğitim programını tamamlayan öğrenciler ise diploma alacaktır. Pratik eğitim üç boyutlu modellerden, alçı heykellerden ve doğadan, kara kalem, sulu boya ve yağlı boya çalışmalarla yürütülecektir. Örnekler, modeller ve diğer eğitim malzemelerinin okul tarafından temin edilmesi, resim atölyesinin cuma hariç haftanın her günü, sabah 10.00’den 16.00’ya kadar açık olması planlanır. Atölyede kadın ya da erkek bir öğretmenin yanı sıra bir gözetmenin bulunması, ihtiyaç halinde de ikinci bir öğretmenin görevlendirilmesi kararlaştırılır. Ayrıca haftanın belli günleri, öğrencilerin gözlem yapabilmesi ve bilgilerini artırabilmesi için, öğretmenler eşliğinde müze ve sarayları ziyaret etmesi planlanır. Teorik dersler birinci sınıfta haftada birer saat menazır ve sanat tarihi dersleri; ikinci sınıfta haftada bir saat anatomi dersi olarak belirlenir, bu derslerin değerlendirmesinin de yıl sonunda sınavlarla yapılması kararlaştırılır. Menazır dersi, teorik bilgilerin ardından resimde zemin ve ufuk çizgisinden başlar, mimari formların çizimleriyle devam eder. Anatomi dersi, kemik ve kas yapıları, cilt, sa, göz, kulak yapılarıyla ilgili bilgilerle ehre çizimi ve ocuk-geç-yaşlı bedenlerinin görünümüyle ilgili bilgiler içerir. Sanat tarihi dersi de Asur, İnan, Mısır, Yunan, Bizans, Selçuklu, Osmanlı, İtalyan, Fransız, İspanyol ve Hollanda sanatlarına dair derslerden oluşur (İAMA, Karton 75 Dosya No: 6822, 30 Eylöl 1330 [13 Ekim 1914]; Ürekli, Mart 2003, s.52).

Kuralları ve programı belirlenen İnas şubesi, 14 Ekim’de gazeteler aracılığıyla öğrencilerini beklediğini, başvuruların Sanayi-i Nefise Mektebi’ne yapılması gerektiğini duyurur (Anonim, 14 Ekim 1914). Darülfünun binasında faaliyete geçen Sanayi-i Nefise

<sup>114</sup> Yönetmelik için bkz. EK 3-A: İnas Sanayi-i Nefise Mektebi 1914 Yönetmeliği

Mektebi'nin yeni birimi, öğrenci çekmekte zorlanmaz; Aralık 1914 itibarıyla elliye ulaşan öğrenci sayısıyla kadınların güzel sanatlar eğitimine dair boşluğu hızla doldurmaya başlar.

### 3.7.3.2. Eğitim Kadrosu ve Programı

İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, kuruluş kararının hemen ardından 1914'te, Darülfünun binasında resim şubesiyle faaliyete geçer. İlk atölye hocaları, Paris'ten dönen ve Bahriye Müzesi Müdürlüğü de yapan Ali Sami Boyar ve Mihri Hanım olur (Boyar'dan akt. Şehsuvaroğlu, 1959, s.73; BOA. MF.ALY. 80/84, 7 Mayıs 331 [20 Mayıs 1915]). İnas şubesinin teorik dersleri için Sanayi-i Nefise Mektebi'nin hocaları, ilk başta ayrı bir maaş karşılığı olmadan ve sözlü olarak görevlendirilir. Anatomi dersini Doktor Nureddin Bey, menazır dersini Ahmed Ziya Bey ve sanat tarihi dersini Vahid Bey yürütür (İAMA, Karton 75, Dosya No: 7101, 10 Teşrinisani 1331 [23 Kasım 1915]; Ürekli, Mart 2003, s.54).

1914 yılında, dönem başlangıcında hızla faaliyete geçen İnas şubesinin, biçimlenmesi ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi olarak anılmaya başlanması 1915 yılına denk gelir. 26 Mart 1915'te Aznif Hanım resim şubesi için; 4 Nisan 1915'te Sanayi-i Nefise Mektebi heykel şubesi hocası İhsan Bey heykel şubesi için görevlendirilir (İAMA, Karton 75, Dosya No: 6838, 23 Mart 1331 [5 Nisan 1915]).

Aznif Hanım, devlet tarafından eğitim almak üzere Avrupa'ya gönderilen ilk kadın öğrencilerden biridir. Belgelerden anlaşıldığı kadarıyla sınava tabi tutulmadan gönderilen Aznif Hanım<sup>115</sup>, çağdaşı Osmanlı ressamlarının eğitimlerini sürdürdüğü École des Beaux-Arts ya da Académie Julian'ı tercih etmez (İAMA, Karton 7, Dosya No: 5004, 4 Haziran 1328 [17 Haziran 1912]). Paris'te Montparnasse civarında bir atölyede resim eğitimi görür, ayrıca Sorbonne'da özel dersler alır. Kendisi ile ilgili yazılan rapor, Aznif Hanım'ın parlak bir öğrenci olmadığı yönündedir. Hatırlı kişiler aracılığıyla Avrupa'ya gönderildiği, aslında “mesleki heyecan” beslemediği ve mezuniyetinden sonra

<sup>115</sup> Osmanlı İmparatorluğu, kadınların yurt dışına gönderilmesi için ilk kez 1911-1912 ders yılında sınav açmaya karar verir. Ancak bu sınava girme hakkı herkese tanınmaz; Avrupa'ya eğitime gönderilme hakkı kadınlar arasında gayrimüslimlerle sınırlandırılır (Çolak, 2013, s.34-37).

kendisinden “*ciddi ve samimi*” bir hizmet beklenmemesi gerektiği yazılmıştır (BOA. MF.ALY 43/98, 25 Haziran 1329 [8 Temmuz 1913]; Çolak, 2013, s.34-35). Yine de Aznif Hanım döndüğünde İnas Sanayi-i Nefise Mektebi’ne atanır. Ancak bu görevde sadece altı-yedi ay gibi bir süre kaldığı belgelerden anlaşılır.<sup>116</sup>

Sanayi-i Nefise Mektebi’nin programında olmayıp İnas kısmına koyulan tek ders peyzaj dersidir. II. Meşrutiyet’le birlikte kadınlar pek çok alanda haklar elde etse de Nazlı Ecevit’in işaret ettiği gibi halen sokağa çıkıp resim yapmaları kolay değildir (Beykal, 1983b, s.14). Bu dezavantajın, kadınlara yaz aylarında açık havada resim yapma ve eğitim alma olanağını sağlayacak bir peyzaj dersiyile giderilmesi düşünülür. Topkapı Sarayı parkında gerçekleştirilmesi kararlaştırılan peyzaj dersi için Haziran 1915’te Hoca Ali Rıza Bey görevlendirilir (İAMA, Karton 75, Dosya No: 6908-6909, 30 Mayıs 331 [12 Haziran 1915]; Dosya No: 6957, 20 Temmuz 1331 [2 Ağustos 1915]; Ürekli, Mart 2003, s.54). Her ne kadar Hoca Ali Rıza, 1916 yılında bu derslerin yaz aylarıyla sınırlı kalmaması gerektiğini ayrıca derslerin açık havada yapılmasının verimi düşürdüğünü belirtse de okul yönetimi kadın öğrencilere sağlanan bu imkânı sürdürmekten yana olur. Hoca Ali Rıza’nın açık havadaki derslerde hava muhalefetinden etkilenildiğine ve halkın resim yapanların başına toplandığına dair şikayetleri ve derslerin, pencerelerinden ve bahçesinden hem deniz hem de şehir manzarası görünen Üsküdar’daki Mithatpaşa Kız Sanayi Mektebi’ne taşınması önerisi reddedilir (İAMA, Karton 75, Dosya No: 7443, 6 Ağustos 1332 [19 Ağustos 1916]). Dersler, yaz aylarında yapılmaya devam eder ve okul öğrencilerine gazete ilanı ile haber verilir; örneğin 1916 yılında peyzaj dersleri, Ağustos’un başından itibaren tatil bitene dek her pazartesi ve perşembe günü Topkapı Sarayı Parkı’nda yapılır (BOA. MF. ALY. 94/135, 1 Ağustos 332 [14 Ağustos 1916]; İAMA, Karton 75, Dosya No: 7443, 9 Ağustos 1332 [22 Ağustos 1916]; Dosya No: 7460, 1 Ağustos 332 [14 Ağustos 1916]; Ürekli, Mart 2003, s.54-55).

<sup>116</sup> Ahmed Ziya Bey, Aralık 1915’te, Aznif Hanım’ın görevden ayrılışıyla ortaya çıkan bütçeyle, kendisine ders ücreti ödenmesini talep etmiş, cevap olarak bu meblağla Ömer Adil Bey’in maaşının karşılandığı bildirilmiştir (İAMA, Karton 75, Dosya No: 7143, 17 Kânunuevvel 1331 [30 Aralık 1915]). Ayrıca 26 Ekim 1915’te Sami Bey’in görevi sonlandırılıp yerine 28 Ekim 1915’te Mihri Hanım göreve getirilirken okulun tek bir hocayla idaresinin mümkün olduğu belirtilir (İAMA, Karton 75, Dosya No: 7047-7048, 19 Teşrinievvel 1331 [1 Kasım 1915]). Dolayısıyla Aznif Hanım’ın bu düzenlemeler esnasında görevde olmadığı anlaşılır.

Daha önce işaret edildiği gibi İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin yapılanması 1915 yılında tamamlanır. İkinci öğretim yılının başlarında mektebin önce yönetmeliği, ardından eğitim kadrosu güncellenir. 1915 yılında öğrencilerin okula kabul şartları gözden geçirilirken kadınların güzel sanat alanında kendini geliştirmesi ifadesi ilk kez yerini sanatçı yetiştirmeye bırakır. Okulun öğretmenlik ve sanatçılık meslekleri eğitimini verdiği; sınavlarda yeterli başarıyı gösteren öğrencilere öğretmenlik belgesinin verileceği, ayrıca yeterli bulunan öğrencilerin “*resim tatbikatının yüksek derecelerini görecekları*” ve bu öğrencilerin atölye hocasının verdiği kompozisyonları yapma zorunluluğunda buldukları belirtilir. Okula başvuracak öğrencilerin de on beş ile otuz beş arasında olması gerekir (İAMA, Karton 75 Dosya No: 7063, 7216, 24 Teşrinisani 1331 [7 Aralık 1915]).

İzleyen aylarda teorik derslerin hocaları artık resmi olarak görevlendirilir. Anatomi dersi için daha önce sözlü görevlendirmeye bu dersi veren Tıp Fakültesi Teşrih Muallim Muavini Doktor Nureddin Bey, 8 Kasım 1915'te bu göreve atanır (BOA. MF.MKT. 1207/49, 26 Mart 1331 [8 Nisan 1915]; İAMA, Karton 75, Dosya No: 7068-7069, 26 Teşrinievvel 1331 [8 Kasım 1915]). Benzer şekilde menazır dersinin yine Ahmed Ziya Bey tarafından verilmesi istenir (İAMA, Karton 75, Dosya No: 7101, 10 Teşrinisani 1331 [23 Kasım 1915]; Dosya No: 7143, 17 Kânunuevvel 1331 [30 Aralık 1915]).<sup>117</sup> Sanat tarihi dersi, erkek kısmındaki gibi Vahit Bey tarafından yürütülür (Ürekli, Mart 2003, s.54).

Aynı dönemde resim hocalarında da değişiklik olur. 26 Ekim 1915'te Sami Bey'in İnas Şubesi'ndeki görevine, okulun bir hocayla idaresinin mümkün olduğu ve Sami Bey'in başka görevleri de olduğu gerekçesiyle son verilir ve Sami Bey'in görevleri 28 Ekim 1915'te Mihri Hanım'a aktarılır (İAMA, Karton 75, Dosya No: 7047-7048, 19 Teşrinievvel 1331 [1 Kasım 1915]). Böylece Aznif Hanım'ın da artık İnas Sanayi-i Nefise Mektebi kadrosunda bulunmadığı ve kadınların atölye eğitiminin tamamıyla Mihri Hanım'ın sorumluluğuna verildiği anlaşılır. Mihri Hanım, okulda hem atölye hocası hem

<sup>117</sup> Buna karşın Ahmed Ziya, bu dersleri maaş karşılığı olmadan yürütemeyeceğini belirterek göreve başlamaz (İAMA, Karton 75, Dosya No: 7101, 10 Teşrinisani 1331 [23 Kasım 1915]; Dosya No: 7143, 17 Kânunuevvel 1331 [30 Aralık 1915]). Ahmed Ziya Bey'in isteği bütçe yetersizliği nedeniyle önce karşılanamaz; ancak eğitim programının devamı için Temmuz 1916'da maaşlı olarak tekrar görevlendirilir (İAMA, Karton 75, Dosya No: 7437-7438, 9 Temmuz 1332 [22 Temmuz 1916]).

de -en azından bir süre- müdür olarak görev yapar,<sup>118</sup> ayrıca okul için maddi kaynak yaratmaya çalışır.<sup>119</sup> Ressamın İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki görevleri Eylül 1919'a kadar sürer. Mihri Hanım, bu tarihlerde Avrupa'ya gitmek üzere üç aylık izin alır; bu süreçte derslerin Nazmi Ziya Güran tarafından vekâleten yürütülmesine karar verilir. 3 Kasım 1919'da bu görevi yine vekâleten Feyhaman Duran devralır. Mihri Hanım, Avrupa'dan zamanında dönmeyince görevine son verilir ve Feyhaman Duran, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'ne asaleten atanarak uzun yıllar sürecek görevine başlar (BOA. MF. ALY. 137/170, 17 Eylül 1335 [1919]; 141-03, 4 Teşrinisani 1335 [4 Kasım 1919]; 139-24; 17 Kânunuevvel 1335 [17 Aralık 1919]; Tümer Erdem, 2013, s.414).

Sanayi-i Nefise Mektebi'nden ayrı bir binada, ayrı bir yönetmelikle kurulan bu şube için ayrı bir müdüre de ihtiyaç duyulur.<sup>120</sup> O güne dek resim atölyesi hocasının yönlendirmesiyle idare edilen şubeye 7 Kasım 1915'te Sanayi-i Nefise Mektebi hocalarından Ömer Adil Bey, müdür olarak atanır; kadın ve erkek kısımları tamamen birleşene kadar bu görevde kalır (İAMA, Karton 75, Dosya No: 7080, 25 Teşrinievvel 1331 [7 Kasım 1915]; Dosya No: 9045, 25 Kânunusani 1339 [25 Ocak 1923]).

İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, tüm bu düzenlemelerle Sanayi-i Nefise Mektebi'nden tamamen ayrı bir işleyişe sahip olur. Okul hocaları Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kadrosunda olsalar da İnas şubesindeki dersleri için ayrıca görevlendirilir ve ödeme

<sup>118</sup> Mihri Hanım'ın müdürlük görevine ne zaman başladığı tespit edilememiştir. Öte yandan Ömer Adil Bey'in de müdür olarak görevli olduğu sırada bir dönem Mihri Hanım'ın da bir süre müdürlük yaptığı anlaşılmaktadır. 1919 yılında yurt dışından dönmesi gecikince bu görevi hocalığıyla birlikte sonlanmış olur (BOA. MF. ALY. 137/170, 17 Eylül 1335 [1919]; 139-24, 17 Kânunuevvel 1335 [17 Aralık 1919]).

<sup>119</sup> Beykal'ın aktardığına göre (Ekim 1983a, s.13), Mihri Hanım 1917 yılında bir İnas Sanayi-i Nefise Cemiyeti kurarak evinde bir sergi düzenler ve satışlarla para toplar. Bu cemiyetin başka bir etkinliği olmadığı gibi kurulan cemiyetin ve toplanan paranın İnas Sanayi-i Nefise Mektebi için olup olmadığı da anlaşılamamıştır. Ayrıca Mihri Hanım güzel sanatları teşvik için bir yarışma düzenler, Büyük Millet Meclisi Roma Mümessilliği üzerinden bir fon yaratır (BOA. HR. İM. 71/10, 15 Nisan 1339 [1923]).

<sup>120</sup> Bu konuda literatürde farklı bilgiler mevcuttur. Aksel (1977, s.104), okulun ilk müdürünün Mihri Hanım olduğunu anlatırken Cezar (1983, s.13-14), ilk müdürün Matematikçi Salih Zeki Bey olduğunu; Mihri Müşfik Hanım'ın sonradan müdürlük yaptığını yazar. Yapılan araştırma sonucunda, İnas şubesinin başlangıçta bir müdürü olmadığı ancak resim atölyesi hocasının yönetiminde bulunduğu düşünülmektedir. Salih Zeki Bey, o dönemde, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin aynı binayı paylaştığı Darülfünun'un müdürüdür ve öğrencilerin sayıca artışının mekân problemine yol açtığına dair yazdığı dilekçeyi de o unvanla imzalamıştır. Öte yandan 1 Kasım 1915 tarihli belge (İAMA, Karton 75, Dosya No:7047-7048, 19 Teşrinievvel 1331 [1 Kasım 1915]) Mihri Hanım'ı "Sanayi-i Nefise İnas kısmı resim muallimesi" olarak anar.

alırlar. Okulun giriş şartlarını, programını, değerlendirme yöntemlerini belirleyen ayrı bir kurallar bütünü, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi müdürlüğü tarafından uygulanmaktadır. Nitekim Halil Edhem Bey de 3 Şubat 1916'da iki birimin birbirinden bağımsız işlediğinin altını çizerek İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ayrı bir kurum olması gerektiği yönünde görüş bildirir:

Sanâyi-i Nefise Mektebi'ne şube olmak üzere geçen sene açılan kızlara mahsus atölyesine daha sonra müdür olarak Ömer Âdil Bey atanmış ve resmî tezkirenin başındaki resmî mühre göre bu şubeye İnas Sanâyi-i Nefise Mektebi ünvanı verilmiştir. Bu şubenin müdür ve öğretmenlerinin maaşları Sanâyi-i Nefise Mektebi bütçesine dahil olduğu halde Maarif Nezâreti tarafından verilmesi bunun müstakil mektep hâline konulduğunu göstermektedir. Sanâyi-i Nefise Mektebi'yle olan irtibatı ise, kızlar kısmına ayrıca müteferrika tertibine mahsuben Müze-i Hümayun muhâsebesi tarafından ödenmektedir. Bir de bu mekteple ilgili hususlar için Aralık'da benim fikrim de sorulmuştur. Şu hâlde kızlar kısmının Sâneyi-i Nefise Mektebi'nin şubesi denilecek bir hâli kalmamış olduğuna ve zâten mektebin müteferrika tertibi iki tarafa kâfi gelmediğine, daha sene sonuna iki üç ay var iken tükenmesinden dolayı 1332 (1917) senesinden itibaren bütçesinin Maarif Nezâreti'ne nakliyle Sanâyi-i Nefise Mektebi'nden tamamen irtibatının kesilmesi hususunda müsaade buyrulması (İAMA, Karton 93, Dosya No: 7194'ten akt. Ürekli, Mart 2003, s.59).

Ancak Maarif Nezareti bu değişiklik önerisini kabul etmez ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin, Sanayi-i Nefise Mektebi'ne bağlı kalmasına karar verir (İAMA, Karton 93, Dosya No: 7195'ten akt. Ürekli, Mart 2003, s.56). Böylece İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, pratikte işleyişini kendisi düzenleyen ama üst yönetim olarak Sanayi-i Nefise Mektebi'ne bağlı bir birim olarak eğitim vermeye devam eder.

İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde kadınlara verilen atölye eğitimi başlarda meyve, çiçek ve manzara resimleriyle ilerlerken Mihri Hanım'ın teşvikiyle, kimi zaman hamamlardan bulunan modellerle kimi zaman da Rum ya da Rus kadınların okula model olarak getirilmesiyle figür çalışmalarına da odaklanılır (Aksel, 1977, s.106). Okulun ilk öğrencilerinden Nazlı Ecevit'in belirttiğine göre, öğrenciler en çok nü ve portre çalışmalarına yoğunlaşırlar (akt. Beykal, 1983b, s.14). Öte yandan erkek kısmında yaşanan model sorununun bir benzeri İnas şubesinde de yaşanır. Sürekli kadın modellerden çalışılması, çizilen erkek figürlerinin de kadın bedenine benzemesine sebep olur. Mihri Hanım, Halil Edhem Bey'le konuşarak okul için antik dönem erkek heykellerinin alçı kalıplarını temin eder. Kadın öğrencilerin çıplak erkek heykellerinden çalışması şikâyet konusu olur ve bu şikâyetler Maarif Nezareti'ne iletilir. Bunun üzerine,



Mihri Hanım alçı kalıpların bellerine peştamal bağlandığını, meydanlarda güreşen pehlivanlar gibi bu modellerin de yarı çıplak halde kullanıldığını ileri sürer. Aksel'in (1977, s.106) anlatısına göre, böyle bir uygulama yapılmaz; ama ortaya çıkarılan desenler gizli tutularak bu konunun yayılması engellenir. Daha sonra Mihri Hanım, okula canlı erkek model getirmek üzere de girişimlerde bulunur. Öğrencilerin, renkli erkek figürleri yapabilmesi için, canlı modelden çalışması gerektiği konusunu Maarif Nezareti ile görüşür. Maarif Nezareti de yaşlı, sakat ya da dikkat çekmeyecek bir erkeğin giyinik olması koşulu ile okula model olarak getirilmesine izin verir. İlk erkek model Tophane kahvelerinden bulunan yüz yaşını aşmış Zaro Ağa olur. Zaro Ağa, "*pek çok huri*"nin kendisine bakmasından rahatsız olduğu için üç gün sonra işi bırakır;<sup>121</sup> yerine okulun seksen beş yaşındaki kapıcısı Ali Efendi model olur. Ali Efendi'nin modelliği kız ve erkek okulları birleşene kadar sürer (Aksel, 1977, s.106-108; Beykal, Ekim 1983a, s.8; Ürekli, Mart 2003, s.56). Kadın öğrencilerin erkek modelden çalışma imkânları erkek öğrencilerinkiyle ancak Cumhuriyetin ilk yıllarında eşitlenir. Malik Aksel'in (1977, s.135) anlatısına göre, Cumhuriyet Dönemi'nde, Namık İsmail'in müdürlüğü sırasında Avrupa konkuru düzenlenirken hem kadın hem erkek öğrencilerin erkek modelden resim yapması kararlaştırılır. Ancak kadın öğrenciler erkek modelin bulunduğu atölyeye girip resim yapmakta tereddüt eder, Namık İsmail'in "*San'atın icaplarına uymayanların bu meslekte yeri olmayacağına göre, bunlar evlerine dönmekte serbesttirler*" sözlerinden sonra atölyeye girerler.<sup>122</sup>

Tıpkı Sanayi-i Nefise Mektebi gibi İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde de yarışmalı sınavlar yapılır. Öğrenciler, sanat tarihi ve menazır dersleri sınavları ile iki aşamalı

<sup>121</sup> Aksel (1977, s.106-107) Zaro Ağa'nın kız öğrencilere model olmaktan vazgeçmesini şöyle anlatır:

Zaro Ağa, üç gün sonunda kayboldu, mektebe bir daha uğramadı. Meğer gelmemesinin sebebi, "- Kızlar hep bana bakıyorlar, gözlerini benden ayırmıyorlar, üstelik bir çubuk (kurşun kalem) alıyorlar, onu uzatıyorlar" diyordu:

- Aha biyle biyle göz kırpiylar. Sonra başımı, yanağımı okşıylar. Buraya bah, beri bah dirler, hangisine bahayım bilmirem, hepsi de huriler gibi, bir iki dene olsa ne ise. Emme ben bu kadar kızı nideyim, aha gelmem vallah!...

<sup>122</sup> Malik Aksel'in (1977, s.135) aynı konudaki başka bir aktarımı da kadınların 1921 sergisindeki çalışmalarının "*hep alışılmış resimler çiçek eşya ve portreler*" olup "*çıplak modelden bir resme tesadüf*" edilmemesine dairdir. Ancak İstanbul'da nü çalışmaların ilk kez 1922'de sergilendiği hatırlanırsa bu eleştirinin oturduğu temele de şüpheyle yaklaşılması gerekliliği ortaya çıkar.

uygulama sınavlarına tabi tutulur. Uygulama sınavının ilk aşamasında öğrencilerden kara kalem baş çizimleri beklenir. Bu sınavda başarılı olanlar ikinci aşamaya geçerek renkli çiçek çalışması yapar (İAMA, Karton 75, Dosya No: ?, 7 Nisan 1331 [20 Nisan 1915]).

Başarılı bulunan çalışmalar Sanayi-i Nefise Mektebi'nde bir sergiye dönüştürülür. Eserlerin değerlendirilmesi için kurulan komisyonlar, ağırlıklı olarak Sanayi-i Nefise Mektebi'nin hocalarından oluşur. Örneğin 1916 yılı komisyonunda Müze ve Sanayi-i Nefise Mektebi Müdürü Halil Edhem Bey, Müdür Yardımcısı Sarım Bey, resim öğretmenleri İbrahim Çallı, Hikmet Onat, emekli resim öğretmenlerinden Zarzecki ve Teşrifat-ı Umûmi Müdürü İsmail Cenânî Bey yer alır (İAMA, Karton 4, Belge 107'den akt. Ürekli, Mart 2003, s.60). Ayrıca bazı tematik yarışmalar da yapılır. Aralık 1916'da bir baş çizimi yarışması,<sup>123</sup> Mart 1917'de de grup çizimi için bir yarışma<sup>124</sup> düzenlenir (İAMA, Karton 4, Belge No: 2 ve 33'ten akt. Ürekli, Mart 2003, s.55). Ayrıca İnas öğrencilerinin de Avrupa bursu yarışmalarına katılma hakkı bulunur (Anonim, 16 Mayıs 1337 [1921]).

Sanayi-i Nefise Mektebi ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin yönetmelikleri ve eğitim programları incelendiğinde, birkaç noktadaki farklılık dikkat çeker. Öncelikle, İnas şubesi kurulduğunda, Sanayi-i Nefise Mektebi'nde verilen teorik dersler arasında kimya ve matematik gibi dersler de bulunurken İnas şubesinde yalnızca anatomi, menazır ve sanat tarihi dersleri verilir. Bu derslere, 1920'lerin başında estetik, mitoloji ve modelaj dersleri eklenir (BOA. MF.ALY. 172/28, 7 Teşrinievvel 1338 [7 Ekim 1922]). Öte yandan kadın öğrencilere mimarlık ve hakkâklık şubeleri açılmamış; verilen eğitim resim ve heykel şubeleriyle, öğrenim süreleri ise üç yıla sınırlandırılmış; okula giriş şartları arasına bir ön eğitim şartı koyulmamıştır.

Uygulama derslerine bakıldığında da farklılaşmalar görülür. Bunlardan ilki peyzaj dersleri, ikincisi çiçek sınavlarıdır. Peyzaj dersleri, daha önce değinildiği üzere kadınların

<sup>123</sup> Baş çizimi yarışması sonucunda Naşide Hanım altın, Belkıs Hanım gümüş madalya; Efraz Hanım birinci derecede zikr-i cemil, Meryem Celile Hanım ikinci derecede zikr-i cemil kazanır (Ürekli, Mart 2003, s.183).

<sup>124</sup> Grup çizimi yarışması sonucunda Belkıs Hanım altın, Mediha Süleyman Hanım gümüş madalya ile ödüllendirilmiş, Tâciser Hanım birinci derece, Muide Esad Hanım ikinci derece zikr-i cemil kazanmıştır (Ürekli, Mart 2003, s.183).

açık havada çalışmalarını kolaylaştırırsa da çiçek sınavlarıyla birlikte düşünüldüğünde, kadınlar için *uygun* bulunan, üretilmesi beklenen sanata işaret eder. 19. yüzyıl İngiltere ve Fransa örneklerinde de kadınlar sanat üretiminde tamamen özgür kılınmaz, kimi zaman evleri süsleyecek dekoratif natürmort ve manzaralara kimi zaman da aile içinde model bulmakta zorlanmayacakları portre çalışmalarına yönlendirilmişlerdir. Bu üç tür, bir taraftan da Avrupa sanat akademilerinin ortaya koyduğu türler arası hiyerarşinin en alt basamaklarını oluşturan türlerdir. Bu hiyerarşi, tarih sahnelerinin en üste yerleştirilmesiyle başlar, portre ve günlük hayat sahneleriyle devam eder, manzara ve natürmortları en alta yerleştirir (Lewis, 2003, s.62).

İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde, kadınların modelden çalışmalarının önemsendiği görülse de -ki bu konudaki en büyük çabayı bir kadın ressam olarak Mihri Hanım'ın sarf ettiği anlaşılmaktadır- peyzaj dersi ve çiçek sınavı uygulamalarının okul programına alınmasının tesadüfi olduğunu düşünmek güçtür. Nitekim 1914 yılında, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşundan yalnızca birkaç ay önce, *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*'nde yer alan bir yazı da çiçek ressamlığının kadınlara ne kadar *uygun* olduğunu anlatır:

Çiçekten bahsederken onun enis-i munisi, hemhali, o kadar nermin ve muattar [hoş kokulu], mübeccel olan kadınlığı hatırlamamak kabil değildir. Yekdiğerinin [birbirinin] lazım ve melzumu olan bu iki numune-i kudret-i ilahiyenin yekdiğere işbu karabet [yakınlık] ve meclubiyeti hasebiyle saf, pak kadınlığa çiçeği sevmek, yetiştirmek, onunla tezyin etmek ne kadar yakışır, onu tersim ve taklit dahi o kadar yaraşır bir meşgale-i mansumanedir. (...)

Çiçek ressamlığının kadınlık için esbab-ı adide-i rüçhanı [üstün gelen pek çok nedeni var]. Evvela [birincisi] çiçek resmiyle meşgul olmak zarafet içinde yaşamak, güzelliğe güzellik katmaktır ki bu şan kadınlığıdır. Saniyen [ikincisi], modeli pek mütenevvi [çeşitli] ve her mevsimde münasibi mevcuttur. Salisen [üçüncüsü], ressamı alekser [çoğu zaman] salonunda, bazen bahçesinde çalışır. Herhalde zavallı peyzajistlerin bir yığın yük ile çektikleri mezahime [zahmetlere], güneş vurmalarına, soğuk almalarına, yağmurda, karda kalmalarına maruz olmaz. Bu eziyetler o nazik vücutlar için cidden nalayık ve haramdır (Refik, 1 Temmuz 1330 [14 Temmuz 1914] s.316-317).

Kadınların hem kamusal alana çıkmaya ihtiyaç duymadan evinde ya da bahçesinde çalışabilmesi, hem de *kendisine yakışır zarafetteki* modellerin sınırsızlığı gibi dayanaklarla kadınlara çiçek ressamlığı uygun bulunur. Elbette Avrupa örnekleriyle Osmanlı İmparatorluğu'nun dinamikleri tam olarak uyuşmaz ve net bir karşılaştırma yapmak ya da tam bir uyarılma görmek mümkün olmaz. Ancak İnas Sanayi-i Nefise

Mektebi'nin eğitim programındaki farklılıklar -eğitim süresi, şube sayısı, kuramsal derslerin sayıca azlığı ve son olarak ders ve sınav programındaki bu iki uygulama- benzer bir anlayışla hareket edildiğini gösterir.

### 3.7.3.3. Öğrenci Sayıları, Profili ve Görünürlükleri

İnas şubesinin kuruluşu ilgiyle karşılanır; okulun ilk mezunlarından Belkıs Mustafa'nın<sup>125</sup> not defterlerine göre okula ilk sene kayıt yaptıran öğrenci sayısı otuz üçtür (Tunç, 2018, s.81).<sup>126</sup> Darülfünun Müdürü Salih Zeki Bey'in aynı yılın aralık ayında (20 Aralık 1914) yazdığı dilekçeden öğrenci sayısının elli ikiye çıktığı öğrenilir.<sup>127</sup> Aslında bu kadar büyük bir ilgi beklenmediği de yine aynı dilekçeden anlaşılır. Salih Zeki Bey, öğrencilere atölye olarak en büyük dersliğin verildiğini ancak yine de yeterli olmadığını söyler ve binada ikinci bir boş derslik bulunmadığından okulun naklini önerir. Okula ilgi giderek artar, 1916-17 öğretim yılında doksan, 1918-1919 öğretim yılında yüz seksen öğrenci kayıt olur (BOA. MF.ALY. 148/52'den akt. Ürekli, Mart 2003, s.55; Tümer Erdem, 2013, s.416). 1920-21 eğitim yılında okula kayıtlı yüz seksen bir öğrenci bulunur; bunlardan yüz altmış beşi Müslüman, on dördü Ermeni, biri Rum ve biri yabancısıdır (BOA. MF. İST. 59-49 ve 60-37'den akt. Tümer Erdem, 2013, s.416). Ancak 1923 tarihli bir belgeden bu öğrencilerin tamamının okula devam etmediği, altmış kadarının öğrenimlerini düzenli sürdürdüğü öğrenilir (İAMA, Karton 75, Dosya No: 9045, 25 Kânunusani 1339 [1923]).

<sup>125</sup> Taha Toros (1988, s.42) İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk mezununun Belkıs Mustafa olduğunu söylerken Malik Aksel'e (1977, s.108) göre okulun ilk mezunu Nazlı Ecevit'tir.

<sup>126</sup> Toros'un (1988, s.42-43) belirttiğine göre okula kayıt için başvuran ilk öğrenci Müzdan Sait Hanım'dır ve okulun ilk öğrencileri arasında şu isimler yer alır: Müide Esat, Belkıs Mustafa, Nazire Hanım, Nazlı Emin Ecevit, Nevzat, İhsan Rıza, Naşide, Refika, Efraz, Melek, Bakiye, Rezan, Hatice, Emine ve Mukbile Hanımlar. Ayrıca 24 Mayıs 1915'te Kadıköy ve Haydarpaşa'da oturan öğrencilerin sınavlar nedeniyle her gün okula gidebilmeleri için polis müdürlüğüne yazılan dilekçeden yukarıda anılmayan bazı öğrencilerin isimlerine de ulaşılmaktadır: Ruhiye Hanım, Sabiha Hanım, Didar Hanım, Nuber [Nevber-Nöber] Hanım, Drahtan Hanım, Nihad Hanım, Neziha Hanım, Nahide Hanım (Ürekli, Mart 2003, s.183; İAMA, Karton 75, Dosya No: 6892, 11 Mayıs 1331 [24 Mayıs 1915]).

<sup>127</sup> Resim sınıfının ilk öğrencileri Müzdan Sait, Müide Esat, Belkıs Mustafa, Nazire Hanım, Nazlı Emin Ecevit, Nevzat, İhsan Rıza, Naşide, Refika, Efraz, Melek, Bakiye, Rezan, Hatice, Emine ve Mukbile Hanımlar; heykel sınıfının ilk öğrencileri ise Melek, Rezan, Edibe ve Muhsine Hanımlar olur (Toros, 1988, s.45).

Tunç'un (2018, s.83-84) işaret ettiği gibi İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde eğitim alan öğrencilerin birçoğu bürokrat ailelere mensuptur. Müzdan Sait, Galatasaray Sultanisi hocası ve Hariciye Müsteşarı Sait Bey'in; Müide Esat, göz doktoru Prof. Esat Paşa'nın; Nevzat Dırango, Abdülmecit döneminde padişah yaverliği rütbesi bulunan Bosnalı Naif Bey'in; Mediha Süleyman (Gezgin), Müşir Süleyman Hüsnü Paşa'nın; Remziye Gültekin, Deniz Çarkçı Subayı Mustafa Şefik Bey'in; Bakiye İsmail Şirvanzade (Koray), Ceza ve Hukuk Mahkemesi hâkimi Şirvanzade İsmail Bey'in kızlarıdır. Şefkat Adil'in babası, okulun hocası ve müdürlerinden Ömer Adil Bey'dir. Melek Celal Sofu, Sadrazam Topal Osman Paşa, Namık Kemal ve Abdülhak Şinasi Hisar ile aynı ailedendir. Hale Asaf'ın Sadrazam Halil Hamit Paşa ve Çerkez Mehmet Rasim Paşa ile aile bağlarının olmasının yanı sıra kendisi Mihri Hanım'ın da yeğenidir. Fahrünissa Zeyd diplomat Şakir Paşa'nın; Güzin Duran Divan-ı Temyiz-i Askeri Başmüşaviri Naim Bey'in; Nazlı Ecevit, Albay Mehmet Emin Bey'in kızlarıdır. Belkıs Mustafa, Makedonya sınırlarında çiftlik sahibi ve serasker yaverliği yapmış bir babanın; Nermin Faruki de fabrika sahibi bir babanın kızıdır (Görsel 54-55).

Sayıları yüz sekseni bulan bu öğrencilerin görünürlükleri ise şaşırtıcı derecede azdır. *“Atölyesini dolduran hanım kızların bugün ne olduğunu hoca da bilmez. Bu vaidkâr kalabalık yerine bugün Türk resim ve heykeltıraşlığı üç, dört isim sayabiliyor”* sözleriyle Nurullah Berk (1943, s.113), bu kadın sanatçılardan Feyhaman Duran'ın dahi haberdar olmadığına işaret eder. Gerçekten de Galatasaray Sergilerine bakıldığında İnas mezunlarının katılımlarının son derece sınırlı olduğu görülür. Maide Esat, Müzdan Sait, Nazlı Ecevit, Celile Hikmet, Belkıs Hanım, Melek Celal Sofu, Sabiha Bozcalı, Güzin Duran, Mediha, Feride, Nevzat, Nezahat, Ruşen Zamir, Melek Feyzi, Efrac, İhsan, Bedia, Hatice ve Emine Nüzhet Hanımlar 1916-1923 yılları arasında karşılaşılan isimlerdir (Beykal, Ekim 1983a, s.13; Şerifoğlu, 2003). Pelvanoğlu'nun (2011, s.50-51) işaret ettiği gibi, bu sanatçılardan bir kısmı İstanbul'da kendilerini ifade edecek bir alan bulamayıp çalışmalarını yurt dışında sürdürür. Sabiha Bozcalı Fransa ve İtalya'ya, Hale Asaf Fransa ve Almanya'ya, Melek Celal Sofu Almanya'ya gider. Belkıs Hanım, Avrupa yarışmasını

kazanarak 1917-21 yılları arasında ve 1924 yılında ikinci kez eğitim için Almanya'ya gider (Çolak, 2013, s.95-97).<sup>128</sup>

Kadınların sanat üretimi Osmanlı basınında beğeniyle karşılanır. 1921 yılı Galatasaray Sergisi sırasında: *“Daima söylerim biz birçok hususatta ve muhtelif sahalarda diğer milletlere nispetle la-akl yüz sene gerideyiz. Hal bu ki kadınlarımız erkeklerimize nispeten hiç şüphe yok yarım asır daha geridedir... Kadınlarımızı yokluk ve tahakküm ve taassup içinde az bir zaman içinde bu kadar varlık göstermeleri şayanı hayrettir”* sözleriyle kadınların üretimine dikkat çekilir. Osmanlı kadınlarının eserlerini Fransa'da gördüğü örneklerle kıyaslayan yazar, aynı *“mükemmeliyette değilse bile Türk kadınlığının mehşerimizde bugünkü nispette ve bu ayarda temsil edildiğini görmek bizi müteselli ve ümidvar etti”* sözleriyle beğenisini dile getirir (Saffeti Ziya, 15 Eylül 1921'den akt. Tunç, 2018, s.80).

İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Maarif Nazırı Raşit Bey'in katılımıyla açılan 1921 yılı sergisi<sup>129</sup> de benzer düşüncelerle karşılanır ve *İkdam* (Anonim 16 Mayıs 1337 [1921]) gazetesinde şu sözlerle yer bulur:

Sergide en ziyade göze çarpan resimler Melek, Nevzat, İhsan, Güzin, Efrac hanımların eserleridir ki bu hanımlar madalya ile taltif edilmişlerdir. Tâlibât bu sene model hususunda hiç güçlük çekmemiştir. Rus madamları bu hizmeti seve seve ifa etmişlerdir. Teşhir olunan resimler bir eserden ziyade birer etüt olduğu hâlde hepsi de ayrı ayrı bir sanat güzelliği nümayan oluyordu.

Efrac Hanım'ın “Bir Kadın Portresi”, Nevzat Hanım'ın pastel ile yaptığı genç bir kadın tablosu çok güzeldi.

Bu seneki müsabakada Melek Hanım hem kara kalem hem de yağlı boyadan birer altın madalya ile ahzına muvaffak olmuştur. Sanayi-i Nefise'nin bu kıymetli heveskârlarına büyük muvaffakiyetler ve Maarif Nezaretinden de kendilerine muavenet temenni ederiz (Anonim, 16 Mayıs 1337 [1921]).

Aynı sergiyi, okulun eski hocası Mihri Hanım da ziyaret eder ve okul ziyareti esnasında gazeteye bir röportaj verir. Mihri Hanım, gazete tarafından, Osmanlı İmparatorluğu'nu

<sup>128</sup> Avrupa yarışmasını kazanan ilk kadın Güzin Hanım olur; ancak kendisi Feyhaman Duran'la nişanlı olması nedeniyle Avrupa'ya gitmez (Aksel, 1977, s.108, 119).

<sup>129</sup> 1921 yılı müsabakasında Nevire Faik Hanım birinci, Muazzez Hidayet Hanım ikinci, Samiye Sami Hanım da üçüncü olur (Anonim, 16 Mayıs 1337 [1921]).

*“her türlü medeniyetten, zevkten, sanattan, tamamen mahrum zannetmek isteyenler”* karşısında *“Türklerin yalnız erkeklerinde değil, kadınlarında bile takdir ve sitayişe lâyık sanatkârlar yetiştiğini”* nin ispatı olarak takdim edilir. Sadece İmparatorlukta değil yurt dışında da beğeni toplayan ressam, Türk kadınlarının temsilcisidir: *“Mihri Hanım da Türk kadınlığı içinde bilhassa Türk âlem-i sanatında parlayan yıldızımızdır. Ve onun saçtığı sanat ışıklarını bugün Roma gibi bir sanat merkezi bile takdir ediyor. İşte bu, Türk kadınlığı için iftihara şâyan bir hadisedir.”* Bu referanslarla başarısının altı çizilen ressamın okulun öğrencileriyle ilgili görüşleri de benzer bir doğrultudadır: *“Size yemin ederim bugün Avrupa’da bile ressam hanımlarımız takdir ve sitayişe layık bir mertebededir. Fakat ne yazık ki hakkıyla çalışmıyorlar”* İstanbul’daki sanat şartlarını *“Maalesef efendim, sanayi-i nefisemiz pek zavallı, hiç yardımcıısı yok...”* sözleriyle tarif eder ve aynı gün İtalya’ya geri döner (Anonim, 25 Haziran 1337 [1921]; 26 Haziran 1337 [1921]).

#### **3.7.3.4. Bina Sorunu ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi’nin Sanayi-i Nefise Mektebi ile Birleştirilmesi**

İnas şubesi, 1914 yılında Darülfünun binasında eğitim öğretime başlarken oldukça sınırlı bir kapasiteye göre kurulur. Darülfünun Müdürü Salih Zeki Bey aynı yılın Aralık ayında (20 Aralık 1914), elli ikiye yükselen öğrenci sayısının mekânsal problemler yarattığı ve bu öğrencilere okulda tahsis edilebilecek başka bir alan bulunmadığını yazar ve okulun naklini önerir. Bundan beş ay sonra Darülfünun, Cağaloğlu’ndaki Bezm-i Âlem Valide Sultan Mektebi binasına taşınır, İnas şubesi 1916-17 öğretim yılını bu binanın üst katında tamamlar (BOA. MF.ALY. 121/10, 2 Eylül 1334 [1918]; Tunç, 2018, s.64-65).

Bu esnada, Sanayi-i Nefise Mektebi de Müze-i Hümayun’un yanındaki binasından 1916 yılında çıkmış ve Lisan Mektebi’ne taşınmıştır. İnas şubesi de 1918’de bu binanın alt katına yerleştirilir; böylece erkek ve kadın kısımları ilk kez aynı binayı paylaşır. Erkek öğrencilerle kız öğrencilerin teneffüs saatleri birbiriyle çakışmayacak şekilde düzenlenir (Aksel, 1977, s.104-105; Tunç, 2018, s.64; Tümer Erdem, 2013, s.418). Ancak İnas şubesine ayrılan yerin dar ve karanlık olması nedeniyle o dönemki Sanayi-i Nefise Mektebi Müdürü Ressam Halil Paşa başka bir bina tahsis edilmesini; Ömer Adil Bey de daha önceden okula tahsis edilmiş arsaya üç adet basit resim atölyesi kurularak İnas

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin oraya taşınmasını önerir (BOA. MF. ALY. 115/9, 9 Mart 1334 [1918]; 119-106, 21 Ağustos 1334 [1918]). İnas şubesi, Eylül 1921'de Gedikpaşa'da önceden sıbyan mektebi olarak kullanılan binaya taşınır ve 1923 yılına kadar varlığını burada sürdürür (BOA. MF.ALY. 160/4, 4 Eylül 1337 [1921]; İAMA, Karton 75, Dosya No: 9045, 25 Kânunusani 1339 [1923]).

İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin dokuz yıla yayılan bu sürecinden sonra, 13 Ocak 1923'te, mekânsal olarak Sanayi-i Nefise Mektebi ile birleştirilmesine ve inas kısmındaki eşyaların erkek kısmına aktarılmasına karar verilir (BOA. DH.MB.HBS. 32/39'dan akt. Ürekli, Mart 2003, s.55; İAMA, Karton 75, Dosya No: 9029-9030, 20 Kânunusani 1339 [20 Ocak 1923]). Bu süreç araştırmacılar tarafından İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin tamamen Sanayi-i Nefise Mektebi'ne aktarıldığı, karma bir eğitime geçildiği ve kadınların erkeklerle aynı eğitime tabi olduğu yönünde yorumlanır.<sup>130</sup> Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı'nda yapılan araştırma sonucunda ulaşılan belgeler, bu adımla İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin hikâyesinin noktalanmadığını ortaya koyar.

Müze-i Hümayun ile Sanayi-i Nefise Mektebi yönetimleri 1917 yılında ayrılrsa da<sup>131</sup> iki okulun yönetimi hakkında deneyime sahip ve dönemin kültürel kurumsallaşmasında aktif bir aktör olan Halil Edhem Bey'e iki okulun birleştirilmesiyle ilgili görüşü sorulur. Halil Edhem Bey, o dönemde Sanayi-i Nefise Mektebi müdürü olan Cemil Bey'in, kadın öğrenciler için okulun alt katında üç adet atölye tahsis edilebileceğini ve teorik derslerin de Darülfünun'da olduğu gibi kadın-erkek bir arada yürütülebileceğini önerdiğini aktarır. Ancak Halil Edhem Bey bu konuya Cemil Bey kadar ılımlı yaklaşmaz. Erkek kısmında çıplak erkek modellerden, kadın kısmında çıplak kadın modellerden çalışıldığından bu iki grubun aynı atölyede çalışmalarının uygun olmadığını, hatta Paris École des Beaux-Arts'da bile bu iki atölyenin ayrı olduğunu dile getirir. Ayrıca kadın öğrencilere Sanayi-

<sup>130</sup> Bu tespiti ilk kez Ürekli (Mart 2003) ortaya koymuştur; öncesinde çeşitli araştırmacılar, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Sanayi-i Nefise Mektebi ile birleştirilme tarihi konusunda farklı öneriler getirmiştir. Mustafa Cezar (1983, s.27) 1925 ve Sezer Tansuğ (2012, s.138) 1926 yılında birleştiğini öne sürmektedir. Ayrıca Taha Toros 1920, Şefika Kurnaz 1921, Tomur Atagök 1923/1924'ü işaret eder (Paşalıoğlu, 1996, s.61).

<sup>131</sup> Bkz Bölüm: 3.11. Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi ve Müze Hümayun Yönetimlerinin Ayrılması



i Nefise Mektebi dâhilinde ayrı atölyeler tahsis edilmesinin de sıkışıklığa sebep olacağını ve iki okulun birleşmesinden bir tasarruf elde edilemeyeceğini söyleyerek aynı halde kalmalarını önerir (İAMA, Karton 75, Dosya No: 9045, 25 Kânunisanı 1339 [25 Ocak 1923]; Ürekli, Mart 2003, s.55).

Nitekim Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kadın ve erkek kısımlarıyla ilgili benimsediği uygulama, Halil Edhem Bey'in önerileri doğrultusunda olur; kadın öğrenciler teorik dersleri erkek öğrencilerle birlikte Sanayi-i Nefise Mektebi'nde alırken atölye çalışmalarını Gedikpaşa'da sürdürür. Sanayi-i Nefise Mektebi, İnas şubesini ayrı tutmakta ısrarcı davranır ve 25 Haziran 1923 tarihinde İnas Sanayi-i Nefise Mektebi resim ve heykel kısımlarına ait bir program düzenler (BCA. 180-09-85-413/142-148, 25 Haziran Sene 1339 [1923]).<sup>132</sup>

Yirmi iki maddelik yeni yönetmelikle okulun programı güncellenmiş ve yeni bir yapılanma sürecine girilmiştir. Okulda üç atölye olması düşünülür; resim, heykel ve modelaj atölyelerinin yanı sıra henüz kurulmadığı söylenen sanayi-i tezyîniye ve üç sınıf atölyenin (?) eklenmesi planlanır. Bunlardan başka kompozisyon, portre, peyzaj ve dekor resimleri için uzmanlık atölyelerinin de kurulması düşünülür. Var olan menazır, sanat tarihi ve anatomi derslerinin yanına ekspresyon, çamur ile temsil (modelaj), mitoloji, tarih ve ilm-i bedayi dersleri eklenir. Pratik derslerse yine alçı heykellerden beden parçalarının çalışmasıyla başlar, yarım ve bütün beden klasik heykellerden yapılan pratikten sonra, hocaların onayıyla canlı modelden çalışmayla derslere devam edilir (BCA, 180-09-85-413/142-148, 25 Haziran 1339 [1923]).

Resim ve heykel şubeleri için öğrencilerin tabi oldukları sınav programı da detaylı bir şekilde kaleme alınır. Kara kalemde yağlı boyaya, alçı modelden çizimlerden canlı modelden çalışmaya kadar belirlenen pek çok sınavın yanında, kadınlara senede bir kez Avrupa müsabakası için sınav yapılması ve birincilerinin eğitim için Avrupa'ya gönderilmesi de bu yönetmelikle okulun işleyişine eklenir (BCA. 180-09-85-413/142-148, 25 Haziran Sene 1339 [1923]).

<sup>132</sup> Programın tam metni için bkz. EK 3-B: İnas Sanayi-i Nefise Mektebi 1923 Yılı Programı

İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin varlığı, bu yönetmelik ve Ömer Adil Bey'in müdürlüğüyle yaklaşık bir yıl daha sürdürüldükten sonra Maarif Nezareti'nin bütçe düzenlemelerinde, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'ne ayrıca bütçe ayrılmaması, iki okulun birleşmesini tekrar gündeme taşır. Sanayi-i Nefise Mektebi Müdüriyeti, bütçede ayrıca yer almaması nedeniyle İnas kısmının Sanayi-i Nefise Mektebi ile birleştirildiği kanaatini edindiklerini yazarak konunun kesinliğe kavuşmasını talep eder. Sonuçta İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, 22 Mayıs 1924 tarihinde lağvedilerek Sanayi-i Nefise Mektebi'ne aktarılır (BCA, 180-0984-409-1/120, 26 Mayıs 1924). Bina problemleri nedeniyle bu aktarım yalnızca idari olarak gerçekleştirilir ve atölyelerin mevcut halinde sürdürülmesine karar verilir (BCA, 180-0984-409-1/120, 26 Mayıs 1924). İki okulun pratikte de tamamen birleşmesi Sanayi-i Nefise Mektebi'nin 1926 yılında Fındıklı'daki eski Meclis-i Mebusan binasına geçmesiyle gerçekleşir (Pelvanoğlu, 2011, s.49). Böylece İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, on yıllık resmi varlığı süresince kadın sanatçıların yetişmesi için tek resmi güzel sanatlar okulu olur ve karma eğitime geçildiğinde işlevini tamamlar.

### 3.8. RESİM KOLEKSİYONU

19. yüzyılın son çeyreğinden II. Meşrutiyet'in ilanına ve Osman Hamdi Bey'in ölümüne dek geçen sürede müzecilik faaliyetleri arasında en ön plana çıkanı Müze-i Hümayun olur. Osman Hamdi Bey'in bizzat dâhil olduğu çeşitli kazılarla müzenin koleksiyonu zenginleştirilir, buna paralel olarak teşhir için mekân ve diğer uygun fiziksel şartlar sağlanmaya çalışılır. 1882 yılı layihasıyla kurulması hayal edilen, eski ustaların eserleri ile birlikte milli ressamların yapıtlarını toplayan bir koleksiyon ve resim müzesi ise uzun yıllar boyunca ertelenir.

Halil Edhem (1924, s.40), Osman Hamdi Bey'in bu projeyi tamamlamayı her zaman arzuladığını ancak bunun için bütçe ayrılmadığını ve *“yine bu devirde bu çaba için bazı ciddi engellere rastlanması”* nedeniyle hayata geçiremediğini ifade eder. Resim koleksiyonu için bütçe çıkartılması 1910'da, koleksiyonun sergilenmesi için Sanayi-i Nefise Mektebi'ne salon ilave edilmesi için harekete geçilmesi 1911 yılında gerçekleşir (Cezar, 1995, s.569; Edhem, 1924, s.40). Meclis, bu amaçla müze bütçesine yıllık bin lira ek ödenek verir ve eski ustaların ünlü eserlerinin kopyalarının ısmarlanması

kararlaştırılır. Dört yıl sonra ödenek, yüz yetmiş liraya düşürülür; 1917 yılında ise müzenin diğer ödenekleriyle birleştirilir (Edhem, 1924, s.40). Güzel sanatlarla ilişkisi *“kendisi bir ressam değildi. Fakat bir tabloyu gördüğü zaman onun hangi ekole mensup olduğunu salâhiyetle tayin edebilecek kadar mümasele sahibiydi”* sözleriyle tarif edilen Halil Edhem (Ogan, 2013, s.398), sonradan Elvah-ı Nakşiye adını alan koleksiyonun, Artun’un (2019, s.31) da işaret ettiği gibi kurucusu ve küratörü olur.

Halil Edhem’in, bu koleksiyonun yabancı ustaların eserlerini kapsayan bölümünü oluşturmak için başvurduğu yöntem, özellikle Batı ülkelerindeki müzelerden resimler kopya ettirmektir. Benzer bir uygulama 1872 yılında Paris’te hayata geçirilmiş ve kopya çalışmalarından bir müze kurulmuş (le musée des copies) ancak 1873’te kapatılmıştır. Ayrıca Edhem’in (1924, s.40) belirttiği gibi Viyana Güzel Sanatlar Okulu Müzesi ve Münih Doğu Galerisi koleksiyonlarında da bu yöntem tercih edilmiştir. Özellikle az bulunan ve büyük bütçeler gerektiren eserlerin kopyalarının edinilmesinde, görsel belleğin tutulmasının yanı sıra bu kopyalardan akademik resim eğitiminde yararlanılması da motivasyon kaynaklarından biridir. Boime’in (1986, s.42-43; 122-126) ifade ettiği gibi, dönemin akademik sanat eğitiminde, ustaların eserlerini kopyalama önemli bir yer tutar. Bir resmi kopyalama, deseni, renkleri ve sanatçının kullandığı teknikleri analiz etmeyi gerektirdiğinden, kopyalamanın öğrencilerin bilgisini artıracığına ve kendi yollarını bulmasına yardım edeceğine inanılır. Bu nedenle eski ustaların eserlerinin öğrenciler tarafından ulaşılabilir olması önem kazanır. Osmanlı İmparatorluğu’nda da bu girişimle hem Osmanlı öğrencileri hem de sanatseverleri için, çeşitli dönemlerden eserlerin kopyalarının bir araya getirilmesi planlanır.

Aslına en yakın kopyaların elde edilebilmesi için, eserlerin kimler tarafından kopya edildiği önem kazanır. Halil Edhem (1924, 40), kopyaların yabancı kopyacılar tarafından gerçekleştirilmesi gerektiğini düşünür. Paris, Berlin, Münih, Viyana ve Madrid Resim Müzeleri ile yazışarak pek çok eserin kopyasını sipariş eder. Sipariş edilen kopyalar, söz konusu müzelerin müdürlerinin denetimi altında, *“sanatçı güçleri kabul edilen ressamlara”* yaptırılır ve *“bunların kabul edilebilecek nitelikte olduklarına dair anılan müdürlerden gelen onaylı belgeler”* ile alımlar tamamlanır.

Bu adımlar, Osmanlı sanatçıları arasında kimi noktalarda memnuniyetsizlik yaratır. Bunlardan ilki koleksiyonun kopya çalışmalardan oluşturulmasıyla ilgilidir. Örneğin

Avni Lifij (25 Mart 1328 [1912], s.110), bir galeri oluşturulması fikrini son derece faydalı bulurken, koleksiyonun eserlerin kopyalarıyla oluşturulması fikrini hem halk için hem de yetişmekte olan ressamlar için zararlı bulduğunu “*Halk ve halkla beraber muhitsizlik neticesi olarak ressamlık hakkında doğru bir fikirden mahrum bulunan mübtedi [yeni] ressamlar letafetsiz, bârid [soğuk], adeta bir kadavra gibi ruhtan ari [arınmış] birtakım şeyler göre göre sanayi-i nefise hakkında ya yanlış bir fikir peyda ederler yahut hiçbir fikir edinemezler*” sözleriyle ifade eder. Dolayısıyla bu tür çalışmalarla resim sanatını sevdirmek mümkün olmayacak, mevcut rağbetsizlik sürüp gidecektir. Lifij’e göre aslanın nasıl bir hayvan olduğu ölüsünden anlaşılamayacağı gibi bir sanat eseri de “*ölüsü olan kopyası*”ndan değil ancak “*dirisi olan orijinali*”nden hakkıyla anlaşılabilir. Avni Lifij, bir Fransız ressamdan alıntılıyarak bu konudaki görüşüyle birlikte bir anlamda sanat yaklaşımını da ortaya koyar: “*Çünkü bir levhadan ne kopya edilebilir! Bir tabloda en evvel aranılan, en evvel sevilen şey ne desen, ne de rengidir. Yalnız o tabloyu vücuda getirirken sanatkârın uğradığı heyecandır, haletiruhiyedir. Ahval-i ruhiyenin istinsah edilebilmesine [kopyalanabilmesine] kim ihtimal verir.*” Öte yandan Sanayi-i Nefise Mektebi sanat tarihi öğretmeni Vahit Bey (25 Mart 1328 [1912], s.109) ise atılan adımların doğruluğunu savunur. Hangi sanat dalında olursa olsun, eski ustaların eserlerini incelemenin faydasına inanır ve bu sanatçıların orijinal eserlerini bulmanın güçlüğü ve pahalılığı nedeniyle kopyalarının edinilmesinin uygun olduğunu dile getirir.

Eleştirinin diğer ayağı, yönetimin başlarda kendi yetiştirdiği sanatçıların yeteneklerine güvenmek yerine yabancı kopistleri tercih etmesi ile ilgilidir ve “*...bir defa İstanbul’da kopya edecek erbab-ı iktidar görmedikleri gibi, Fransa’da çalışan Osmanlı ressamlarının hatta mükerreren müracaat eden Selim Meşeka gibi muktedir vatandaşlarımızın (amour propre) izzetnefislerini rencide ettiler*” sözleriyle ifade edilir (Sami, 16 Şubat 1327 [1911]), s.88).

Eserlerin kopyalarının edinilmesi politikasından vazgeçilmese de -belki bazı eleştirilere hak verildiğinden belki de süreci kolaylaştırmak ya da daha fazla eserin kopyalanmasını sağlayabilmek adına- yurt dışında eğitim alan Osmanlı sanatçıların zamanla bu sürece dâhil edildiği görülür. Özellikle Paris’te bulunan sanatçılar bu süreçte etkin olur. Louvre Müzesi’nden kimi eserlerin kopyaları Osmanlı sanatçıları tarafından yapılır; Ali Sami Bey, Jean Baptiste-François Chardin’in *Topaçla Oynayan Çocuk*; Galip Bey, Charles

Joshua Chaplin'in *Kucağında Kedi Bulunan Kadın Portresi*; Selim Meşka, Jacques Louis David'in *Madame Serisa'nın Portresi*; Hüseyin Avni Bey, Luca Giordano'nun *Mars ile Venüs*; Nazmi Bey, Antoine Coypel'in *Demokrit*; Hikmet Bey, Sir Thomas Lawrance'ın *Erkek Portresi*; Mihri Hanım, Frans Hals'ın *Çingene Kızı* tablolarını çalşırlar ve Adil Bey de Roma'da bulunan Luisini'nin *Düdük* eserlerini kopyalar (Vahit Bey, 1915'ten akt. Naipoğlu, 2008, s.567-589). Böylece İtalyan, Flaman, Hollanda, Fransız, İspanyol, İngiliz ve Alman ekollerinden on tanesi Osmanlı sanatçıları tarafından yapılan kırk iki kopya, eserlerin üretildikleri yüzyılların stillerine uygun şekilde çerçevelelenerek edinilir (Edhem, 1924, s.40).

Bir başka eleştiri de koleksiyonun yalnızca yabancı sanatçıların çalışmalarından oluşturulması ve Osmanlı sanatının belleğinin ihmal edilmesi yönündendir. “Gözle görülmeyen sözde kalır” düşüncesiyle İmparatorluğun yetiştirdiği sanatçıların eserlerinin, tıpkı Louvre Müzesi'ndeki gibi, yerli ve yabancı ziyaretçilerle buluşturulması gerektiği düşünülür. Batının nadir eserlerinden kopya yoluyla koleksiyon oluşturulurken, Sultan Abdülaziz döneminde edinilen orijinal tabloların yanı sıra Osman Hamdi Bey, Şevket Bey, Ziya Paşa, Hoca Ali Rıza, Süleyman Seyyit, Ahmet Ziya Akbulut gibi İmparatorluk sanatçıların eserlerinden bir müze koleksiyonu oluşturulmamasının, geçmişin kıymetinin bilinmemesi anlamına geleceği vurgulanır (Sami, 1 Nisan 1327 [1911]), s.37-38; Sami, 16 Şubat 1327 [1911], s.88).

Koleksiyonun oluşturulmaya başlandığı ilk yıllarda getirilen bu önerilere rağmen, koleksiyonun Osmanlı/Türk ekolünü temsil eden kısmına daha çok 1916 yılından itibaren ağırlık verilir. Sonuç olarak koleksiyonda çoğu kopya olan İtalyan, Fransız, Flaman, İspanyol, İngiliz, Alman, Hollanda ve Rus okullarından çalışmalar bulunur.<sup>133</sup> Bu eserlerin, İmparatorlukta yetişen sanatçıların Avrupa üretimini incelemesi ve bilgilerini artırması temel amacıyla -her ne kadar kopya çalışmaların bunu sağlayamayacağına dair bir görüş dile getirilmişse de- teşhir edilmesine karar verilir. Birbirine sadece birkaç dakikalık mesafede bulunan Louvre Müzesi ile Paris École des Beaux-Arts arasındaki ilişkinin bir benzeri Sanayi-i Nefise Mektebi ile bu koleksiyon arasında kurulur. 4 Ekim 1915'te Sanayi-i Nefise Mektebi resim öğretmenlerinden Hikmet Onat, Sanayi-i Nefise

<sup>133</sup> Koleksiyonun tam listesi için bkz Edhem, 1924.

Mektebi'nde kurulan Resim Müzesi'nin muhafızlığıyla görevlendirilir (İAMA, Karton 75, Dosya No: 7022-7023, 21 Eylül 331 [4 Ekim 1915]; Ürekli, 2015, s.98). Okulun büyük salonuyla yanındaki odaya yerleştirilen koleksiyon sergisinin açılışı 21 Ekim 1915'te yapılır (Edhem, 1924, s.41).

Sergide, Halil Edhem'in 1910'dan o güne oluşturduğu koleksiyonla beraber Beyoğlu'nda Union Française'in savaş döneminde Hukuk Mektebi'ne çevrilen binasındaki eserler de yer alır (Edhem, 1924, s.41).<sup>134</sup> Bu sergileme için aynı yıl okulun sanat tarihi hocası Vahit Bey tarafından bir fihrist hazırlanır; her çalışmanın sanatçısı, boyutları ve eğer kopyaysa, kopistiyle aslının nerede bulunduğu dair bilgi verilir.<sup>135</sup>

Fihristte, eser listesinden önce kısa bir "*beyan-ı maksat*" bölümüne yer verilir, koleksiyonun nasıl ve hangi amaçla oluşturulduğu açıklanır. Bu giriş yazısı, sergilemenin bir müzeleşme amacını gütmmediğini, sanat öğrencileri ve sanatseverler için sadece pedagojik amaçlarla, daha çok okulun bir şubesi gibi düşünülerek gerçekleştirildiğini açıklaması açısından son derece ilgi çekicidir:

Mevcut olan levhalar şimdilik mektep salonlarının ikisi dahiline mevzu' mevki-i teşhirdir. Şurası malum olmalıdır ki bu meşher esasen talebeye ve heveskâran ile müntesibin-i sanaata eazim-i üstadânın ne gibi eserler vücuda getirmiş olduklarını bildirmekü bir (Rambrant), bir (Vato), bir (Vinçi)'nin nasıl olduğunu tanıtmak için teşkil olunmuş ve bu cihetle sırf (pedagoji) yani terbiye ve tezhib-i şeban fikrine istinaden tertib edilmiştir, yoksa bir nakş müzesi değildir; bina-en-aleyh Sınâyi-i Nefise Mektebi'nin bir şubesinden ibarettir (Vahit Bey'den akt. Naipoğlu, 2008, s.568).

Böylece bazı orijinal eserler ve sekiz heykelle birlikte, toplamda yüz on altı çalışma Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki yerini alır; Eylül 1916'da Sanayi-i Nefise Mektebi'yle

<sup>134</sup> 1918 yılında mütareke yapılmasının ardından söz konusu eserler Union Française'e geri verilir (Edhem, 1924, s.41).

<sup>135</sup> Naipoğlu (2008, s.567-589), "Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Sanat Tarihi Yaklaşımı ve Vahit Bey" başlıklı doktora tezinde "Sanâyi-i Nefise-î Şâhâne Mektebi'nde Mevcut Asâr-ı Nakşiye ile Bazı Heyâkilin Muhtasar Fihristidir" başlığıyla yayımlanan bu fihristin tam metin transkripsiyonuna yer vermiştir. Halil Edhem (1924, s.42) bu fihristin serginin açılışıyla aynı yıl, 1915'te hazırlandığını söylerken Naipoğlu'nun transkripsiyonunda yayın yılı 1334/1918 olarak belirtilmektedir. 1918 yılında, Français Union'un eserleri geri verilmiş ve 1916 yılı itibarıyla Galatasaraylılar Yurdu sergilerinden Osmanlı sanatçıların eserleri alınmaya başlanmıştır. Dolayısıyla fihristin 1918 yılına ait olması mümkün görünmemektedir. Bu karışıklık, fihristte belirtilen 1334 yılının rumi takvim yılı olarak değerlendirilmesinden kaynaklanmış olmalıdır. Oysa 9 Kasım 1915, hicri takvime göre 1334 yılının ilk gününe denk gelmektedir. Dolayısıyla fihrist sergi açılışından kısa bir süre sonra yayımlanmış ve tarih hicri takvime göre verilmiş olmalıdır.

birlikte Cağaloğlu'ndaki Lisan Mektebi binasına taşınır, binanın üst katına yerleştirilir. Osmanlı sanatı, bu çalışmaların arasında bulunan Şehzade Abdülmecid Efendi'nin *Abdülhak Hamid Bey Timsali* ve Osman Hamdi Bey'in *Okumakta Olan Kadın* eseri olmak üzere sadece iki eserle temsil edilir.

Halil Edhem, edinilen eserleri bir koleksiyonun ilk adımı olarak görse de bu yöndeki faaliyetlerin 1916 yılı itibarıyla daha geniş bir organizasyona dönüştürülmesi gerektiğine inanır (Edhem'den akt. Ürekli, 2015, s.99). Halil Edhem, yabancı ressamların eserlerinin kopyalarının toplanmasının sürdürülmesinin yanı sıra Osmanlı sanatçıların eserlerinin de koleksiyonun bünyesine katılması için çözüm yolları üretir. Bu tarihten itibaren, Osmanlı ressamlarının eserleri, bağış ve hediye yoluyla koleksiyona eklenir, ayrıca Sanayi-i Nefise Mektebi yarışma sergilerinden ve 1916'da ilki düzenlenen Galatasaraylılar Yurdu sergilerinden de eserler edinilir. Böylece Osmanlı sanatına dair görsel bir bellek oluşturulmaya başlanır, sergileme etkinlikleri için başvurulacak bir birikim şekillenmeye başlar. 1917 yılında, Viyana ve Berlin'de sergilenmek üzere hazırlanan sergi için, bu koleksiyondan Feyhaman Duran'ın *Karanfilli Kadın*, Hikmet Onat'ın *Kayıklar*, Ruhi Arel'in *Hilâl-i Ahmer İ'ânesi* ve Namık İsmail'in *Tefekkür* çalışmaları bu koleksiyondan ödünç alınır (BOA. MF.MKT. 1031/11, 17 Teşrinisani 1333 [17 Kasım 1917]). Bu eserlerle birlikte Viyana'da sergilenen tablolar İstanbul'a geri getirildiğinde, hükümetin sipariş vererek yaptırdığı elli altı tablo Maarif Bakanlığı ile yapılan yazışmalar ve 12 Mart 1921 tarihli mazbata sonucunda resim eserleri koleksiyonuna katılır (Edhem, 1924, s.45).

1917 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi, Müze-i Hümayun yönetiminden ayrıldığında da resim koleksiyonu Müzeler Müdürlüğü'nün sorumluluğunda kalır ancak koleksiyonun okuldaki teşhirine devam edilir. Halil Edhem Bey, Sanayi-i Nefise Mektebi Âsâr-ı Nakşiye Müzesi için bir nizamname hazırlar, bu yönetmelik 25 Haziran 1917'de onaylanır. Buna göre eserlerin müzeye kabulü, resimleri incelemek üzere oluşturulan bir kurulun onayına bağlı olur ve bu kurulun üyeleri Sanayi-i Nefise Mektebi müdürü ile resim bölümü öğretmenlerinden ve güzel sanatlarda uzman olan dört kişiden oluşur (Edhem, 1924, s.51-53). Halil Edhem Bey'in bu koleksiyonu Sanayi-i Nefise Mektebi'nden ayrı düşünmediği "*Sanayi-i Nefise Mektebi ve onunla birlikte resim koleksiyonu da acıklı bir döneme girdi*" sözlerinden anlaşılır. Bahsedilen bu dönemde,

savaş yıllarında yaşanan güçlükler nedeniyle Sanayi-i Nefise Mektebi sık sık bina değiştirmek zorunda kalır ve gereksinimlerine uygun olmayan binalarda varlığını sürdürür. Bu nedenle koleksiyon genişletilse de teşhir edilemez. Mayıs 1919'da Sanayi-i Nefise Mektebi'nin, Lisan Mektebi binasından çıkartılmasıyla Halil Edhem'in de "acıklı" diye nitelendirdiği dönem başlar ve bu süreçte elverişsiz mekân koşulları nedeniyle koleksiyon, korunmaya alınarak Müze-i Hümayun'un deposuna kaldırılır (Edhem, 1924, s.44).

18 Aralık 1921'de resim koleksiyonun, Müze Müdürlüğü'nden Sanayi-i Nefise Mektebi'nin sorumluluğuna aktarılması için başvuruda bulunulur. Resim koleksiyonunun sergilenmesi için Âsâr-ı Atfika Müzesi'nde uygun bir yer bulunmadığı, okulda hazırlanacak bir salonda eserlerin sergileneceği ve öğrencilerin de aldıkları eğitim paralelinde çalışıp uygulama yapabileceği belirtilerek Âsâr-ı Nakşiye Müzesinin, 1917 yönetmeliğindeki ilgili hükümlerin değiştirilerek Sanayi-i Nefise Mektebi'nin idaresine aktarılması gündeme getirilir. Ancak Meclis-i Vükela, koleksiyonun fiziksel olarak Sanayi-i Nefise Mektebi'ne naklini onaylasa da yönetmeliğinin değiştirilmemesine karar verir. *Batılı devletlerde olduğu gibi asrın ihtiyaçları doğrultusunda resimlerden bir müze oluşturularak güzel sanatların ilerlemesi hedeflendiğinden* koleksiyonun yönetiminin bu konuda uzman ve yetkili olarak görülen müzenin idaresinde kalması uygun bulunur (BOA. BEO. 4721/354033, 27 Eylül 1338 [1922]); MV. 224/115, 26 Eylül 1338 [1922]).

Yıllar içinde genişleyen bu koleksiyonun teşhir edilmesi için farklı girişimlerde bulunulur. Halil Edhem, 1923 yılında, Osmanlı sanatçılarına ait pek çok tabloyu barındıran koleksiyonun sergilenmesinin önemini dile getirir; 1924 yılında, yıllardır hayali kurulan resim müzesinin hayata geçirilebilmesi için başvuruda bulunur. Koleksiyonun Alay Köşkü'nde sergilenmesi hem binanın tamiri hem de eserlerin depodan çıkarılması için çözüm yolu olarak görülür. Ancak yapının tamirati için bütçe ayrılamaması nedeniyle arzu edilen müzenin kurulması bir kere daha ertelenir (İAMA, Karton No: 96, Dosya No: 9067'den akt. Ürekli, 2015, s.126).

Halil Edhem'in bir sonraki önerisi, Elvah-ı Nakşiye için Dolmabahçe Sarayı'ndan bir mekânın tahsis edilmesi olur. Halil Edhem'e göre, bu adım pek çok sorunu tek hamlede çözecektir. Öncelikle Dolmabahçe Sarayı'nda bulunan ünlü ressamın eserleri de koleksiyona katılacak ve koleksiyon hem sayıca hem de kapsam olarak başka bir boyuta



taşınacaktır. İkincisi, Galatasaray sergileri gibi çeşitli sergilerin düzenlenmesinde yaşanan mekân sıkıntısı aşılabilecek, sergiler artık Dolmabahçe Sarayı'nda sergilenebilecektir. Ayrıca hem dış görünümü hem de iç özellikleri nedeniyle ziyaretçilerin ilgisini çekecek ve sarayın muhafazası için gereken masraflar, ekstra bütçeye ihtiyaç duyulmadan sergi için alınacak giriş ücretleriyle karşılanabilecektir. Ancak bu öneri, Dolmabahçe Sarayı'nın tesisine imkân olmadığı gerekçesiyle reddedilir (İAMA, Karton No: 96, Dosya No: 9873'ten akt. Ürekli, 2015, s.129).

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin 1926 yılında Fındıklı Sarayı'na taşınmasının ardından, Sanayi-i Nefise Mektebi Müdüriyeti koleksiyondaki tabloların genel özelliklerini de içeren bir liste yapmakla görevlendirilir ve koleksiyonun da yeni okul binasının yanındaki Ayan Dairesi'ne taşınması önerilir. Resim müzesi hayalinin gerçekleştirilebilmesi için milli saraylarda, resmî daire ve kurumlarda ya da depolarda bulunan kıymetli resimlerin müzeye aktarılmasına dair bir karar çıkarılır; Ömer Adil Bey, resim müzesinin müdürü olarak belirlenir (Ürekli, 2015, s.132; Köksal Bingöl, 2011, s.45). Ancak bu proje de hayata geçirilemez ve İmparatorluktan Cumhuriyete uzanan bir sürecin görsel belleği depolarda saklanmaya devam edilir.

Bu koleksiyon, ilk kez 1936 yılında II. Türk Tarih Kongresi sırasında *Yarım Asırlık Türk Resim Sergisi* adıyla okulun salonlarında düzenlenen teşhirle kamuya buluşturulur ve bu sergi 1937 yılında, daha önceden uygun görülmeyen Dolmabahçe Sarayı'nda, Velihaht Dairesi'nde açılan İstanbul Resim Heykel Müzesi'nin de temelini oluşturur (Yasa Yaman, 2010, 26-30).<sup>136</sup>

### **3.9. OSMANLI İMPARATORLUĞU İLE ALMAN İMPARATORLUĞU'NUN KÜLTÜR SANAT İLİŞKİLERİ VE SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEBİ'NE YANSIMALARI**

Harb-i Umumi (Cihan Harbi) olarak adlandırılan I. Dünya Savaşı sürecinde İtilaf devletleri cephesindeki Fransa ile İttifak Devletleri tarafında yer alan Osmanlı İmparatorluğu arasındaki kültür-sanat ilişkileri de sekteye uğrar, Fransız

<sup>136</sup> İstanbul Resim ve Heykel Müzesi ile ilgili kapsamlı bir araştırma için bkz. Köksal Bingöl, 2011.

etkisinden rahatsızlık duyulmasına sebep olur. Osmanlı İmparatorluğu'nun savaşa İttifak Devletleri ile girmesi nedeniyle Fransa ile bozulan ilişkiler, yerini Alman İmparatorluğu ile kurulan diplomatik, ekonomik ve askeri yakınlaşmaya bırakır, kültür-sanat alanında karşılıklı organizasyonlar planlanır (Gencer, 2015, s.13-14).

İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin fikir liderlerinden Dr. Nazım Bey'in etkisiyle, Alman Dışişleri Bakanlığı eğitim uzmanı Prof. Dr. Franz Schmidt, 1914'te Berlin'den İstanbul'a gelir ve Türk maarifini Alman modeline göre yeniden yapılandırmak üzere görevlendirilir. Bonn Üniversitesi'nden Carl Heinrich Becker gibi Alman uzmanlar Osmanlı İmparatorluğu'nun eğitim sistemini inceler, sorunların nedenlerini irdeleyip çözüm önerileri sunarlar (Gencer, 2015, s.116).

1914 yılının Şubat ayında, Berlin'de Alman-Türk Derneği kurulur. Temel olarak eğitim sistemine odaklanan dernek, kuruluş amacını şöyle ifade eder: “*Türkiye'nin yeniden şekillendirilmesi çerçevesinde en önemli konu eğitim sistemi reformudur ve Almanya'dan gelecek yardım Türkiye'de büyük bir memnuniyetle karşılanacaktır*” (akt. Gencer, 2015, s.225). Osmanlı İmparatorluğu'nda okullar kurulması, Türk öğrencilerin Almanya'ya gönderilmesi, Alman edebiyatının yaygınlaştırılması gibi faaliyetlerin yanı sıra tıbbi çalışmalara odaklanan Alman-Türk Derneği, çalışmalarını etkin olarak sürdürebilmek için İstanbul'da bir örgütlenmeye ihtiyaç duyar. 3 Ekim 1915'te, bu kez İstanbul'da, yönetim kurulunda siyasi, ekonomik, askeri ve kültürel alanlardan Alman ve Türk uzmanları barındıran Türk-Alman Derneği kurulur. Sadrazam Şehzade Said Halim Paşa, Hariciye Nazırı Halil Bey ve Alman Büyükelçi Wolf-Metternich, Türk-Alman Derneği'nin onursal başkanları olurlar. On yedi kişiden oluşan yönetim kurulunun başkanlığını İsmail Cenani Bey, başkan vekilliğini Profesör Dr. Schmidt üstlenir. Bağdat Demiryolu Hattı Genel Müdürü Günther, İttihat ve Terakki Cemiyeti'nden Dr. Nazım Bey, *Frankfurter Zeitung* gazetesinin Türkiye temsilcisi Paul Weitz gibi isimlerin yanı sıra Müzeler Genel Müdürü Halil Edhem Bey de derneğin yönetim kurulunda yer alır (Gencer, 2015, s.235-254).<sup>137</sup>

<sup>137</sup> Türk-Alman Derneği'nin onursal yönetim kurulunda Enver Paşa, Bahriye Nazırı Cemal Paşa, Büyükelçilik Müşaviri Freiherr von Neurath, Dahiliye Nazırı Talat Paşa, Boğazlar Komutanı Mareşal von Usedom Paşa yer alır. Yönetim kurulu üyelerinin tam listesi ise şöyledir: İsmail Cenani Bey (Başkan), Profesör Dr. Schmidt (Başkan Vekili), Binbaşı Ali Vafi Bey (Kâtip), Banka Müdürü von Haas (Sayman), Vali Bedri Bey; Tötonya Kültür Merkezi Başkanı Tümgeneral Bischoff Paşa, Bağdat Demiryolu Hattı

Derneğin tüzüğü 10 Nisan 1916'da kabul edilir. Tüzüğün ilk maddesinde, derneğin amacı “*Almanlar ile Türkler arasında süregelen ilişkilerin muhafaza edilmesi ve kültürel faaliyetlerde her iki halkın birbirine tanınması*” olarak ifade edilir ve bunu gerçekleştirmek için kültürel ve toplumsal alanları kapsayan bir program yürütülmesi planlanır. Programın içinde dil kursları, seçilecek Alman yayınlarının çevrilmesi, yayımlanması, kütüphane kurulması; Alman ve Türk kültür hayatlarına dair fotoğraf ve film gösterimleri, sergiler ve konferanslar düzenlenmesi; benzer sosyal çevrelerden Alman ve Türklerin çeşitli etkinlikler aracılığıyla bir araya getirilmesi gibi fikirler yer alır. Böylece devlet yetkililerinin gerçekleştirdiği araştırma-inceleme gezilerinin yanına, toplumsal ve kültürel alışverişi ve yakınlaşmayı sağlayacak bir program eklenir. Programda, Türkiye’den öğretmenlerin, memurların, tüccarların yanı sıra üniversite öğrencilerinin ve Güzel Sanatlar Akademisi öğrencilerinin Almanya’yı, Almanların da Türkiye’yi ziyaret etmeleri fikri yer alır (Gencer, 2015, s.254-256).

İki ülke arasındaki bu yakınlaşmanın etkileri Sanayi-i Nefise Mektebi üzerinde de görülür. Halil Edhem, Osmanlı eğitim sistemini düzenlemek için İstanbul’da bulunan Franz Schmidt’ten, Sanayi-i Nefise Mektebi için bir Alman müdür bulunmasını rica eder (Schmidt ve Boelitz, 1928, s.55). 14 Eylül 1915’te ise Maarif Nezareti’ne resim şubesini zamanın ihtiyaçları paralelinde ileriye götürmek, okulda “*ressamlık sanatına bir istikamet-i mahsusa verilmek ve şube-i mezkureye nezaret etmek*” üzere, Almanya’nın güzel sanatlar açısından en önemli merkezi Münih’ten bir ressamın bulunması için sözlü talepte bulunduğunu bildirir. Ancak bulunacak ressamın istihdamı için okulun bütçesi yeterli olmadığından maaşının karşılanabilmesi için de ek bütçe talep eder (İAMA, Karton 75, Dosya No: 7010, 3 Eylül 1331 [16 Eylül 1915]). Ayrıca aynı yıllarda İnas Sanayi-i Nefise Mektebi için de Alman bir öğretmen istendiği konuşulmaktadır. *Tasvir-i Efkâr* gazetesi (Anonim, 17 Nisan 1333 [1917]) “*mevcut yerli resim muallimelerimizin mektebe devam eden hanım kızlarımıza resim tedrisatını bihakkın icra edebilecek iktidarda olmamalarına binaen resim tedrisatının bihakkın ifa edilemediği iki senedir vukuu bulan tecâribden [tecrübelerden] anlaşılmıştır. Buna binaen Maarif Nezareti*

---

Genel Müdürü Günther, Müzeler Genel Müdürü Halil Edhem Bey, Carl Humann, Hüseyin Cahid Bey, emekli Vali İsmail Cambolat Bey, İsmet Bey, Profesör Dr. Jäckh, Tümgeneral von Lossow, Dr. Nazım Bey, Osmanlı Ordusu’nda Hekim Tuğgeneral Süleyman Numan Paşa, Hasan Tahsin Bey, Frankfurter Zeitung gazetesinin Türkiye temsilcisi Paul Weitz (Gencer, 2015, s.253).

tarafından bu mektep için Almanya'dan muktedir bir resim muallimesi celbi derpiş edilmekte olduğunu istihbâr ettik” sözleriyle bu girişimi haber verir. Yazıda, kadınlar için açılan güzel sanatlar okulunda, gerekli tedrisatın en iyi biçimde verilmesinin de önemli olduğu ve “Almanya’da çok miktarda bulunduğuna şüphe olmayan muktedir resim muallimelerinden bir veya birkaçını” çağırmanın uygun olacağı ifade edilir. Muhtemelen savaş koşulları nedeniyle bu iki girişim de sonuçsuz kalır; öte yandan o döneme kadar yurt dışına gönderilen Sanayi-i Nefise Mektebi mezunlarından neredeyse hepsi Fransa’ya giderken -savaş döneminde Fransa’ya öğrenci yollanamadığından- güzel sanatlar öğrencileri için belirlenen adres Almanya olur. Nijad Sirel, Mektebi Sultani’de aldığı eğitimin ardından 1915 yılında kendi imkânlarıyla Almanya’ya giderek eğitimine Münih Güzel Sanatlar Akademisi’nde devam eder (Gezer, 1983, s.36, 39).

1916 yılında ise Sanayi-i Nefise Mektebi, Mahir Tomruk’un Berlin’e gönderilmesini önerir (İAMA, Karton 75, Dosya No: 7470, 4 Ağustos 1332 [17 Ağustos 1916]). Tomruk, eğitimini Münih Güzel Sanatlar Akademisi’nde sürdürür; önce Prof. Kurtz’un sonra Prof. Belecker’in öğrencisi olur. 1924 yılında İstanbul’a dönen Tomruk, 1926’da Sanayi-i Nefise’de modelaj öğretmeni olarak görev alır (Gezer, 1983, s.36). İnas Sanayi-i Nefise Mektebi mezunu Belkıs Hanım (Mustafa), 1917 yılında, devlet bursuyla Berlin Güzel Sanatlar Akademisi’ne gönderilir (İAMA, Karton 75, Dosya No: 7470, 22 Kânunuevvel 1332 [4 Ocak 1917]).

Bu dönemde eğitim kurumları için araç gereç temini de Almanya’dan yapılır; coğrafya tabloları ve öğretim için tarihi levha siparişi verilir (BOA.MF. MKT. 1213/15, 9 Teşrinievvel 1333 [9 Ekim 1917]). Halil Edhem Bey, 10 Eylül 1917’de müze bünyesinde İslam mimarisi ve heykeller için bir alçı kalıplar şubesi oluşturulması yönünde girişimde bulunur ve bu proje için gerekli incelemelerin Almanya’da yapılması uygun bulunur (BOA. MF.ALY, 108/61’den akt. Ürekli, 2015, s.102-103). Hem Sanayi-i Nefise Mektebi’ndeki öğrencilerin etütlerine yarayacak hem de Osmanlı sanat tarihi anlatısına fayda sağlayacak bu alçı kalıplar şubesi için İnas Sanayi-i Nefise Mektebi Müdürü Ömer Adil Bey, inceleme yapmak ve araç gereç temin etmek üzere 1918 yılında Almanya’ya gönderilir. Berlin Gipsformerei Alçı Kalıphanesi’nden<sup>138</sup> ve ismi, belgede W. und J.

<sup>138</sup> Berlin Gipsformerei, 1819’da kurulan bir replika atölyesidir. Berlin’deki müzelerin yanı sıra Avrupa’nın çeşitli müzelerinden eserlerin replikalarını üreten bu atölye, Berlin Staatliche Museen’in en eski kurumu

Amler olarak verilen Charlottenburg / Steinplatz 2 adresinde bulunan başka bir kurumdan alçı kalıplar alarak İstanbul'a naklini sağlar (BOA. DH.EUM. SSM. 60/15, 16 Haziran 1334 [1918]; BOA, MF.MKT. 1235/106, 25 Eylül 1334 [1918]).

### 3.9.1. İttifak Devletleri'nin Başkentlerinde Sergi

II. Meşrutiyet Dönemi'nde hem Müze-i Hümayun uzmanları hem de Sanayi-i Nefise Mektebi hocaları ve mezunları yurt dışındaki sanat etkinliklerine katılımda aktif bir rol üstlenirler. Daha önce değinildiği üzere, Osmanlı İmparatorluğu bu dönemde X. ve XI. Münih Sergilerine (1909, 1913) katılır,<sup>139</sup> ayrıca Berlin'de bir sergi düzenlenmek üzere yazışmalar yapar ve İttifak Devletleri'nin başkentlerine, Viyana ve Berlin'e götürmek üzere bir resim sergisi organize eder. Önceki katılımlardan farklı olarak doğrudan güzel sanatlar sergisi olarak organize edilen bu etkinlikler, Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki üretimin görünürlüğü ve yurt dışında nasıl karşılandığı ile ilgili bilgi verir. Alman-Türk ve Türk-Alman Dernekleri'nin ve kurulan ittifakın etkisiyle, yürütülmesi planlanan kültürel program çerçevesinde hem İstanbul'da hem de Berlin'de karşılıklı olarak sergiler düzenlenmesi fikri doğar. Özellikle Viyana ve Berlin sergisi için yapılan yazışmalar, İmparatorluğun gereksinim duyduğu ve sanatçılardan beklediği temsil diliyle ilgili veriler sunar.

İstihbarat Dairesi Başkanı Seyfi Paşa'nın isteğiyle Celal Esad Arseven tarafından hazırlanan rapor da sanat etkinliklerinin, bu süreçte faydalı bir iletişim aracı olacağına işaret eder. Arseven, raporunda Türklerin kültür ve sanat alanındaki yeteneklerinin Batı'da tanıtılması ve bu yolla sempati kazanılmasının önemini vurgular. Arseven (1993, s.62-63) "*Avrupaca yalnız muhaberedeki cesaret ve kuvvetiyle tanınan ve fakat medeniyette ve sanatta geri kalmış bir millet gibi telâkki edilen Türklerin kültür ve sanat sahasındaki kabiliyetlerini göstererek müttefik milletlerde bir sempati uyandırmak*" sözleriyle Viyana ve Berlin'de Osmanlı sanatçılarının eserlerinden oluşacak bir serginin amacını vurgular.

---

olarak günümüzde geniş koleksiyonuyla halen mevcudiyetini sürdürmektedir (Staatliche Museen zu Berlin, t.y.)

<sup>139</sup> Bkz. Bölüm 2.7.1. Uluslararası Münih Sanat Sergileri (1909, 1913)

Berlin Akademie der Künste'nin (Güzel Sanatlar Akademisi) salonlarında, 1917 yılı içinde yer alması planlanan serginin hazırlıklarına 1916'da başlanır (Preußische Akademie der Künste Arşivi, PrAdk-84, 26 Aralık 1916). Serginin organizasyonu için, üyeleri arasında Müzeler Genel Müdürü Halil Edhem Bey'in de bulunduğu bir komisyon kurulur, serginin İmparatorluktaki son ilerlemeleri göstermesi ve özellikle *“inkılâbdan beri”* yani, II. Meşrutiyet'in ilanından itibaren üretilmiş *“sanâyi-i nefîse ve sanâyi-i tezyiniyye”* eserlerinden oluşturulması planlanır (BOA. MV. 207/18, 11 Mart 1333 [1917]). Alman Sefareti, Berlin'de açılacak sergi için bir tezkere hazırlayarak bunu Osmanlı İmparatorluğu'na iletir. Görsel propaganda aracılığıyla mümkün olan en fazla yararın sağlanabilmesi doğrultusunda şekillenmesi istenen sergi için Almanya, Osmanlı komisyonuna gönderdiği tezkerenin birinci maddesinde sergide, memlekete, savaşlara ve kumandanlara dair yağlı boya, sulu boya ve kara kalem resimlerle beraber halı, kilim, çini, kitap cildi, yazı, silah ve mücevher gibi eserlerin sunulacağını ifade eder; 1917 Mayıs'ında Alman ordusundan bir binbaşının İstanbul'a gelerek teşhir edilecek eserlerle ilgilenmesini önerir. Almanya ile Osmanlı İmparatorluğu arasındaki bu yazışmalar Berlin Sefaret-i Seniyyesi Ateşe Militerliği ile Osmanlı Ordu-u Hümayunu arasında yapılır (BOA. MF. MKT. 1223/11, 12 Şubat 1332 [25 Şubat 1917]).

Müze-i Hümayun Müdürlüğü'nün sergi hakkında 26 Mart 1917 tarihinde bildirdiği görüş oldukça ilginç veriler sunar. Komisyona göre Osmanlı ressamlarının, tezkerenin birinci maddesinde *“harbe ait eserler olması muhtemel”* bazı eserleri bulunsa da Mekteb-i Harbiye'de, diğer daire ve saraylardaki tabloların çoğunluğu *“Avrupalı ve bi'l-hassa Fransız ressamı tarafından yapılmış olduğundan bunlar Berlin'de açılacak sergide Osmanlı ressamlarını temsil edemezler. Diğerleri ise mektep talebesi tarafından yapılmış ehemmiyetsiz şeyler olduğundan bunların teşhirleri dahi münasip değildir”* ifadelerine yer verilir. Böyle bir serginin Mayıs ayına yetiştirilmesinin güç olduğu belirtilirken Alman binbaşının sürece dâhil olmasına da sıcak bakılmaz. *“Berlin'de açılacak bir Osmanlı sergisinin kendi başına tertibinin”* daha uygun olacağı ve Alman görevlilerin bu iş için İstanbul'a gelmesinin gerekli olmadığı yazılır (BOA. MF. MKT. 1223/11, 12 Şubat 1332 [25 Şubat 1917]). Bu kısa görüş yazısı, Osmanlı İmparatorluğu'nun sanat ortamı hakkında veriler sunar. Müze-i Hümayun, resim koleksiyonuna 1916 yılı itibarıyla Galatasaray Sergileri'nden resim almaya başlasa da bir sene içinde elinde böyle birikimin oluşması mümkün olmamıştır. Yani, Osmanlı ressamlarının ürettiği, bir anlamda

İmparatorluğun görsel belleğini oluşturacak bir koleksiyonun olmadığı, var olan resimlerin bir kısmının da İmparatorluğun görsel propaganda olarak sunabileceği temsil içeriğine sahip olmadığı anlaşılır. 1915'te Türk Ocağı'nda açılan sergi için *Türk Yurdu* dergisinin, Hamdullah Suphi'nin (12 Ağustos 1915, s.197) beğeni dolu yazısına düştüğü “istedik ki, birçok harp senelerinin mahsulü olan bu eserler arasında askerlik sahneleri bir istisna gibi kalsın...” notundaki gibi, İmparatorluğun ihtiyaç duyduğu savaş sahneleri halen istisna halindedir. Öte yandan, örneğin 1909 ve 1913 yıllarındaki Münih sergilerinde, Zonaro ya da Zarzecki gibi Avrupa doğumlu sanatçıların İmparatorluğu temsil etmesinde sorun görülmezken I. Dünya Savaşı'ndaki kutuplaşma nedeniyle İmparatorlukta Fransız eserleri de artık Osmanlıların temsil için uygun görülmez. Bu eksiklik İmparatorlukta yeni bir üretim sürecini tetikler.

Savaş döneminin ruhunu yansıtacak, görsel propagandaya yönelik bir üretim için 1917'de Şişli Atölyesi kurulur. Hepsi Sanayi-i Nefise Mektebi'nde eğitim görmüş ve eğitimlerine Avrupa'da devam etmiş, bir kısmı da Sanayi-i Nefise Mektebi'nin hocaları olmuş İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Namık İsmail, Hikmet Onat, Sami Yetik ve Ali Sami Boyar'ın Şişli atölyesinde yürüttüğü çalışmalar birkaç ay içinde tamamlanır (Arseven, 1993, s.62-63).

Şişli Atölyesi'nde, konu olarak 18 Mart 1915'te İtilaf devletlerine karşı kazanılan Çanakkale zaferi merkeze alınır ve kimi zaman savaş anını kimi zamansa Hikmet Onat'ın *Siperde Mektup Okuyanlar* gibi savaşın duygusal boyutlarını yansıtan hamasi eserler üretilir (Gören, 1997, s.53). Bu atölyede üretilen eserlerin yanı sıra Feyhaman Duran'ın *Karanfilli Kadın*, Hikmet Onat'ın *Kayıklar*, Ruhi Bey'in *Hilâl-i Ahmer İanesi* (Görsel 56) ve Namık İsmail'in *Tefekkür* (Görsel 57) isimli eserleri Sanayi-i Nefise Mektebi Müzesi'nden ödünç alınır (BOA. MF.MKT. 1031/11, 17 Teşrinisani 1333 [17 Kasım 1917]).<sup>140</sup>

Yeni bir üretim süreciyle oluşturulan serginin, sadece Berlin'de ziyaretçilere sunulmasındansa daha büyük bir kitleye ulaştırılması için önce İstanbul'da, ardından İttifak Devletleri'nin başkentlerinde, Viyana ve Berlin'de izleyicilerle buluşturulmasına

<sup>140</sup> Söz konusu sergide yer alan eserlerin tam listesi için bkz. Gören, 1997.

karar verilir. Hem yerel hem uluslararası alanda yararlanılması planlanan bu temsil, 20 Aralık 1917’de İstanbul’da açılır. Osmanlı basınında şu sözlerle yer bulur:

Resim sergisi medenî milletler arasında yer aldığımızı Avrupa devletlerine ispatlayacak kadar önemli bir harekettir. Avrupa’ya medeni milletler gibi musiki, mimarî ve resim gibi güzel sanatların değişik kollarında milli ve evrensel eserler ortaya koyabilecek yeteneğe sahip bir millet olduğumuzu göstermeliyiz. Böylece Batı’nın bizi tanımazlık ve tecrit eden tutumu ortadan kalsın (Tasvir-i Efkâr 21 Kânunuevvel 1333 [21 Aralık 1917]’ten akt. Özyiğit, 2012, s.70-71).

Bu sözlerle amacı açıkça ifade edilen sergi Viyana’ya taşınır, ancak savaş dönemi koşulları nedeniyle Berlin’e götürülemez. Osmanlı İmparatorluğu’nun bir uluslararası serginin parçası olarak değil, başlı başına kendi sergisi olarak düzenlediği ilk sergi olma özelliğini de taşıyan Viyana Sergisi, Osmanlı sanatının yurt dışındaki algılanışı ile ilgili ilginç veriler sunar. Sanayi-i Nefise Mektebi çevresinin sanat üretimi 1916 itibarıyla Galatasaray Sergilerinde tartışmaya açılmışken Viyana Sergisi de bu üretimi Avrupalı gözlerin nasıl değerlendirdiğini ortaya koyar.

Güzel sanatlar, Osmanlı basınında, ülkenin medeni milletler arasındaki yerini gösterecek bir araç olarak görülürken yurt dışında da “*Türkler medeni ülkeler arasında bir yere sahip olduğunu göstermeye istekli*” gibi yorumlarla karşılanır (Der Neue Orient Vol.2, 1918, s.284’ten akt. Tongo, 2019, s.302). Özellikle Joseph Bernhard’ın sergi üzerine kaleme aldığı detaylı değerlendirmeler pek çok açıdan ilgi çekicidir. Osmanlı İmparatorluğu’nda güzel sanatlar üretiminin olması şaşırtıcı karşılanırken bir yandan da Osmanlı sanatı emekleme çağında ve “*kısmen Alman kısmen Fransız*” etkisinde olmasıyla tariflenir (akt. Tongo, 2019, 287-289). Özetle, yerel sanat ortamının tartışmalı konusu *milli* sanat orada da yeterince *milli* bulunmaz.

Sergide manzara resimleri öne çıkar ve Osmanlı sanatçılarının en başarılı bulunduğu alan, “*kusursuz renk ve ışık*” kullanımlarıyla manzara resimleri olur. Bernhard’ın yazılarına özellikle taşıdığı iki isim dikkat çekicidir. İlki, sergiye *Rüstem Paşa Camii* ve *Ayasofya Camii* resimleriyle katılan Şevket Bey’dir. Bernhard, Şevket Bey’de, diğer sanatçılarda olmayan bir milli his olduğunu, ressamın eserlerinin ziyaretçileri Doğu’ya götürdüğünü aktarır. İkinci isim ise serginin iki kadın sanatçısından biri olan Harika Hanım’dır.



Bernhard, çıplak kadın ve erkek figürlerinin yer aldığı *İlahlar Eğleniyor* resmini son derece cesur bulur (akt. Tongo, 2019, 287-289).<sup>141</sup>

Sergiler aracılığıyla Osmanlı modern sanatının uluslararası platformda temsiliyle üretimin milliliği gündeme gelir ve İmparatorluk sanatçılarının, okulun hocalarının benimsediği sanatsal tercihler farklı boyutlarda tartışmaya açılır. İmparatorluk, her ne kadar tuval resmi üretimiyle kendine bir temsil alanı sağlasa da genellikle uluslararası platformda bu üretimin dili özgün ve milli bulunmamıştır. Öte yandan bu serginin tetiklediği üretim süreci, Osmanlı sanatçıların konu yönelimlerine savaş sahnelerinin daha çok girmesini sağladığı gibi bu dönemde milli sanatın bu tür içeriklerle yeniden tariflenmekte olduğunu da gösterir.

### 3.10. SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEBİ VE MÜZE-İ HÜMAYUN YÖNETİMLERİNİN AYRILMASI

II. Meşrutiyet'in ilanından itibaren, Sanayi-i Nefise Mektebi'nden talep edilen devinim ve okula katılan İnas şubesi, resim koleksiyonu ve temsil sorumluluğu, işleyişteki sorunların da daha fazla dile getirilmesine sebep olur. 1916 yılından başlayarak Müze-i Hümayun ve Sanayi-i Nefise Mektebi'nin rolleri, görev ve sorumlulukları yeniden gözden geçirilir; kültürel alanda yeniden yapılandırmaya gidilir.

I. Dünya Savaşı yılları, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin mekânsal ve idari olarak hızlı bir değişim sürecine girdiği yıllar olur. Okulun binasının yetersizliği ile ilgili sesler giderek yükselir; okuldaki ressamlar tarafından atölyelerdeki ışığın yetersiz kalması ve uygun olmaması nedeniyle süregelen şikâyet, II. Meşrutiyet Dönemi'nde *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*'nde tekrarlanır. Bu aksaklıkların giderilebilmesi için, Maarif Nezaretinden Sanayi-i Nefise Mektebi'ne tesis edilmek üzere yeni bir bina yapılması ve okulun gelişimi için Müze Müdürlüğü'nden ayrılarak başlı başına bir kurum haline gelmesi talep edilir (Edhem, 1924, s.41).

<sup>141</sup> Metinde sözü edilen, Gören'in (1997) fotoğraflarını yayımladığı ve Tongo'nun (2019) alıntılıdığı makaleler şöyledir: J. Bernhard, Türkische Maler in Wien, *Österreiches Illustrierte Zeitung*, 26 Mayıs 1918, p.601; Türkische Maler in Wien, *Sport und Salon*, No:21 p.7-8.

Aynı dönemde Müze-i Hümayun da Eski Doğu Eserleri Koleksiyonu'nun teşhiri için mekân arayışındadır. Halil Edhem Bey, 19 Ocak 1916'da Sanayi-i Nefise Mektebi'nin genişletilmeye, Müze-i Hümayun'un da yeni bir sergileme alanına ihtiyaç duyduğunu yazarak süreci başlatır. Savaş döneminin zorlu maddi koşullarında, yeni bir bina inşa edilmesinin mali külfeti yüksek olacağı için Halil Edhem 13 Eylül 1916'da yeni bir çözüm bulur; Sanayi-i Nefise Mektebi'nin başka bir yere taşınmasını ve okulun boşaltacağı binanın da Müze-i Hümayun'a devredilmesini önerir. Böylece Maarif Nezareti, 20 Eylül 1916'da okulun, önceden Vefa Mekteb-i Sultanisi'ne de ev sahipliği yapmış olan ve genişletilmeye müsait olduğu söylenen eski Lisan Mektebi'ne taşınmasına ve boşaltacağı binanın, Eski Doğu Eserleri Koleksiyonu'nun yerleştirilmesi için Müze-i Hümayun bünyesine katılmasına karar verir (İAMA, Karton 75, Dosya No: 7498, 7 Eylül 1332 [20 Eylül 1916]). Böylece Sanayi-i Nefise Mektebi, kuruluşundan itibaren ilk kez bina değiştirerek aslında bir güzel sanatlar okulu olarak inşa edilmemiş olan Lisan Mektebi'ne taşınır.

Mekân probleminin yanı sıra Halil Edhem Bey'in çözmek için çabaladığı bir sorun da bütçe sorunudur. Yönetimleri tek elden işlediği için Müze-i Hümayun ile Sanayi-i Nefise Mektebi'nin bütçelerinin birlikte düzenlenmesi maddi sorunlara sebep olurken 1914'te kurulan İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin giderleri de aynı bütçeye eklenir. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Müze-i Hümayun'la beraber yönetilmesinin, okula tanınan bütçe ve imkânları kısıtlamakta olduğu düşünülmeye başlanır. Her iki kurumun da farklı açılardan yaşadığı sorunların görünürlüğü giderek artarken, 1916 yılı sonunda Nazmi Ziya'nın önerisiyle diğer ülkelerdeki güzel sanatlar kurumlarının teşkilatlanmasıyla ilgili inceleme başlatılır. İncelemelerin ardından Müze-i Hümayun'un az çok Sanayi-i Nefise Müdüriyeti gibi çalışmakta olduğu öte yandan Osmanlı İmparatorluğu'nda da yurt dışında olduğu gibi, eski eserlerle ilgili faaliyetlerin ve sanat eğitiminin, ayrı birimlerce yönetilmesinin daha verimli olacağı sonucuna varılır (İAMA, Karton 75, Dosya No: ?, 15 Kânunuevvel 1332 [28 Aralık 1916]) ve İmparatorlukta kültür kurumlarıyla ilgili kapsamlı bir revizyon başlatılır.

16 Mayıs 1917 tarihli *Tasvir-i Efkar* gazetesinde çıkan haber, “ülkemizde güzel sanatların ilerlemesi için gerekli tedbirleri almak ve milli sanayimizi incelemek ve araştırmak üzere uzman kişilerden oluşan bir Sanayi-i Nefise Encümeni” kurulduğunu bildirir. Kurulun on

beş günde bir toplanacağını ve iki aylık aralıklarla *Sanayi-i Nefise Mecmuası* çıkaracağını da ekler (akt. Özyiğit, 2012, s.88-89). Encümenin başkâtipliğini yürüten Nazmi Ziya (13 Eylül 1917, s.194-195), “Medenî İhtiyaçlar: Sanatın Kıymeti” başlığıyla kaleme aldığı yazıda tüm Avrupa ülkelerinde “*milletin istirahat-ı ruhunu temin edecek, hassasiyetini artıracak*” şeyin güzel sanatlar olduğunu, “*milli olmayan sanayi-i nefise ne kadar yüksek olursa olsun bu ihtiyacâtı temin edemez*” sözleriyle belirtir. Kurumsallaşmanın önemini ise “*Her sene binlerce liralara sarf olunuyor; idareler, nezâretler, akademiler yapılıyor. Tıp, hukuk, mühendislik, askerlik ne gibi teşkilâta tâbi ise sanayi-i nefise için de kendisine mahsus teşkilât vücuda getiriliyor*” sözleriyle vurgular ve Maarif Nezareti’nin, memleket sanatçılarından oluşturduğu Sanayi-i Nefise Encümeni’nin “*gizli gizli çalışmakta ve milletine mühim bir istikbal*” hazırlamakta olduğunu ifade eder. Ancak savaş dönemi sıkıntılarının Encümen’in hareket alanını kısıtladığı da yine Nazmi Ziya’nın sözlerinden anlaşılır: “*Zannediyorum ki harpten sonra birden bire kendisini gösterecek, hakkıyla ifayayı vazifeye başlayacak ve Türklerin medeniyet aleminde kutlu bir hissesi bulunduğunu gösterecektir*”.

Ayrıca milli yönde bir birikime ve kültürel geçmişe sahip olma arzusunun artmasına paralel olarak yine 1917’de milli etnografya müzesi, milli kütüphane, milli asar-ı atika müzesi, milli hazine-i evrak ve muhafaza-i abidat kurulması kararlaştırılır ve bu kurumların hayata geçirilmeleriyle ilgilenmek üzere Maarif Nezareti’ne bağlı bir Asar-ı Milliye Müdüriyet-i Umumiyyesi kurulur (BOA. MF.MKT. 1230/46, 4 Teşrinievvel 1334 [4 Ekim 1917]).

1917’nin Nisan ayında Halil Edhem Bey bu kez, sorumluluklarının çokluğu ve iki binanın uzaklığı nedeniyle Sanayi-i Nefise Mektebi’ne dair görevlerini yerine getirmekte zorlandığını yazarak Sanayi-i Nefise Mektebi’nin ve İnas şubesinin, Müzeler Müdüriyeti ile ilişkisinin kesilerek ayrı bir müdürlük haline getirilmesini önerir ve okulun ıslahatına dair bir tezkere hazırlar. On bir maddelik bu önerge özetle şöyledir (İAMA, Karton 75, Dosya No: 7754, 12 Nisan 1333 [1917]; 7755, 22 Mart 1333 [1917]):

1- Sanayi-i Nefise Mektebi’nin müstakil bir müdüriyet haline getirilmesi; okulda her ne kadar mimarlık eğitimi veriliyorsa da okulun temeli resim sanatı eğitimi olduğundan, okulun başına bu sanata mensup bir yönetici getirilmesi. Yabancı ülkelerin sanatçılarıyla iletişim kurması gerektiğinden atanacak müdürün ve müdürün yokluğunda vekâlet

edeceği için müdür yardımcısının Almanca ya da Fransızca'ya hâkim olması, ayrıca bir muhasebeci atanması ve her üçünün de görevleri için birer talimatname hazırlanması.

2- İnas Sanayi-i Nefise şubesi idaresinin Sanayi-i Nefise Mektebi Müdüriyeti'ne verilmesi.

3- Mimarlık şubesine öğrenci kabulünde, öğrencilerin lise düzeyindeki okullardan mezun olması ya da bu derecedeki sınavları vermiş olması şartının aranması.

4- Resim, heykel ve hak şubelerinde, öğrencilerin lise derecesinde eğitim görmüş olmaları gerekmediğinden, daha çok yeteneklerini ortaya koyacakları türde bir sınava tabi tutulmaları.

5- Okul programlarının hocalar vasıtasıyla revize edilmesi.

6- Okul için bir yönetmelik düzenlenmesi.

7- Okul için bir kütüphane kurulması.

8- Alçı modelleri ve diğer eğitim araç-gereçlerin tamamlanması ve yenilenmesi.

9- Müze-i Hümayunlar Müdüriyet-i Umumiyesi'ne bağlı kalması gereken Resim Müzesi için yönetmelik hazırlanması ve genişletilmesi.

10- En azından iki senede bir, okulun çeşitli şubelerinden mezun olan öğrencilerin, eğitimlerine devam etmeleri için Avrupa'ya gönderilmesi.

11- Resim şubesi için Avrupa'dan tanınmış bir ressam getirilerek istihdam edilmesi.

Sözü edilen inceleme ve araştırmalardan sonra, Müze-i Hümayun ve Sanayi-i Nefise Mektebi yönetimleri 12 Nisan 1917'de ayrılır. Halil Edhem Bey'in erkek ve kız Sanayi-i Nefise Mektepleri için Almanya'dan birer hoca getirme girişimleri sonuçsuz kalmış olsa da Sanayi-i Nefise Mektebi müdürlüğü için uluslararası sanat ortamını tanıyan, yurt dışı deneyimine ve yabancı dil yeterliliğine sahip bir ressamın görevlendirilmesinde karar kılınır. Ressam Halil Paşa, 31 Mart 1917'de Sanayi-i Nefise Mektebi ile ilgili görüşlerine başvurulmak üzere Maarif Nezaretine çağrılır ve Sanayi-i Nefise Mektebi'nin müdürü

olarak görevlendirilir (BOA. MF.MKT. 1224/51, 31 Mart 1333 [1917]; Edhem, 1924, s.41; İAMA, Karton 75, Dosya No: 7754, 12 Nisan 1333 [1917]).

1880 yılında Paris'e giderek 1888'e kadar Gérôme ve Courtois atölyelerinde eğitim alan Halil Paşa (1857-1939), hem Osmanlı sanat ortamında hem de yurt dışında eserleriyle beğeni kazanır (Boyar, 1948, s.53; Tansuğ, 1994). 1889 Paris Fuarı'nda Osmanlı İmparatorluğu'nu Osman Hamdi Bey'le birlikte temsil eder, *Madam X* (Görsel 58) eseriyle gümüş madalya alır (Gürlemez Arı ve Sinanlar Uslu, Aralık 2018, s.576). 1900 Paris Sergisi'nde de çeşitli tablo ve eskizlerinin yanı sıra *Bir Kadın Etüdü* isimli eserinin sergilendiği bilinmektedir (Germaner, 1991, s.40). Halil Paşa, İstanbul Salon sergilerindeki çok sayıda eseriyle de kendinden söz ettirir.<sup>142</sup> 1902 sergisinin ardından Celal Esad, Halil Paşa için şu cümleleri kaleme alır:

Salondaki gerek Türk ve gerek ecnebi ressamın âsârı meyanında ilk önce zikredilecek resimler miralay Halil Bey'in âsârıdır. Vücutuyla iftihar edilen bu zatı, resim meraklılarından olup da tanımayan yok gibidir. Ressam-ı şehir Gérôme ve Courtois'nın talebesinden olup Paris sergilerine koyduğu âsâr ile kendisini Avrupa ressamlarına dahi tanıttırması ve eserlerindeki iktidar-ı ressamnesi "ressam" tabirinin delâlet ettiği mânaya san'ının bihakkın müstahak olduğunu isbat etmekte bulunmuştur (akt. Tansuğ, 1994, s.49).

Daha önce değinildiği üzere, Halil Paşa 1907 yılından itibaren Sanayi-i Nefise Mektebi'nin yıl sonu yarışmalarında sınav jürisi başkanlığını yürütür, 1911-1913 yılları arasında kısa bir süreliğine okulda resim hocası da yapar. Thalasso'nun (Avril-Septembre 1908b, s.290) "üç Türk oryantalistinden biri" olarak andığı Halil Paşa'nın, izlenimci etkilerin belirginleştiği bir üretim dili vardır (Tansuğ, 1994, s.21-23; Yasa Yaman, 2012, s.112-114). Öte yandan Halil Paşa'nın empresyonizmi tam olarak benimsemek istemediğini, hatta modern sanata biraz da mesafeli olduğunu şu sözlerinden anlarız:

...Empresyonizm ve kübizm hakkındaki fikrim şudur: Ben Paris'te çalışırken dikkat ederdim. Empresyonizmi hep aciz talebeler terviç ederdi. Doğru dürüst bir figürün formunu çıkaramayan bunlar kendilerince Empresyonizm dedikleri saçma sapan bir yol tutmuşlardı. Hâlbuki hocalarımız çok titizdi. Desenlerimizde her hattı her noktayı tamamen isterlerdi. Empresyonizm'in güzel eserleri yok değildir. Bugün Ecole des BeauxArt müdürü olan ihtiyar Mösyö "Benar'ın" (Paul-Albert Besnard?, 1849-1934) bu metotta yapılmış bir eserini Marsilya Müzesi'nde gördüm ve hayran oldum. Bu tabloda eşya ve her çizgi iyi idi, yalnız renklerde eski usule mağfiret vardı.

<sup>142</sup> Örnek bir gazete yazısı için bkz. Ahmet Rasim, 5 Mayıs 1902.

Fakat bütün usul aykırılıklarına rağmen eserin heyet-i umumiyesi çok makbuldü. Bu büyük adam bu yeniliği, vaktiyle bildiğimiz usullerle senelerce çalışıp yüzlerce eserler meydana getirdikten sonra yapmıştır. Hâlbuki söylediğim gençler merdivenin daha ilk kademesinde iken yukarı çıkamayacak kadar kudretsizdirler (akt. Özyiğit, 2013, s.108).

Halil Paşa, Mösyö Besnard'ın sanat anlayışından bahsederken bir anlamda takdir ettiği sanat anlayışını da tarifler: yeniliğin vaktiyle bilinen usullere uygulanması. Nitekim Halil Paşa, bir taraftan akademik eğitim alan, figüratif resimleriyle yurt dışında beğeni kazanmış bir ressam, bir taraftan da renk ve ışıkla oynayarak nispeten daha serbest fırça kullanımıyla İzlenimciliğe yaklaşan bir sanatçı olarak, bu süreçte Sanayi-i Nefise Mektebi'ni yönlendirecek isim olarak belirlenir.<sup>143</sup>

II. Meşrutiyet'in ilanı ile başlayan ve I. Dünya Savaşı'nın sonuna denk gelen bu on yıllık süreçte Sanayi-i Nefise Mektebi, yeni bir yönetim ve yeni bir eğitim anlayışıyla hızlı bir dönüşüme uğrar. Okulun ders programları, İnas şubesi, koleksiyonu ve hocaları sürekli revize edilir; kültür kurumları yeniden yapılandırılır. Daha önceden Sanayi-i Nefise İdaresi'nin görevleri olarak tek bir başlıkta toplanan ve Müze-i Hümayun ve Sanayi-i Nefise Mektebi tarafından yürütülen çeşitli sorumluluklar için kurulan yeni birimler, bir anlamda Sanayi-i Nefise Mektebi'nin görev ve işlev alanlarının da gözden geçirilmesini beraberinde getirir. Bu dönem, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Müze-i Hümayun'dan ayrılarak sorumluluk alanı daha belirgin bir kuruma dönüşmesiyle sona erer.

<sup>143</sup> Çetintaş'ın (Kasım-Aralık 2006, s.90) çalışması, Halil Paşa'nın Paris yıllarında İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin kurucularından Ahmet Rıza ile dostluk kurduğunu ortaya koyar. Halil Paşa, Grignon Ziraat Mektebi'nde eğitim almak üzere 1883 yılında Paris'e giden Ahmet Rıza'nın bir portresini yapar, sonrasında ise İstanbul'dan Paris'teki dostuna resim malzemeleri ve çeşitli ihtiyaçlarını sipariş vermek üzere mektuplar yazar. Öte yandan 1912'den sonra Ahmet Rıza'nın İttihat ve Terakki Cemiyeti'yle bağları kopar. Halil Paşa ve Ahmet Rıza arasındaki bu dostluk Halil Paşa'nın İttihat ve Terakki üyeleri tarafından şahsen tanınıyor olabileceği fikrini doğursa da Halil Paşa'nın Jön Türklerle bir fikir yakınlığı olup olmadığını değerlendirmek güçtür.

## 4. BÖLÜM

### OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDAN TÜRKİYE CUMHURİYETİ'NE: SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEBİ'NDEN GÜZEL SANATLAR AKADEMİSİ'NE (1918-1928)

Osmanlı İmparatorluğu'nun uzun yıllar boyunca girdiği savaşlar, I. Dünya Savaşı ile yeni bir boyuta taşınır, 1918'de savaşın İmparatorluğun aleyhinde sonlanmasıyla bu kez bağımsızlık mücadelesi başlar. İmparatorluktan Cumhuriyete geçişte, yeni bir yönetim anlayışıyla hemen her alanda yeni politikalar izlenir ve yaşanan dönüşüm süreci, kültür politikalarıyla sanat ortamına ve Sanayi-i Nefise Mektebi'ne doğrudan yansır. Bu dönem Sanayi-i Nefise Mektebi'nin tarihinde yöneticilerinin, yönetmeliklerinin ve binalarının sıkça değiştiği, okulun yeniden biçimlendiği bir döneme denk gelir.

#### 4.1. SİYASİ VE KÜLTÜREL DÖNÜŞÜM

I. Dünya Savaşı 31 Ekim 1918'de imzalanan Mondros Mütarekesi ile sonlanır. Mondros Ateşkes Antlaşması'nda Osmanlı ordusunun -kamu düzeni için gereken küçük bir kısmı hariç- terhis edilmesini ve silahlarının alınmasını, İtilaf Devletleri'nin esir tutulan askerlerinin serbest bırakılmasını, demiryollarının ve telgraf hatlarının İtilaf Devletleri tarafından kontrol edilmesini ve Boğazların askeri işgalini kapsayan maddeler bulunur. Ayrıca ateşkes antlaşması İtilaf Devletleri'ne, kendi güvenliklerini tehdit edecek bir durum karşısında Osmanlı İmparatorluğu'nun herhangi bir yerini işgal etme hakkını da tanıır. Bu tehlikeli gidişatın karşısında İttihat ve Terakki Cemiyeti, işgal edilme tehlikesi olan bölgelerdeki Müslüman Türk kesimini örgütlenmeye ve direnişe teşvik eder; böylece sonraları ulusal direnişte de önemli bir rol oynayacak müdafaa-i hukuk cemiyetleri kurulmaya başlanır. Ancak Sultan Vahdettin'in (VI. Mehmet) (salt. 3 Temmuz 1918-1 Kasım 1922) tahta geçmesi ile İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin sarayla kurduğu ilişkinin dinamikleri değişmiştir. V. Mehmet'in İttihat ve Terakki Cemiyeti ile uzlaşmacı ilişkisine karşın Vahdettin, milliyetçilik düşüncesine ve İttihat ve Terakki Cemiyeti'ne karşı bir duruşla saltanatı ve halifeliği İstanbul'da sürdürmekten yana bir politika izler. Nitekim

İttihat ve Terakki Cemiyeti 1918 yılının Kasım ayında kapanır, yerine kurulan Teceddüt Fırkası ise ancak 1919 yılının Mayıs ayına kadar varlığını sürdürebilir (Zürcher, 2013, s.201-208).

Bu esnada, İtilaf Devletleri'nin Osmanlı İmparatorluğu üzerindeki denetiminin giderek güçlenmesi, 1919 yılının Mart ayında İtalya'nın Antalya'ya asker çıkararak kısa sürede Kuşadası, Akşehir ve Afyon'a kadar ilerlemesi ve Mayıs ayında İzmir'in Yunan ordusu tarafından işgal edilmesi, ulusal direnişin örgütlenmesini ve harekete geçmesini de tetikler. Hem İstanbul'da hem de Anadolu'da halk gösterileriyle başlayan tepkiler yerini silahlı halk direnişine bırakmaya başlar (Kayalı, 2011, s.107). İzmir'in işgalinin başlamasıyla aynı günlerde Mustafa Kemal, Dâhiliye Nazırı Mehmet Ali Bey ve sadrazam Salih Hulusi Paşa'nın da etkisiyle, Doğu Anadolu ve Karadeniz'de cemaatler arası şiddeti kontrol altına almak ve bölgeyi silahtan arındırmak üzere, hükümet tarafından 3. Ordu Müfettişliğine tayin edilir. Böylece Mustafa Kemal, geniş yetkiler ve on sekiz kişilik bir heyetle İstanbul'dan ayrılır ve sonradan bağımsızlık mücadelesinin başlangıç tarihi olarak anılacak 19 Mayıs 1919'da Samsun'a varır (Kayalı, 2011, s.109-110; Zürcher, 2013, s.213-215).

Mustafa Kemal, kısa süre içinde Anadolu'da ulusal direnişi oluşturmak amacıyla bölgesel direniş örgütlerinin liderleriyle iletişime geçer. Bu durumdan rahatsız olan İstanbul hükümeti, 5 Temmuz 1919'da Mustafa Kemal'in görevini sonlandırır ve üç gün sonra da tutuklanarak İstanbul'a gönderilmesine karar verir. Ancak emri uygulaması istenen Kazım Paşa'nın bu görevi reddedip Mustafa Kemal'i üstü saymaya devam edeceğini bildirmesiyle örgütlenme devam eder (Zürcher, 2013, s.224).

Direniş güçlendikçe, direnişin yerel önderleri, örgütlenmeye dair konularda birliğe varmak için Erzurum'da bir araya gelerek bir kongre düzenleme kararı alır. Ordudan istifa eden Mustafa Kemal'in de katıldığı Erzurum Kongresi, 23 Temmuz-7 Ağustos 1919'da gerçekleştirilir ve bu kongrede Mustafa Kemal kongre başkanı seçilir (Kayalı, 2011, s.111). Kongrede, ateşkes antlaşmasında belirlenen sınırlar ile Müslümanların çoğunlukta olduğu bölgelerin toprak bütünlüğünün korunmasını ve ulusal egemenliğin talep edilmesini içeren on maddelik bir beyanname kabul edilir. Ulusal bağımsızlığın, saltanatın ve halifelüğün korunması için milli güçlerin harekete geçmesi gerektiği, İstanbul hükümeti dış güçlere boyun eğse bile direnişin sürdürüleceği ifade edilir. Ayrıca başkanı



Mustafa Kemal olan bir Temsil Heyeti oluşturulur. Ardından 4-11 Eylül 1919 tarihlerinde Sivas Kongresi gerçekleştirilir. Burada da delegeler tüm işgal hareketlerini reddederek Erzurum Kongresi'nde alınan kararları kabul ederler. Yine Mustafa Kemal'in başkanlığında bir Temsil Heyeti belirlenir ve bu heyet direnişin ulusal yürütme organı haline gelerek Ankara'ya taşınır (Kayalı, 2011, s.112; Zürcher, 2013, s.224-226).

Anadolu'daki bu hareketlilik, İstanbul'da da karşılık bulur. 1920 yılının Ocak ayında toplanan Meclis-i Mebusan, İttihatçı ve milliyetçi bir duruş sergiler, Anadolu'daki direniş hareketine destek verir ve Misak-ı Milli beyannamesini kabul eder. Erzurum ve Sivas Kongreleri'nin kararları paralelinde hazırlanan bu beyanname, önce direniş hareketinin ardından bağımsızlık savaşının amaçlarının resmi bir ifadesi olur (Zürcher, 2013, s.208). Aynı yılın Mart ayında İstanbul'un işgali ve Meclis-i Umumi'nin on dört üyesinin de aralarında olduğu yüz elli kişinin tutuklanması ise yeni gelişmeleri tetikler; Mustafa Kemal milletvekillerini Ankara'da bir "millet meclisi"nde yer almaya davet eder. Kısa süre içinde İstanbul'dan Ankara'ya giden doksan iki milletvekili ve müdafaa-i hukuk hareketinin şubeleri tarafından seçilen iki yüz otuz iki milletvekili bir araya gelerek Türkiye Büyük Millet Meclisi'ni (TBMM) oluşturur. Meclis ilk kez 23 Nisan 1920'de toplanır ve Mustafa Kemal meclis başkanı seçilir (Akşin, 2008, s.91; Zürcher, 2013, s.227).

TBMM'nin açılışı, İstanbul hükümetini karşı propaganda için harekete geçirir. İstanbul hükümeti bir fetva hazırlatarak ulusal hareketi, halifeye karşı bir ayaklanma olarak tarif eder. Bu hareketin mensuplarına karşı mücadele edenlerin gazi ya da şehit olacağını, kimi yerlerde İngiliz uçaklarından da atılan binlerce basılı fetvayla ülkeye duyurur. Mustafa Kemal ve arkadaşları gıyaben yargılanarak idama mahkûm edilirler, Vahdettin yalnızca Mustafa Kemal'in idamını onaylar (Akşin, 2008, s.91).

Bu esnada İtilaf Devletleri'nin temsilcileri Sevr Anlaşması'nı hazırlar. Osmanlı hükümeti, İmparatorluk topraklarının büyük bir kısmının İtilaf Devletleri arasında paylaşılması anlamına gelen anlaşmayı imzalamakta çekince gösterince, 22 Haziran 1920'de Yunan ordusu harekete geçerek Batı Anadolu'nun büyük bir kısmını işgal eder. İmparatorluk üzerinde kurulan baskı sonucunda Osmanlı hükümeti temsilcileri, 10 Ağustos 1920'de Paris'te Sevr Anlaşması'nı imzalar. TBMM ise bağımsızlık mücadelesinin temel hedeflerine ters düşüğünü söyleyerek bu anlaşmayı reddeder, Sevr'i

kabul edenleri hain kabul ettiğini duyurur ve Misak-ı Milli sınırlarını korumak üzere harekete geçer (Akşin, 2008, s.93-94; Kayalı, 2011, s.118-119).

24 Eylül 1920'de Doğu Anadolu'da başlayan Ermeni işgali, Kazım Karabekir'in komutasındaki ordu ile durdurulur ve işgal edilen yerler geri alınır. Ermenilerin barış talebinde bulunmasıyla 3 Aralık 1920'de Gümrü Anlaşması imzalanır; Oltu, Sarıkamış ve Kars Türkiye'nin olur. Böylece Doğu Anadolu'da bağımsız Ermenistan kurulmasını talep eden Sevr Anlaşması, Ermenilerce reddedilmiş olur (Akşin, 2008, s.96). Ardından 10 Ocak 1921'de, İsmet İnönü'nün Yunan ordusuna karşı I. İnönü Zaferi olarak anılan muharebeyi kazanması, milli hareketi diplomasi alanında güçlendirir. İtilaf Devletleri Londra'da tekrar bir konferans toplamaya karar verir ve bu kez Osmanlı heyetinde TBMM'den de temsilcilerin olmasını ister. Ankara, Sevr'i imzalayan İstanbul hükümetinin aradan çekilmesi talep eder; İstanbul hükümetinin bu talebi reddetmesi TBMM'nin diplomasi alanında yeni bir adım atmasını beraberinde getirir. Ankara, Londra'daki konferansa katılmaları için kendilerinin İtilaf Devletlerince doğrudan çağrılmalarını şart koşar. Sonuçta Ankara hükümeti, resmi olarak davet edilerek 23 Şubat 1921'de başlayan Londra Konferansı'na katılım gösterir (Akşin, 2008, s.98).

Londra Konferansı, Ankara hükümetinin istediği sonuçları getirmez; konferansa katılan Hariciye Vekili Bekir Sami'nin Fransa, İtalya ve İngiltere ile vardığı anlaşmalar, TBMM tarafından Misak-ı Milli'den uzaklaşmış olduğu gerekçesiyle reddedilir ve Bekir Sami istifasını vermek durumunda kalır. Kısa bir süre içinde önce Yunan ordusu tekrar saldırıya geçer, Nisan ayında bir kere daha II. İnönü Zaferi ile durdurulur. Bu zaferin etkisiyle İtalya Mayıs'ta Marmaris'ten, Temmuz'da Antalya'dan; Fransa Haziran'da Zonguldak'tan çekilir (Akşin, 2008, s.99). Yunan ordusu ise 10 Temmuz'da tekrar harekete geçerek Afyonkarahisar'ı, Kütahya'yı ve Eskişehir'i işgal eder. Bu ilerleyiş karşısında, TBMM'nin isteğiyle, Mustafa Kemal ordunun komutasını üstlenir. Böylece 22 Ağustos 1921'de başlayan Sakarya Meydan Muharebesi, bağımsızlık mücadelesinin dönüm noktalarından biri olur ve savaş sonucunda Yunan ordusu geri çekilmeye başlar. Başkomutanlık Meydan Muharebesi adıyla anılan Büyük Taarruz sonucunda ise 30 Ağustos 1922'de Yunan ordusu deniz ötesine çekilmeye başlar (Zürcher, 2013, s.231-232).

Savaşın ardından, İtilaf Devletleri ile Lozan'da yapılacak görüşmeler için önce hem Ankara hem İstanbul hükümetleri davet edilir. İstanbul hükümetinin ortak bir heyet gönderme önerisine TBMM 1 Kasım 1922'de saltanatın kaldırılmasını kabul ederek cevap verir. Bunun üzerine son Osmanlı sultanı Vahdettin, 17 Kasım'da İngiliz savaş gemisiyle Malta'ya giderken, sultanın yeğeni Abdülmecid halife olur; İsmet İnönü ise Lozan Konferansı'na giden heyetin başkanlığına getirilir. 20 Kasım 1922'de başlayan konferans, aylar süren görüşmelerde yaşanan uzlaşmazlıklar, heyetlerin bir sonuca varılmadan ülkelerine dönmeleri, ardından görüşmelerin tekrar başlaması gibi bir sürecin sonunda, 24 Temmuz 1923'te Lozan Barış Antlaşması ile sonuçlanır. Bu antlaşmayla Türk heyeti Misak-ı Milli'nin hedeflerine büyük ölçüde ulaşır,<sup>144</sup> Türkiye egemen bir devlete dönüşür (Zürcher, 2013, s.238-241).

Bağımsızlık savaşının bitmesinin ardından ülkedeki yönetsel dönüşümün tamamlanması için harekete geçilir. Mustafa Kemal'in TBMM'ye sunduğu öneriyle, 29 Ekim 1923'te Türkiye Cumhuriyeti ilan edilir. Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk cumhurbaşkanı Mustafa Kemal, ilk başvekili de İsmet İnönü olur (Zürcher, 2013, s.248).

Cumhuriyet rejimine geçilmesi, saltanat rejimini tetikleyebilecek hilafetle cumhuriyet arasında bir çatışma sürecini de beraberinde getirir. Nitekim 3 Mart 1924'te TBMM tarafından hilafet kaldırılır, dini konularla ilgilenmek üzere hükümete bağlı Diyanet İşleri Başkanlığı kurulur. Aynı gece Halife Abdülmecid Efendi ve saray hanedanları yurt dışına çıkarılır, böylece Cumhuriyete karşı siyasal bir seçenek olarak görülebilecek oluşumlar tasfiye edilmiş olur (Koçak, 2008, s.135-136).

Hilafetin kaldırılmasıyla yeni rejimin benimsediği laik düzeni tamamlayacak çeşitli kararlar da alınır. Türkiye'ye dair tahayyül edilen yeni kimliği inşa etmek için eğitim ve kültür alanlarına dair politikalar oluşturulur; mevcut kurumlar gözden geçirilir (Kayalı, 2011, s.133). 25 Kasım 1925'te fesin yasaklanıp erkeklerin şapka giymesinin zorunlu hale getirilmesi, 26 Aralık 1925'te miladî takvimin kabul edilmesi, 4 Ekim 1926'da çok eşliliğin kaldırılarak Türk Medeni Kanunu'nun yürürlüğe girmesi ve 3 Kasım 1928'de

<sup>144</sup> Bu anlaşmayla, Misak-ı Milli ile belirlenen sınırlar içinde kalan Musul, Irak'ın; İskenderun, Fransız Suriye'sinin; Anadolu'ya bitişik Ege adalarından Bozcaada ve Gökçeada dışındaki adalar ise Yunanistan ve İtalya'nın parçası olarak kalır (Zürcher, 2013, s.241).

Latin harflerinin kabulü gibi hayatın hemen her alanına yayılan düzenlemeler bu dönemde birbirini izler (Lewis, 1993, s.268-277).

Mustafa Kemal güzel sanatları, yeni zihniyetin yansıyıp görselleşeceği, ulusal kültürün temelleneceği noktalardan biri olarak görür.<sup>145</sup> Kendisinin “*Bir milleti yaşatmak için bir takım temeller lâzımdır ve bilirsiniz ki, bu temellerin en mühimlerinden biri sanattır. Bir millet sanattan ve sanatkârdan mahrumsa tam bir hayata malik olamaz. Böyle bir millet bir ayağı topal, bir kolu çolak, sakat ve âlil bir kimse gibidir*” sözleri bu konuya yaklaşımını ortaya koyar (Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri’nden akt. Öndin, 2003, s.70). Henüz 1921 yılında, Maarif Kongresi’nin açılışında sarf ettiği sözlerde de bu görüşün yansımaları görülebilir: “*İşte biz, bu kongrenizden yalnız, çizilmiş eski yollarda alâlede yürümenin tarzı hakkında müdavelei efkâr etmeği değil, belki serdettiğim şeraiti haiz yeni bir sanat ve marifet yolu bulup millete göstermek ve o yolda yeni nesli yürütmek için rehber olmak gibi mukaddes bir hizmet bekliyoruz*” (Atatürk, 1997,s.20).

Esasen eğitim politikaları, Cumhuriyetin ilanından da önce, TBMM’nin kuruluşunun hemen ardından gündeme alınan konulardan biri olur. 1920 yılının Mayıs ayına ait Birinci İcra Vekilleri Heyeti Programı, eğitim hayatının hedefini “*bir milletin hıfzı ve mevcudiyeti için en mühim amil*” olarak özetler ve bu etkenin yönünü şöyle belirler:

Maarif işlerindeki gayemiz; çocuklarımıza verilecek terbiyeyi her manasıyla dinî ve millî bir hale koymak ve onları cidali hayatta muvaffak kılacak, istinatgâhlarını kendi nefislerinde bulduracak kudreti teşebbüs ve itimadı nefis gibi seciyeler vererek, müstahsal bir fikir ve şuur uyandıracak bir dereceyi aliyeye isal eylemek, tedrisatı-resmiyeyi bütün mekteplerimizi en ilmî en asrî olan bu esasatla kavaidi sıhhiye dairesinde yeniden tanzim ve programlarını ıslah etmek, mizacı millete ve şeraiti coğrafiye ve iklimiyemize, ananati tarihiye ve içtimaiyemize muvafık ilmî ders kitapları meydana getirmek, halk kütlesinden lûgatları toplayarak dilimizin kamusunu yapmak, bizde ruhu milliyi nemalandıracak asarı tarihiye, edebiye ve içtimaiyeyi erbabına yazdırmak, asarı atikai milliyeyi tescil ve muhafaza eylemek, garp ve şarkın müellefatı ilmiye ve fenniyesini dilimize tercüme ettirmek, hasılı bir milletin hıfzı ve mevcudiyeti için en mühim amil olan maarif umuruna dikkat ve gayreti mahsusa ile çalışmaktır. Bugün ise ilk işimiz mekâtibi mevcudeyi hüsnü idare etmektir (Dağlı ve Aktürk 1988, s.4).

16 Aralık 1920’de Maarif Vekili seçilen Hamdullah Suphi Tanrıöver de dönemin önemli aktörlerindendir. Hamdullah Suphi’ye göre Türk milli eğitimi, öncelikli olarak milli ruha sahip nesillerin yetişmesini sağlamalı, bunu yaparken Batı’yı yol gösterici olarak kabul

<sup>145</sup> Bu konuyla ilgili ayrıntılı bir araştırma için bkz. F. Erbay ve M. Erbay, 2005.

edip ondan faydalanmalı ve iktisadi kalkınmayı hedeflemelidir (Serarslan, 1995, s.264). Hamdullah Suphi, saltanatın ve hilafetin uzun ömrünün sebeplerinden birini, çeşitli kurumların ve güzel sanatların teşkilata dâhil edilmesi olarak görür. Camilerin, medreselerin, çeşmelerin, hastanelerin ve orduların siyasi rejimlerle ittifak içinde olması gerektiğini düşünen Hamdullah Suphi, güzel sanatların işlevini şöyle değerlendirir:

Mimârî şehirlerin ve kasabaların üstünde o geçmiş devirlerin hâtıralarını yüksekte tutar. Yazı ise hattatların elinde yalnız halkın cemâat hâlinde toplandığı köşelerde yâni câmilerde, mescitlerde, tekkelerde, medreselerde değil, âilelerin hariminde bile uzun zamanlar aynı müesseseler lehine mütemâdi telkinde bulundu. Memleket terbiyesi, çok kuvvetli bir ânane hâlinde her iki müesseseyi birbirini tâkip eden nesillerin kalbine yerleştiriyordu (Tanrıöver 1931'den akt. Serarslan, 1995, s.270).

Nitekim Hamdullah Suphi, Maarif Vekilliği süresince de kültür kurumlarıyla yakından ilgilenir; kütüphaneler, müzeler ve güzel sanatlar olmak üzere üç şubeden oluşan bir Hars Müdüriyeti'nin kurulmasını sağlar (Serarslan, 1995, s.35, 127). Ayrıca Sanayi-i Nefise Mektebi'nin yönetimi ve hocaları ile hem okulun hem de sanat ortamının sorunları üzerine iletişimde kalır, sanat etkinliklerini takip ederek zaman zaman sergilere dair eleştiri yazıları kaleme alır.

İmparatorluktan ulus-devlete geçiş sürecinde, II. Meşrutiyet Dönemi'nde hız kazanan milliyetçilik düşünceleri Türkçülük vurgusuyla güçlendirilir. Türkçülük hareketinin liderleri Ziya Gökalp ve Yusuf Akçura, Kemalist rejimi destekleyerek TBMM'de vekil olur (Georgeon, 2016, s.91). Ziya Gökalp, 1923 yılında *Türkçülüğün Esasları* kitabını yayımlayarak düşüncelerini toplumsal ve siyasi koşullara uygun hale getirip özetler. Gökalp, Türkçülük anlayışını "*Türk milletindeniz, İslam ümmetindeniz, Garp medeniyetindeniz*" olarak özetler (Hilav, 2008, s.396). Gökalp'e göre ulus "*dil, din, ahlâk ve sanat bakımlarından ortak olan, yâni aynı eğitimi almış bireylerden oluşan bir topluluktur*" ve "Türküm" diyen her insan Türk tanınmalıdır (Gökalp, 1923, s.y.).

Bu dönemde devrimlerin gerçekleştirilmesi ile halkın ortak bir kültürde buluşturulması ve kültür seviyesinin yükseltilmesi altı çizilen bir fikirdir. Gökalp (1923, s.y.), "*ulus, kendisine özgü kültürü bulunan bir topluluk demektir*" diyerek kültürü, ulus olmanın yapıtaşlarından biri olarak konumlandırır. Kültürse, "*bir ulusun dinsel, ahlâksal, hukuksal, kurgusal, sanatsal [güzelduyusal], dilsel, iktisadî ve bilimsel hayatlarının uyumlu bir toplamıdır*". Gökalp, "*ulusun seçkinleri*" olarak isimlendirdiği aydın ve

düşünürlerin “ulusal kültürün canlı bir müzesi” olan halka yaklaşımları gerektiğini, ancak bu şekilde kültürü anlayabileceklerini ifade eder. O güne dek toplumdan büyük sanatçıların çıkmamasındaki en önemli etkenin, seçkinlerle halk arasındaki ayrışma olduğunu düşünür ve bunu “bizde dâhi sanatçıların yetişmemesi, sanatçılarımızın güzelduyusal zevklerini halkın canlı müzesinden almamaları dolayısıyladır” sözleriyle ifade eder. Gökalp’in gösterdiği kültürel hedef “dilde, sanatta, ahlâkta, hukukta, hattâ dinde ve felsefede Türk kültürüne, Türk zevkine, Türklük bilincine göre bir özgünlük, bir kişisellik” gösterilmesidir ve “ulusal dayanışmayı güçlendirmek” için bunu bir an önce başarması gerekenler, eğitim seviyesi yüksek seçkinlerdir. Gökalp, bu bağlamda kültür alanında bir örgütlenmeye gidilmesini de önerir; ona göre ulusal müze, etnografya müzesi, ulusal arşiv, ulusal tarih müzesi ve istatistik genel müdürlüğü gibi kurumlara gereksinim duyulmaktadır.

Bu fikirler 1923 yılında, V. İcra Vekilleri Heyeti Programında da karşılık bulur. Eğitim sisteminin hedefleri çocukların eğitimi, halkın eğitimi ve milli güzidelerin yetişmesi için gereken araçların temini olarak üç noktada toplanır (Dağlı ve Aktürk, 1988, s.15). Ayrıca verilecek eğitimin “millî harsa ve asrî medeniyete” yaslanacağı da belirtilir ve uygun yerlerde müzeler kurulması, milli eserlerin toplanması, milli sanatın ve sanayinin gelişiminin desteklenmesi gibi hedefler programın onuncu maddesinde sıralanır (Dağlı ve Aktürk, 1988, s.16; Öndin, 2003, s.59). 1924 yılında da Türk Ocakları’nın amacı “Bütün Türkler arasında millî şuurun takviyesine, Türk harsının meydana çıkarılmasına, medeni, sıhhi tekâmüle ve millî iktisadın inkişafına çalışmaktır” olarak güncellenir (Birinci Türk Ocağı Umûmî Kongresi Zabıtları’ndan akt. Karaduman, 2007, s.509).

Öndin’in (2003, s.69) işaret ettiği gibi bu amacın gerçekleştirilmesi için sanat ortamının devletten destek görmesi önemsenir. Böylece Cumhuriyetle birlikte devlet geniş kitleleri etkileyecek kültür-sanat etkinliklerini himaye ederek yönlendirmeye başlar.

#### 4.2. 1919 YÖNETMELİĞİ

1917’de yeni bir yönetime ve düzene geçen Sanayi-i Nefise Mektebi, askeri ve siyasi açılardan yaşanan zorlu döneme rağmen faaliyetlerini sürdürür. Sanayi-i Nefise Mektebi’nin Halil Paşa’nın müdürlüğü ile başlayan yeni kurumsal süreci, 1918 yılından

itibaren Nazmi Ziya'nın müdürlüğü ile devam eder. Savaşın tüm güçlüklerine rağmen, arzu edilen verimli eğitim ve sanat ortamına kavuşulması için Sanayi-i Nefise Mektebi'nin eğitim programı ve talimatnamesi -1917'de okul kendi yönetimine kavuşurken tasarlandığı gibi- odaklanılan konulardan biri olur. İmparatorluğun kültürel yapılanmasına 1917'de eklenen Sanayi-i Nefise Encümeni, İmparatorluğun güzel sanatlar eğitimini yönlendirmek üzere çalışmalara başlar ve Sanayi-i Nefise Mektebi için 1919 yılında yeni bir yönetmelik hazırlayarak okulun mevcut sistemini günceller.

Sanayi-i Nefise Mektebi ile ilgili bugüne dek farklı araştırmacılar tarafından ortaya koyulan çalışmalar, okulun yönetmeliğinin 1911'den sonra ilk kez 1924'te güncellendiğini söylemekle birlikte bu çalışma kapsamında Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi'nde yürütülen araştırmalar Sanayi-i Nefise Mektebi için 1919'da yeni bir yönetmelik hazırlandığını göstermiştir.<sup>146</sup>

1919 yönetmeliğinin birinci maddesinde, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin bünyesinde barındırdığı şubelerle ilgili tanıtımında değişiklikler yapıldığı görülür. Resim, mimari ve heykel atölyeleri,<sup>147</sup> önceki yönetmeliklerdeki gibi anılırken hak şubesi, “hak ve çinkografi ve litografi” atölyesi olarak genişletilir (BOA. MF.MKB. 215/84, 5 Teşrinisani 1335 [5 Kasım 1919]).

Bu yönetmelikte resim, heykel ve hak şubeleri ihtiyât ve kısım-ı aslı olarak iki aşamalı hâlde devam eder. Okulun ihtiyât yani hazırlık kısmı, bir önceki uygulamadakine benzer şekilde ama biraz daha geniş bir programla, tarih, kimya, cebir, geometri, mekanik, şekil çizimi, bitki, hayvan ve jeolojik katmanlarla ilgili teorik dersleri içerir; uygulamada ise öğrenciler kara kalem ile alçı modellerden mimari süslemeler, vücut ve baş çalışmaları yapar (BOA. MF.MKB. 215/84, 5 Teşrinisani 1335 [5 Kasım 1919]).

<sup>146</sup> Ürekli (1997, s.254), *Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Kuruluşu ve Türk Eğitim Tarihindeki Yeri* başlıklı doktora tezinde, Kasım 1919'da Osmanlı basınında Sanayi-i Nefise Mektebi'ne yeni bir yönetmelik gönderildiğine dair haberlerle olasılığa işaret etmiş; ancak yönetmeliğe ulaşamadığını belirtmiştir. İlgili gazete haberleri için bkz. Anonim, 11 Teşrinisani 1335a [11 Kasım 1919]; 11 Teşrinisani 1335b [11 Kasım 1919].

Yönetmelik için bkz. EK 2-E: Sanayi-i Nefise Mektebi 1919 Yönetmeliği

<sup>147</sup> 1919 yönetmeliğinin ilk maddesinde heykel şubesi “naht ve heykeltıraşlık” olarak yer alır ancak bu kullanım atölye içeriklerinin tarif edildiği bölümlerde tekrarlanmaz.

1919 yönetmeliğinin okula getirdiği temel yenilikse hazırlık programından sonra, özellikle resim ve mimari alanlarındaki uzmanlaşma derslerini düzenlemesi olur. Mimarlık şubesi ihtiyât kısmından sonra, tâlî [ikinci derece] ve âlî [yüksek] olmak üzere iki dereceye ayrılır. Tâli kısım, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin o güne dek mimari şubesinde verdiği eğitimle örtüşür. Öğrenciler çeşitli teorik dersler alır, uygulamada da Yunan ve Roma Rönesansına, Bizans, İslam ve Osmanlı mimarilerine ait süslemeler, cepheler ve planlar çalışırlar. Özellikle mimari ve resim şubelerinin programlarında göze çarpan önemli bir değişiklik, yapılacak sınavların detaylı listeleridir. Mimari şubesinin tâli kısmı için sekiz ayrı sınav belirlenmiştir; bu sınavlar Yunan, Roma, Bizans, İslam, Osmanlı mimarileri, modelaj, resim ve inşaat müsabakalarıdır. Sadece bu sınavların tümünden başarılı olanlar mimari şubesinin âli kısmına devam edebilirler, iki sene boyunca hiçbir sınavdan başarılı olamayan öğrencilerinse okulla ilişkisi kesilir. Âli kısmında ise beş tür sınav düzenlenir ve bu sınavları geçene kadar öğrencilerin, hocaların rehberliğinde uygulama derslerine devam etmeleri beklenir. Bunlar senede ikişer kez yapılan klasik mimari, İslam ve Osmanlı mimarisi, inşaat, mimari kuram yarışmaları ve son olarak icazet (diploma) müsabakasıdır. Diploma sınavına girebilmeleri için, öğrencilerin önceki dört sınavdan birer defa başarı kazanmış olmaları gerekir ve diploma sınavında birinci olan öğrenciye yurt dışında iki yıllık, ikinci olan öğrenciye de üç aylık eğitim bursu verilir (BOA. MF.MKB. 215/84, 5 Teşrinisani 1335 [5 Kasım 1919]).

Bu yönetmelikle resim şubesi de kendi içinde yapılandırılır; resim kısmında temelde üç atölyeye yer verilir. Bunlar resim atölyesi, sanayi-i tezyiniye atölyesi ve üç sınıf atölyesi olarak adlandırılır. Sanayi-i tezyiniye atölyesinin öğrencisi olmak için, öğrencilerin resim bölümünde asil öğrenci olmalarını sağlayacak sınavları geçmesi beklenir. Yönetmelikte son derece sınırlı yer bulan şubenin eğitimi hakkındaki bilgiler, öğrencilerine uygulanması planlanan sınavlardan anlaşılır. Yönetmeliğe göre sanayi-i tezyiniye öğrencileri, teorik derslerden sanat tarihi, mimari teori ve mimarlık şubesinin tâli kısmıyla beraber estetik sınavlarına tabi tutulacaktır. Uygulamalı derslerde ise öğrenciler çeşitli yollarla yapılan tezyini düzenlemelerden, yeni tarzda tezyinattan, İslam ve Osmanlı mimari süsleme düzenlemelerinden yarışmalara girecek ve ayrıca bir mezuniyet (icazet) müsabakasına tabi tutulacaktır (BOA. MF.MKB. 215/84, 5 Teşrinisani 1335 [5 Kasım 1919]).



Mimarlık kısmı gibi yüksek kısım olarak adlandırılmasa da resim bölümünde ayrıca kompozisyon, proje, hayvan, peyzaj ve dekor resimleri için ihtisas/uzmanlaşma atölyelerinin olması planlanır. Resim ve heykel atölyelerinin programı ortaktır. Temelde önceki uygulama ile benzer bir gidişat sergileyen bu programda öğrenciler, birinde başarılı oldukça diğerine geçecek şekilde vücudun çeşitli kısımlarına odaklanan çalışmalardan yarım ve tüm bedene; alçı heykellerden canlı modellere doğru bir eğitime tabi tutulurlar. Yeni programda resim ve heykel şubelerine dair ilgi çekici detaylardan biri, bir senelik teşrih (anatomi) dersinin iki senelik teşrih ve ekspresyon (ifade) dersi olarak güncellenmesidir. Böylece bir önceki dönemde yöneltilen anatomi çalışmalarının eksik kaldığına dair eleştiriler, bir anlamda bu programda karşılık bulmuş olur. Resim şubesinin sınav programı ise kara kalem resim, yağlı boya taslak, akademi, peyzaj, kompozisyon, tezyini levha gibi atölye derslerinin aşamalarını karşılayacak ve öğrencilerin farklı atölyelerde yaptıkları çalışmalarını sınavacak şekilde hazırlanır. Ayrıca yılda bir kez öğretmenlik sınavı ve bir kez de Avrupa müsabakasının yapılması planlanır. Bu sınavların tümüne hem erkek öğrencilerin hem de İnas şubesi öğrencilerinin birlikte girmesi kararlaştırılır (BOA. MF.MKB. 215/84, 5 Teşrinisani 1335 [5 Kasım 1919]).

Hak, çinkografi ve litografi atölyelerine girebilmek için, öğrencilerin resim bölümünde asil öğrenci olmaya hak kazanmış olması beklenir. Heykel ve hak atölyelerindeki öğrenci azlığı, yönetmeliğin biçimlendirilmesinde etkili olur. Bu atölyelerin öğrencileri çoğaldığında, kendileri için detaylı sınav programları hazırlanacağı ancak mevcut durumda senede bir imtihan düzenleneceği belirtilir (BOA. MF.MKB. 215/84, 5 Teşrinisani 1335 [5 Kasım 1919]).<sup>148</sup>

Son olarak bu yönetmeliğin dikkat çekici yanlarından biri de okulun özerkliğine işaret etmesidir. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin, Müze-i Hümayun'dan ayrılması, okulun kendi içinde bir karar mekanizması oluşturulmasını gerektirir ve öğretim, programlar, yarışmaların zamanı ve uygulanışı gibi konuları düzenlemek amacıyla okul müdürlüğünün başkanlığında teorik ve uygulamalı derslerin hocalarından bir heyet

---

<sup>148</sup> Bu yönetmeliğin yürürlükte olduğu 1921 yılına ait sınav programı için bkz. EK 2-F: Sanayi-i Nefise Mektebi 1921 Yılı Sınav Programı

oluşturularak yetkilendirilir (BOA. MF.MKB. 215/84, 5 Teşrinisani 1335 [5 Kasım 1919]).

Yönetmeliğin geneline bakıldığında, özellikle resim şubesindeki ekspresyon dersleri ve uzmanlık atölyeleri, Paris'te eğitim alan öğrencilerin İstanbul'da aldıkları eğitimde eksik gördükleri noktaları gidermek üzerine atılmış adımlar gibi görünür. Öte yandan içinden geçilen dönüşüm sürecinin, bu düzenlemelerin uygulanmasına ne kadar olanak verdiği ise karanlıkta kalır. Daha sonra detaylı olarak ele alınacağı üzere bu yıllarda okulun mekân problemi giderek artmış ve okul sık sık yer değiştirir hale gelmiştir. Yine de bu yönetmelik 1914 Kuşağı'nın deneyimlerini -atölye derslerinin yanı sıra- Sanayi-i Nefise Mektebi'ne aktarmaya başladığının da bir göstergesi olarak kabul edilebilir.

### 4.3. YENİ YÖNETİMLER, YENİ DİYALOGLAR

Osmanlı İmparatorluğunun payitahtı İstanbul'daki Sanayi-i Nefise Mektebi ile Türkiye Cumhuriyeti arasındaki diyalog kısa sürede kurulur. Okul yönetimi ve hocalar, okulun koşullarını iyileştirmek ve yeniden düzenlemek için Ankara hükümeti ile iletişime geçerler.

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin, Müze-i Hümayun'dan ayrılışından 1928 yılına kadar geçen sürece bakıldığında, atölye hocalarında radikal değişikliklere gidilmeden kadrolarda bazı genişletmeler yapıldığı gözlemlenir. Mimari şubesinde Vedat Tek görevine devam eder ve I. Dünya Savaşı sırasında görevden uzaklaştırılan Giulio Mongeri yeniden görevlendirilir.<sup>149</sup> Mimarlık kuramları dersini bir süre Mimar Kemaleddin Bey verir, kendisi 1923 yılında Kudüs'e görevlendirildikten sonra, 1924 yılında Celal Esad Arseven mimarlık kuramları ile Türk ve İslam mimarisi hocası olarak kadroya eklenir (BCA. 180-09-85-413-1/169, 13 Kânunusani 1339 [13 Ocak 1923]; 180-09-85-413-1/167, 9 Mart 1339 [1923]; 180-09-85-413-1/116-117, 19 Mayıs 1340 [1924]). Varlığını uzun yıllar İhsan Özsoy ile sürdüren heykel şubesine, bu dönemde Mahir Tomruk ve Nijat Sirel eklenir (BCA. 180-09-85-412-1-102/103, 27 Mayıs 1928). Sanayi-i Nefise Mektebi'nin

<sup>149</sup> 1923 yılında Mongeri mimarlık öğretmeni; Vedat Bey ise mimarlık kuramları ve Türk mimarlığı hocası olarak faaliyetlerini sürdürürken 1924 yılında Vedat Bey mimarlık öğretmeni, Mongeri genel mimarlık tarihi hocası olmuştur (BCA. 180-09-85-413-1/167, 9 Mart 1339 [1923]; 180-09-85-413-1/116-117, 19 Mayıs 1340 [1924]).

resim atölyesinin bu yıllardaki eğitim kadrosunu bakıldığında, 1915'teki kadronun büyük ölçüde korunduğu görülür. İbrahim Çallı ve Hikmet Onat'a İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin öğretmeni olarak 1919'da Feyhaman Duran katılır. Yönetmelikler güncellendikçe bu kadro sayıca yetersiz kalır; 14 Mart 1925'te Namık İsmail, 1927 yılında ise Nazmi Ziya resim hocası olarak görevlendirilir (BCA. 180-09-85-413-1/157; 180-09-85-413-1/61, 14 Mart 1341 [1925]; BCA. 180-09-84-410-1/3, t.y).<sup>150</sup> Kadroya eklenen bu iki isim, müdürlük de yaparlar ve Sanayi-i Nefise Mektebi'nin güncellenmesinde önemli roller üstlenirler. Mehmet Ruhi Arel, 1927 yılında kadroya perspektif hocası olarak eklenir; Avni Lifij de vefat ettiği 1927 yılına dek tezyini sanatlar şubesinde görevini sürdürür (BCA. 180-09-84-410-1/3, t.y.).

Öte yandan eğitim kadrosunda görülen tutarlılık ve devamlılık, okulun idaresinde görülmez. Kuruluşundan Müze-i Hümayun'dan ayrılışına kadar geçen otuz beş yılda iki müdür gören Sanayi-i Nefise Mektebi, 1917'den sonra, idari kadrolar açısından oldukça dinamik bir döneme girer ve okul müdürü on yılda altı kez değişir.

Dönemin deneyimli ve olgunluk çağındaki ressamlarından Halil Paşa, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kendi yönetimine kavuşması noktasında kilit bir rol oynar ancak müdürlüğünü uzun yıllar sürdürmeyerek yerini 1918 yılının sonunda daha genç kuşaktan Nazmi Ziya'ya bırakır. Öğrencilik yıllarından itibaren okulun eksiklerine işaret etmekte ısrarcı davranan Nazmi Ziya, hem Sanayi-i Nefise Encümeni ile ilişkisi hem de okulun müdürlüğüne getirilmesiyle kısa sürede Sanayi-i Nefise Mektebi'nin yönetmeliğini yeniler ancak 8 Mayıs 1921'de başka bir göreve tayin edilir. Bu tarihte, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin müdürlüğünü Ali Sami Boyar devralır, aynı yılın Eylül ayında ise bu göreve karikatürist Cemil Cem Bey getirilir (Anonim, 10 Mayıs 1337 [1921]; BCA. 180-09-85-413-1/155, 25 Haziran 1338 [1922]; Cezar, 1983, s.53).

Cemil Cem Bey'in müdürlüğü Sanayi-i Nefise Mektebi için tartışmalı bir konu olur. Nazmi Ziya, 25 Haziran 1922'de Maarif Vekâleti'ne yazdığı bir dilekçeyle, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin müdürlüğüne ikinci kez talip olduğunu bildirir. Bu dilekçe şöyledir:

<sup>150</sup> 1928 yılında Namık İsmail okul müdürlüğünün yanında atölye hocalığı yapmış; Nazmi Ziya ise galerinin yanı sıra mimari resim öğretmeni olarak görevini sürdürmüştür (BCA. 180-09-85-412-1/102-103, 27 Mayıs 1928).

Bendeniz 337 senesi mayısında sanayi-i nefise mektebi müdiriyyetinden başka bir memuriyete tayin edilmek üzere bilâ sebep azl edildim. El-yevm açıkta ve (625) kuruş ma'zûliyet maaşı almaktayım. Mekteb-i mülkiye ve sanayi-i nefise mekteplerinden mezun olduğum gibi beş sene de hükümet hesabına Paris'te ikmâl-i tahsil ettim 19 sene hayat-ı memuriyetim vardır. Öteden beri sanayi-i nefise milletlerin terakkî ve teâlisi için pek mühim bir âmil olduğu kanaatinde bulunduğumdan Avrupa'da iken sanatın bütün teferruat ve dekáyikine ve bilhassa usul-i talim ve idaresine çalışmakla beraber ekser hükümetlerin teşkilatını ve mekteplerini mahallinde tedkîke muvaffak olmuş idim bu sebeple müdüriyette bulunduğum zaman pek elîm bir devir geçirmekte olduğumuz halde ve vatan düşmanlarının icrâ-yı hükümet etmekte olduğu bir zamanda birtakım mevânî' ve iz'âcâta rağmen tedrisât sektedar olmamış ve mektep elli senelik uykusundan uyanmış mevcudiyet göstermeye talebe yetiştirmeye ve muhitinde hissölunacak bir sanat hareketi bile uyandırmaya başlamıştır. Yaptığım programlar değıştirilemediği gibi mektebe koyduğum hürriyet havası ve sanat hevesi hiçbir suretle söndürülemediştir. Bugün cihanı hayrete ve vatan düşmanlarını nıkmete düşüren muazzam ve mucizenüma zaferimiz önümüzde bir saha-i sa'y ve saadet açmış olduğundan bu sayede intisâb ettiğim bir ticaret şirketinde müreffeh geçiniyorum. Fakat şimdiye kadar hazine-i devletten çıkan birçok masârifle tahsil ettiğim ve tam hizmet edecek bir sinne geldiğim için bende sa'y ve ma'lûmâtım ve bilhassa sanattaki kanaatimle vazife-i vataniyemi ifâ etmk isterim bundan başka ma'ruz kaldığım haksız bir muamelenin tamiri de hükümetimizden beklemek hakkımdır. Memurların kesretıyla hükümetimizin müşkül bir mevkide olduğunu görmüyor değilim. Lakin bilirim ki mütehassıs memurlara daima ihtiyaç vardır. Ve bu memurlar kolay yetişmez. Sanâyi-i nefise bir kuvvettir ki milletin inkişafı ve hükümetin intizamı bu kuvvetten gereği gibi istifade etekszin kat'iyen kabil değildir. Kaldı ki: Az çok bir maaş almaktayım mademki hükümetimin adaleti beni bu hakkımdan mahrum etmeye manidir, o halde kabil-i tecvîz midir ki bir tarafta ben maaş alayım diğer tarafta ehli e sahibi olduğum bir vazifeyi hakkı ve salâhiyeti olmayan kimseler müzebzeb bir halde sürüklesinler. Tabii'dir ki kökleri pek derin ve te'sîrâtı elîm olan ve sâbık hükümetlere ait bulunan bu mantıksızlıkların daha uzun müddet devamı mümkün değildir. Bundan başka mesleğimle tanınmış bir kimse olduğum için beni diğer bir vazifede buldurmak da hükümet için pek faideli olmaz. Memleketimde sanatın yükseldiğini görmek en büyük emelim olduğundan İstanbul'daki zekûr ve inâs mekteplerini bi't-tevhîd idare-i âcizâneme tevdi'ini rica ederim. Ol babda emr ve irade hazreti min lehü'l-emrindir (BCA. 180-09-85-413-1/155, 25 Haziran 1338 [1922]).

Birkaç ay sonrasında, 20 Kasım 1922'de İstanbul Maarif Müdürü de Cemil Cem Bey'in yönetiminden verim alınamadığını ileri sürerek okulun yönetiminin değıştirilmesini önerir. Maarif Müdürü'nün altını çizdiği noktalardan biri, okulun müdürlerinin sık sık değışmesi ve her zaman bu alanın uzmanlarından seçilmemesidir (BCA. 180-09-85-413-1-/58, 20 Teşrinisani 1338 [20 Kasım 1922]).

1922 yılında dile getirilen bu talep ve öneriler sonuçsuz kalır; ancak bu konudaki memnuniyetsizlik sona ermez. 1924 yılında İbrahim Çallı'nın verdiği bir röportajda, Cemil Cem Bey'in müdürlüğünden memnun olmayan tek ismin Nazmi Ziya olmadığı hissedilir. Çallı “*Bu son senelerde mektebe dâhil olmak isteyenler çok mudur?*” sorusuna

“*Maalesef bugünkü idare yüzünden talep gittikçe azalmaktadır*” yanıtını verir (Mehmet Mesih, 24 Mayıs 1340 [1924]). Sonuçta, Cemil Cem Bey 1925 yılının Ocak ayında görevinden istifa eder (BCA. 180-09-85-413-1/42, 25 Kânunusani 1341 [25 Ocak 1925]). Ancak tüm sanat çevresinin, Cemil Cem Bey hakkında İbrahim Çallı ve Nazmi Ziya ile benzer düşüncelerde olmadığı da bu süreçte görülür. Cemil Cem Bey’in istifasının ardından bir yazı kaleme alan Avni Lifij’e göre Cemil Cem Bey, Osman Hamdi Bey’den sonra okulu yöneten en iyi müdürdür. Osman Hamdi Bey okulu kurmuş, Cemil Bey de 1924 yönetmeliği ile oldukça ihtiyaç duyulan sanayi-i tezyiniyye ve resim öğretmenliği şubeleriyle okulu genişletmiştir (Lifij 1 Şubat 1925’ten akt. Şerifoğlu, 2019, s.175). Üst yönetimle arasında sorunlar olduğu anlaşılan Cemil Cem Bey, bu göreve tekrar dönmez.<sup>151</sup>

Cemil Cem Bey’in istifası üzerine, Nazmi Ziya 26 Ocak 1925’te Sanayi-i Nefise Mektebi müdürlüğüne vekâleten, 26 Mart 1925’te ise asaleten atanır (BCA. 180-09-85-413-1/21-23, 26 Mart 1341 [1925]; 180-09-85-413-1/13, 24 Mayıs 1341 [1925]).

Sanayi-i Nefise Mektebi’nin değişmesi/dönüşmesi gerektiğine öteden beri inanan Nazmi Ziya, göreve ikinci kez asaleten başlar başlamaz Hars Müdüriyeti’ne yazdığı dilekçeyle hem heyecanını hem de okula dair projelerini ortaya koyar:

Muhterem Beyim Efendim

Mektebe asâleten ta’yînime müsâ’ade buyurduğunuzdan dolayı minnetdârâne teşekkürlerimin kabûlünü istirhâm ederim. Bütün memleketde san’ata en çok ehemmiyet veren ve şüphe yok ki en iyi anlayan siz olduğunuzdan hüsn-i teveccühünüze nâil olmakla pek ziyâde hiss-i iftihâr duymaktayım. Zâten san’atın ve mektebin yükselmesi memleket için mutasavver sa’âdetlerin esâsı olduğu kanâ’atinde bulunduğum cihetle bütün kuvvetimle çalışmayı va’ad ediyorum. Mekteb hakkında zât-ı âlilerine pek çok arz edecek şeylerim var. Pek uzun süreceği için yazmaya cesâret edemiyorum ma’ahazâ şunu arz edeyim ki mektepte her şey yeniden yapılacak ve düşünülecektir. Bugünlerde İstanbul’a teşrîf buyrulmak ihtimâli var ise bizim için büyük saadet olacaktır. Mektep binası, inşâ edilecek atölyeler, yapılacak programlar, yeni kadronun tevzi esasları hakkında bir kere nokta-i nazar-ı âlilerini öğrenmek çok isterdim. Bunun için acaba Ankara’ya gelmemi tensîb buyurur musunuz? Nihâyetsiz hürmetlerimi ve tekrâr teşekkürlerimi kabûl buyurmanızı ricâ ederim efendim.

<sup>151</sup> Cemil Bey’in görevden çekilirken okulun eğitimsel ve idari işlerine ait bazı dosyaları da götürdüğü ve geri getirmesi istendiği halde bu dosyaları geri vermediği belgelerden anlaşılmaktadır (BCA. 180-09-86-417-1/143, 27 Teşrinievvel 1341 [27 Ekim 1925]). Bu olayın sebepleri ya da Cemil Bey’in hangi dosyaları aldığı ile ilgili herhangi bir bilgiye ise rastlanmamıştır.

Mektep Müdürü Nazmi Ziya (BCA. 180-09-85-413-1/104, 1 Nisan 1341 [1 Nisan 1925]).

Bu isteği üzerine Nazmi Ziya Ankara'ya çağırılır, yapılan görüşme ve Sanayi-i Nefise Mektebi'nin genç cumhuriyetle birlikte kendini yeniden inşa etme isteği Maarif Vekâleti'nin programına uygun düşer ve Hamdullah Suphi tarafından okulun hocalarının, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ihtiyaçlarını mektupla bildirmesi istenir. 20 Nisan 1925'te okulun resim ve heykel hocaları tarafından, doğrudan Hamdullah Suphi'ye yazılan mektupla hem okulun hem Ressamlar Cemiyeti'nin ihtiyaçları özetlenir (BCA. 180-09-86-417-1/127-129, 20 Nisan 1341 [1925]). Nitekim daha sonra inceleneceği üzere, Sanayi-i Nefise Mektebi ve sanat ortamı için getirilen öneriler devlet tarafından göz ardı edilmez ve sorunların her biri teker teker çözüme kavuşturulmaya çalışılır.

1927 yılında ise Sanayi-i Nefise Mektebi'nin yönetimi tekrar değişir ve 5 Temmuz 1927'de Sanayi-i Nefise Mektebi müdürlüğüne vekâleten Namık İsmail tayin edilir (BCA. 180-09-84-411-1/17, 5 Temmuz 1927). Namık İsmail, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin müdürlüğünü 1935 yılında hayatını kaybedene dek sürdürür; kısa aralıklarla pek çok kez değişen okul yönetiminin ardından sekiz yıllık görev süresi, okul için hayal edilen bazı yenilenmelerin hayata geçirilmesi için Namık İsmail'e kesintisiz çalışma imkânını verir. Nitekim Namık İsmail, pek çok açıdan reformist bir ruhla hareket eder. Hem okulun atölye sayısını artırır ve içeriğini yeniden ele alır hem de yabancı hocaların uzmanlıklarından tekrar yararlanılmasını sağlar. Benimsediği sanat anlayışı, farklı ekol ve ülkelerde edindiği deneyim ve yaptığı gözlemler, Namık İsmail'i Sanayi-i Nefise Mektebi'nin yenilenme sürecinde ihtiyaç duyulan yönlendirmeleri yapacak bir konuma yerleştirir.<sup>152</sup>

<sup>152</sup> 1914'te Paris'ten İstanbul'a dönen ressamlardan biri olan Namık İsmail, o döneme ait sanat üretimini duygunun ön plana çıktığı, tekniğin geri planda kaldığı bir yaklaşım olarak ifade eder. Namık İsmail, savaş resimlerini sergilemek üzere Celal Esat Arseven'le birlikte gittiği Berlin'den hemen dönmeyip orada Lovis Corinth ve Max Liebermann'ın atölyelerine devam etmesini sanatının ikinci dönemini tetikleyen bir süreç olarak değerlendirir. 1919'da İstanbul'a dönene kadar yalnızca sanat çalışmalarına odaklanır, gündüz ve gece atölye çalışmalarına katılmasının yanı sıra geri kalan zamanlarda da Kaiser Friedrich Müzesi'nde eser kopyalama yapar (Rona, 1992, s.19-21). Akademik sanatın standartlarına karşı çıkan Berliner Secession hareketinin öncülerinden olan, Alman izlenimciliğinin temsilcilerinden kabul edilen Liebermann'ın ve izlenimcilikle dışavurumculuğu sentezleyen Corinth'in renk ve fırça kullanımı Namık İsmail üzerinde etkili olur (Rona, 1992, s.21; Lovis Corinth, t.y.; Max Liebermann, t.y.; Secession, t.y.). Dolayısıyla Namık İsmail, Almanya sonrasında 1914 Kuşağı'nı tarifleyen özelliklerden ayrılarak dışavurumculuğa yaklaşan bir anlatım dilini üretimine katar (Rona, 1992, s.21).

Okulun elde edeceği imkânların belirlenmesini ve yenilenmesini sağlayan bu tür bir iletişim, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Cumhuriyet Dönemi'nin kültür politikalarında önemli bir yere konumlandırıldığını gösterir. Devlet, güzel sanatlar okulunun ihtiyaç duyduğu koşulları sağlamaya çalışırken okulun, hareketli bir sanat ortamına kavuşulmasında ve milli, karakteristik bir cumhuriyet sanatı oluşturulmasında öncülük etmesini, hatta bir ölçüde danışmanlık yapmasını bekler. Sanat eğitimi veren tek kurum olmasıyla birlikte ülkedeki sanatçıların da ortaklaştığı en büyük nokta ve ilişkiler ağının merkezi olan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kadroları, devletin farklı biçimlerdeki sanatsal faaliyetlerinde de görev almaya başlar. Bu faaliyetlerden en önde geleni, henüz tamamlanmış olan milli mücadelenin ve ardından gelecek dönüşümün güzel sanatlarla görselleştirilmesidir. Gökalp'in (1923, s.y. [117]) dile getirdiği biçimiyle "*Gerçek sanatın göreviyse, başka ulusların ya da başka dönemlerin güzelduyusal ülkülerini resmetmek değildir. Gerçek sanat, arasında bulunduğu ulusun ve içinde yaşadığı dönemin güzelduyusal ülkülerini betimlemeye çalışmaktadır*" şeklinde tariflenen bir anlayışla kısa sürede harekete geçilir. I. Dünya Savaşı sırasında, İttifak Devletleri'nin başkentlerinde sergilenmek üzere savaş sahnelerinin, İmparatorluğun zaferlerinin tuvallere aktarılması girişimini andıran bir tutumla, Ankara hükümetinin güzel sanatlar alanındaki ilk adımlarından biri, o dönemde ikisi de Sanayi-i Nefise Mektebi'nde hocalık yapan İbrahim Çallı ve Hüseyin Avni Lifij'i, Sakarya, İnönü ve Afyonkarahisar muharebelerini resimlemeleri için, bu çarpışmaların yaşandığı yerlere göndermesi olur (BCA. 180-09-85-413-1/128, 7 Teşrinievvel 1339 [7 Ekim 1923]).

Yeni hükümetin temsilcileri, Sanayi Nefise Mektebi'ne ziyaretler de gerçekleştirerek okula hem görünürlük kazandırır hem de arzu edilen kültürel hareketliliğin oluşturulması için zemin hazırlamaya çalışır. 1924 yılında Hamdullah Suphi, okulu ziyaret ederek öğrencilerin çalışmalarını inceler (Anonim, 22 Haziran 1924; Ataman, 2010, s.9). 3 Mart 1926'da da Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kırk dördüncü yıl dönümü etkinliklerine Hamdullah Suphi de katılarak hükümetin okula gösterdiği ilginin temsilcisi olur (Anonim, 4 Mart 1926a; 4 Mart 1926b; Ataman, 2010, s.19, 23, 25).

Sanat ortamını şekillendirmede devletin attığı başka önemli bir adım da bağımsızlık savaşı yıllarında pasif duruma düştüğü anlaşılan Sanayi-i Nefise Encümeni'nin 1926 yılında yeni bir yönetmelikle tekrar kurulması olur. 1926 yılının Şubat ayında Maarif

Vekâleti Müsteşarı Nafi Atuf Bey'in katılımıyla, Müzeler Genel Müdürü Halil Bey, Mimar Kemaleddin, Ressam İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Namık İsmail, Sanat Tarihi Hocası Vahid Bey, Musikişinas Musa Süreyya, Hars Müdürü Hamid Zübeyr Bey, Viyolonist Zeki Bey ve Hars Mimarı Sedat Beylerin katılımıyla düzenlenen toplantılarda yeni yönetmelik için çalışmalar yürütülür (BCA. 180-09-85-414-1/40-59, 8-13 Şubat 1926). Bu yönetmeliğe göre Sanayi-i Nefise Encümeni iki şubeden oluşur. Bunlardan ilki resim, tezyini sanatlar, mimarlık, heykeltıraşlık ve hakkaklığı bünyesinde toplar ikincisi ise musiki ve temaşa alanlarından oluşur. Encümenin ilim, iktidar ve eserleriyle ün kazanmış on iki üyeden oluşması; bu üyeler arasında iki ressam, iki mimar, bir heykeltıraş, bir tezyini sanatlar uzmanının yanı sıra müzik alanından iki, tiyatro ve operadan iki uzmanla güzel sanatlarla ilgili iki kişinin bulunması planlanır. Encümenin görevlerine bakıldığında, birinci maddede güzel sanatlar eğitiminin düzenlenmesi ve gelişimi yer alır. Yönetmelikte ayrıca şehirlerin imarında, abide ve resmi binaların inşasında, sanat ve güzellikle ilgili her konuda Encümene danışılması ve pul, para, arma gibi halkın zevkine etki edecek eserler için yarışmaların Encümen tarafından düzenlenmesi gibi halkın beğenisini yönlendirmede etkili olacak maddeler de yer alır. Bazı maddelerse Sanayi-i Nefise Encümeni'ni, devletin sanat politikalarında karar mekanizması haline getirir. Maarif Vekâleti tarafından güzel sanatlar alanında verilecek siparişlerin ve ödüllerin belirlenmesi, resim müzesine alınacak eserlerin seçilmesi gibi yetki alanlarının yanı sıra sanat ortamı ile hükümet arasında yaşanacak muhtemel anlaşmazlık durumlarında -kendilerine başvurulduğu takdirde- Encümenin söz hakkına sahip olması da yönetmelikte yer alır (BCA. 180-09-84-410-1/89, 6 Nisan 1926).

Kuruluşunun hemen ardından, basında Encümenin ilk olarak ressam ve mimar yetiştirilmesi konularına odaklanacağına dair haberler yer alır (Hakimiyet-i Milliye 16 Mayıs 1926'dan akt. Özyiğit, 2005, s.38). Birkaç ay içinde ise Encümen, milli arma yarışması için jüri oluşturulması, Mustafa Kemal'in resim ve heykellerini yapacak sanatçıların belirlenmesi, Sanayi-i Nefise Mektebi mimarlık şubesinin programlarının düzenlenmesi için Avrupa'dan getirtilen talimatnamelerin incelenerek bir komisyon oluşturulması, bir güzel sanatlar dergisi yayımlanması gibi konuları gündemine alarak toplanır (Anonim, 23 Ağustos 1926; Özyiğit, 2005, s.39). Sanayi-i Nefise Encümeni üyelerinden İsmail Hakkı Baltacıoğlu (1926) tarafından hazırlanan *Türkiye'de Sanayi-i Nefise Tedrisatının Islah ve İnkışafına Dair Layiha*'da da Sanayi-i Nefise Mektebi,



ülkedeki sanat eğitiminin en yüksek kurumu, “*sanatın darülfünunu*” olarak merkezi bir konuma yerleştirilir ve okulun eğitim programı Encümen’in en çok ilgileneceği konulardan biri olur.

Yönetmelik ve gündem maddeleri birlikte değerlendirildiğinde, Encümenin sanat ortamını büyük ölçüde yönlendirebilecek yetkilerle donatıldığı görülür. Bu noktada Encümenin üyelerinin kim olduğu konusu önem kazanır. 15 Mayıs 1926 tarihli bir gazete haberine göre, Encümenin ilk üyeleri arasında tiyatro kısmında Muhsin Ertuğrul, musiki kısmında Cemal Reşit ve Musa Süreyya, terbiye kısmı için İsmail Hakkı, mimari kısmında Mimar Kemaleddin ve resim kısmına İbrahim Çallı ile Namık İsmail Beyler bulunur (Anonim, 15 Mayıs 1926; Özyiğit, 2005, s.38). 1927 ve 1928 yılı üyelerine bakıldığında, Sanayi-i Nefise Mektebi’nden Namık İsmail ve İbrahim Çallı’nın görevlerini sürdürdüğü, heykel kısmı için de İhsan Bey’in Encümene katıldığı görülür (BCA. 180-09-85-412-1/96, Kasım 1927; 180-09-85-412-1/86-87, 22 Temmuz 1928).

Tüm bu ilişkiler birleştiğinde, Cumhuriyetin görsel birikiminde Sanayi-i Nefise Mektebi hocalarının hem karar merci hem de sanata yön verecek önemli aktörler olarak yetkilendirildiği anlaşılır. Örneğin, 1926 yılında açılan milli arma yarışmasında başvuruları değerlendirmek üzere İbrahim Çallı ve İhsan Aksoy görevlendirilenler arasındadır (BCA. 180-09-86-416-1/108, 7 Kânunuevvel 1926 [7 Aralık 1926]) ve birinci olarak belirlenen arma Namık İsmail’in çalışması olur (Anonim, 24 Teşrinisani 1926 [24 Kasım 1926]). Bu konudaki başka bir örnek de 1927 yılında İtalyan Pietro Canonica’ya sipariş edilen Mustafa Kemal heykeli projesinin, okula gönderilmesi ve okulun projeyi incelemesinin istenmesidir (BCA. 180-09-84-410-1/64-67, 27 Kasım 1927). Böylece Sanayi-i Nefise Mektebi’nin sanat ortamındaki konumu Cumhuriyet Dönemi’nde daha merkezi bir noktaya taşınmış olur.

#### **4.3.1. 1924 Yönetmeliği**

Cumhuriyetin ilanına giden süreçte ve Cemil Cem Bey’in müdürlüğü döneminde, Sanayi-i Nefise Mektebi’ne yeniden yön verilmek istenir. Bu yöndeki ilk çalışmalar 1923 yılının yaz aylarına denk gelir. Önce Haziran ayında İnas Sanayi-i Nefise Mektebi için detaylı

bir yönetmelik hazırlanır (BCA. 180-09-413-1/142-148, 25 Haziran 1923);<sup>153</sup> ardından Temmuz ayında Sanayi-i Nefise Mektebi'nin süregelen sorunlarını tespit etmek ve çözüme ulaştırmak için, Cemil Cem Bey tarafından Maarif Vekâleti'ne bir rapor sunulur (BCA. 180-09-85-413-1/130-141, 28 Temmuz 1339 [28 Temmuz 1923]). Bu raporla her şeyden önce, okulda hiçbir zaman yoğun ilgi görmeyen, atölye hocasının bulunmasında da güçlükler yaşanan hak şubesinin kapatılması önerilir.<sup>154</sup>

Aslında raporda tümüyle mimarlık şubesine odaklanılmış, şubede acilen yeni düzenlemelere ihtiyaç duyulduğu, kırk iki seneden beri hiçbir amacının olmadığı, rehavet içinde kaldığı, mimar yerine “fena bir ressam veya nakkaş” yetiştirildiği belirtilmiştir. Bu vaziyetten çıkılması için Avrupa'daki okulların mimarlık programları incelenir ve Sanayi-i Nefise Mektebi'nin programıyla kıyaslanır. Karşılaştırma için Paris École des Beaux-Arts, yine Paris'te 1865'te kurulan École Spéciale d'Architecture (Özel Mimarlık Okulu) ve İtalya Mimarlık Okulu'nun programları mercek altına alınır. Avrupa'da başka hiçbir ülkenin, École des-Beaux Arts'ın mimarlık programını örnek almadığı, böyle bir modelin hedefi çok yükselttiği vurgulanır. Rapora göre, École des Beaux-Arts'da öğrencilere hesap, cebir, analitik gibi dersler verilmemekte, bunun yerine öğrencilerin yaratıcılığına odaklanılmakta ve öğrenciler o günün Fransız mimarlığını oluşturmak üzerine eğitim görmektedir. Bu eğitim programının, Sanayi-i Nefise Mektebi'nde uygulanmasında ise kimi sorunlar oluşmuştur. Örneğin, öğrencilerin ön öğrenimi yeterli olmadığı gibi tarih, matematik, perspektif, kimya gibi pek çok ders için programda ayrılan

<sup>153</sup> Bkz. EK 3-B: İnas Sanayi-i Nefise Mektebi 1923 Yılı Programı

<sup>154</sup> Tezin farklı bölümlerinde değinildiği üzere, hak/gravür şubesi okulun diğer şubelerinden geç açılmış, öğrenci ve hoca konusunda eksiklikler yaşanmış, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşundan itibaren istikrara kavuşmamıştır. 1923 yılında Celal Esad'ın kaleme aldığı bir yazı da bu durumu özetlemektedir:

... memleketimizde sanayi-i nefisenin diğer şubelerine ait az çok bir eser-i hayat müşahede edildiği hâlde hakkıyâta ait hiçbir şey göremiyoruz, hatta bilmiyoruz. Hayli zaman oluyor, Sanayi-i Nefise Mektebimizde hak sınıfının küşadı ve Paris'ten bir üstad celbi mevzuubahis olduğu zaman o vaktin Maarif Nazırı: “Canım Paris'ten hakkâk celbine ne lüzum var, bizim hakkâk çarşımızda usta hakkâk mı yok?” demişti. Filvaki bizde belki hâlâ hak namı altında tanıtılan sanat, mühr-i hakk ile bazı roman ve mektep kitaplarını resimlemek için müsta'mel şimşir takozlar üstüne resim hakkinden başka bir şey değildir. Evlerimizden hiçbirinde âsâr-ı hakkıyeden mühim bir şey göremiyorsunuz. Nadiren böyle bir eser ele geçmiş olsa dahi basmadan diye ehemmiyet verilmez. Halbuki hak bugün nakış (peinture) ve naht (sculpture) gibi başlıca bir şube-i sanattır. Fransa Sanayi-i Nefise Akademisi nakış, mimarî, hak ve musiki olmak üzere beş şubeden ibarettir. Âsâr-ı hakkıye içinde öyleleri vardır ki en büyük üstadın yağlıboya bir levhası kadar bir fiyatta alınıp satılır (Celal Esad, 1 Temmuz 1923, s.263).

bir senelik süre yeterli gelmemekte, nazariyat-ı mimari dersinde, mimariye dair kuramlar ve teorik bilgiler yerine mimarlık tarihi öğretilmektedir (BCA. 180-09-85-413-1/130-141, 28 Temmuz 1339 [28 Temmuz 1923]).

Raporda, École Spéciale d'Architecture'ün ise École des Beaux-Arts'a göre daha mütevazı bir hedefle yola çıktığından bahsedilir ve o günün mimarları için gerekli olan elektrik, fizik ve kimya uygulamaları gibi pratiğe yönelik derslerin okulun programında ön plana çıktığının altı çizilir. İtalyan okulunda ise matematik ve hesap derslerinin yanı sıra örneğin abidelerin temel üslupları, yol inşaatı, iç mekân süslemeleri gibi farklı derslerin bulunduğu anlatılır (BCA. 180-09-85-413-1/130-141, 28 Temmuz 1339 [28 Temmuz 1923]).

Ayrıca rapora göre, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin yetiştirdiği mimarlar uygulama konusunda sıkıntılar yaşamaktadır. *Hürriyet Abidesi*'nin yapımına iki-üç kez yeniden başlanıldığı ya da bir apartmanın yapımında arazinin eğiminin tamamen göz ardı edilmesinden kaynaklanan sorunlar yaşandığı gibi örneklerle İstanbul'da o güne dek uygulanan mimarlık eğitiminden verimli sonuçlar alınmadığı anlatılır ve mimarlık eğitimine dair sorunların giderilmesi için on sekiz maddelik bir düzenleme önerisi sunulur. Bu öneriler arasında okula, verilecek eğitime daha hazır öğrencilerin kabul edilmesi, bu düzeydeki öğrencilerin sayısının artırılması için teşvik edici koşullar yaratılması, yönetmeliğin ve eğitim programının ihtiyaçlar doğrultusunda güncellenmesi, okulun fiziksel altyapısının -atölyelerin inşasını, masaların yeniden yaptırılmasını, model ve kabartma resimlerin temin edilmesini, müzelerin ve kütüphanenin kurulmasını kapsayacak şekilde- güçlendirilmesi, derslere devamın zorunlu hale getirilmesi, sınavların ciddiyetle yürütülmesi gibi maddeler bulunur (BCA. 180-09-85-413-1/130-141, 28 Temmuz 1339 [28 Temmuz 1923]). Bu raporun üzerinden bir yıl geçmeden 1924 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'nin yönetmeliği güncellenir; arzu edilen tüm değişiklikler gerçekleştirilemese de okul Cumhuriyet Dönemi'ne ait ilk yönetmeliğine kavuşur.

1924 yönetmeliğinin birinci maddesi ile Sanayi-i Nefise Mektebi'nin eğitim verdiği branşlar güncellenir. Hak şubesi, artık okulun eğitim programında yer almazken mimarlık, resim ve heykel şubelerinin yanına ilk kez resim darülmuallimin, yani resim öğretmenliği şubesi eklenir ve 1919 yönetmeliğinde resim şubesinin bir atölyesi olarak

yer bulan sanayi-i tezyiniye de bu kez başlı başına bir şube halini alır. Yeni kurulan iki şubenin de eğitim süresi dört yıl olarak belirlenir (Sanayi-i Nefise Mektebi Talimatnamesi, 1340 [1924]).

Yönetmelikte ilgi çekici bir detay, yalnızca mimarlık şubesine girmek isteyen öğrencilerde lise mezunu olma şartının aranmasıdır. Mimarlık şubesi adayları önce lise sınavlarını tamamlayıp daha sonra geometri, cebir, trigonometri, logaritma, kimya ve resim gibi derslerden giriş sınavına tabi tutulur. Resim ve heykel öğrencileri için düzenlenen giriş sınavları ise daha çok yetenek sınavı şeklindedir. Resim şubesi adaylarından fügenle canlı modelden ve alçı modelden tam vücut çalışması ile alçı modelden süsleme ya da büst modelajı yapması beklenir. Heykel şubesi adaylarının sınavı ise fügenle ve lülecî çamuru ile alçı modelden tam ya da yarım beden çizimi ve modelajıdır. İki şube için de perspektif, anatomi, sanat tarihi, estetik, mimari çizimi gibi derslerin sınavları, giriş sınavları sırasında ya da öğrencilerin okula girişlerini izleyen ilk yılın sonunda yapılmak üzere öğrencilerin tercihine bırakılır. Öğretmenlik ve sanayi-i tezyiniye şubesinin sınavlarında ise öğrencilerden alçı modelden fügenle süsleme ya da büst resmi ile alçı modelden lülecî çamuruyla süsleme çalışması yapmaları beklenir (Sanayi-i Nefise Mektebi Talimatnamesi, 1340 [1924]).

Bu yönetmeliğin Sanayi-i Nefise Mektebi'ne getirdiği en kapsamlı değişiklikler, Cemil Cem Bey'in raporu paralelinde mimarlık şubesinin programında olur. 1919 yılında yürürlüğe giren ihtiyat, tâli ve âli kısımları kaldırılarak dört senelik tek bir program uygulamaya konulur. Bir önceki programdaki derslerin tamamını, küçük güncellemelerle bünyesinde barındıran bu programda, ilk kez genel mimarlık tarihi ve sanat tarihi derslerinden ayrı bir Türk ve İslam mimarlık tarihi dersi koyulur. Ayrıca üçüncü sınıf dersleri arasında bulunan betonarme dersi ile dördüncü sınıfın “abidatın usul-ü tarsin ve ihyası” ile ve “şehirler ve umumî bahçeler tanzimi” dersleri, programın Cumhuriyet Dönemi'nin ihtiyaç ve politikalarına göre düzenlendiğini gösterir (Sanayi-i Nefise Mektebi Talimatnamesi, 1340 [1924]).

Resim ve heykel şubesinin eğitim programı ise mimarlık şubesininki gibi detaylandırılmaz, öğrencilerin yalnızca hangi dersleri ne uzunlukta alacağı sıralanır. Bu düzenlemeye göre program şöyledir: ameli menazır (1 dönem), anatomi (2 sene), genel mimarlık tarihi (2 sene), sanat tarihi (2 sene) ve estetik (2 sene). Dersler bu kadar genel

ifadelerle verilirken öğrencilerin tabi tutulacakları sınav listesi, eğitim programı hakkında daha geniş bir bakış açısı sunar. Resim bölümü öğrencilerinin antik heykelden ve canlı modelden kara kalem ve yağlı boya tam boy vücut çalışmaları, canlı ve giyinik modelden tam boy vücut çalışmaları, natürmort, portre, kara kalem ve yağlı boya kompozisyon eskizleri ve çalışmaları, yağlı boya dekoratif kompozisyon, çehreye istenilen duyguyu verebilme, vücut kısımları, peyzaj ve deniz çalışmaları, tasvir ve modelaj gibi on dört farklı sınavdan geçmeleri gerekir. Heykel şubesi öğrencileri içinse bu sayı sekizdir; vücut modelajı, portre, büst ve tam boy çalışmalarının yanına yüze ifade verme ve iki adet kompozisyon sınavı eklenir. Bu iki şubenin sınav programlarındaki en çarpıcı değişiklik kompozisyon çalışmalarının belirgin biçimde artması olur. 1919 programında yalnızca bir olan kompozisyon odaklı sınav sayısı, 1924 yönetmeliğiyle resim şubesinde dörde, heykel şubesinde ikiye çıkar (Sanayi-i Nefise Mektebi Talimatnamesi, 1340 [1924]).

Resim öğretmenliği şubesi için kurgulanan eğitim programı, geniş bir yelpazeyi kapsayan dersleri bünyesinde barındırır; çeşitli resim derslerinin yanı sıra, modelaj, hat, sanayi-i tezyiniye, sanat tarihi, perspektif, anatomi, estetik gibi dersler programda yer bulur (Sanayi-i Nefise Mektebi Talimatnamesi, 1340 [1924]).

Sanayi-i tezyiniye şubesinin programı da resim öğretmenliğinin programı ile aynıdır. Yalnız bu şubede iki yılı tamamlamış öğrenciler, nakş-ı tezyini, tezyinat-ı dâhiliye, resm-i tezyini-i sınav ve fresk veya pano olarak belirlenen uzmanlık şubelerinden bir veya ikisinde eğitimlerini sürdürürler (Sanayi-i Nefise Mektebi Talimatnamesi, 1340 [1924]).

#### **4.3.2. 1926-1927 Düzenlemeleri**

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin 1924 yılında yürürlüğe giren yönetmeliği, Nazmi Ziya'nın okul müdürlüğüne yeniden atanması ile tetiklenen bir süreçte, okulun hocaları tarafından eleştirilmeye başlanır, yönetmeliğin eksikleri olduğu vurgulanarak yeni düzenlemeler yapılır. 1925 yılında Nazmi Ziya'nın Ankara'daki görüşmesinin ardından hocaların Hamdullah Suphi'ye yazdığı mektupta, atölye olarak kullanılacak mekânların yokluğu, eğitim için yurt dışına öğrenci gönderilmesi, sanatçılara maddi destek oluşturmak için resim öğretmenlerinin Sanayi-i Nefise Mektebi mezunlarından seçilmesi, hak şubesinin genişletilerek tekrar açılması ve kuruluş aşamasındaki sanayi-i tezyiniye şubesinin hoca

ve mekân ihtiyaçlarının karşılanması gibi konular sıralanır. Ayrıca Türk Sanayi-i Nefise Birliği'nin merkezi olarak kullanılmak üzere bir bina tahsis edilmesi, resim sergileri yönetmeliğinin incelenmesi, devletin sergilerdeki eserlere ödül vermesi gibi konular da Sanayi-i Nefise Mektebi hocalarının dile getirdiği konulardan olur (BCA. 180-09-86-417-1/127-129, 20 Nisan 1341 [1925]). Bu talepler, daha önce de bahsedildiği üzere, 1926 yılının Şubat ayında Maarif Vekâleti Müsteşarı Nafi Atuf Bey'in katılımıyla düzenlenen toplantılarda da ele alınır. Sanayi-i Nefise Encümeni'nin de kuruluşunu getiren bu toplantılarda, özellikle Mimar Kemaleddin Bey tarafından mimarlık şubesinin güncellenmesi üzerinde durulurken, bir önceki programın okulun hocaları tarafından hazırlanmış olduğu gerekçesiyle yeni yönetmeliğin de onlar tarafından incelenmesine karar verilir (BCA. 180-09-85-414-1-40/59, 8-13 Şubat 1926).

Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Müdürlüğü Cumhuriyet Arşivi'nde yer alan 180-09-85-412-1/1-16 numaralı belgeler, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin yönetmeliğinin bu çalışmalardan sonra güncellendiğini gösterir.<sup>155</sup> Düzenlenen yönetmeliğin üst yazısı ve ilk sayfası mevcut olmadığı için yönetmeliğin tarihi kesin olarak tespit edilemez. Ancak yönetmelikte, okula kayıt olmak için gereken evrakların altıncı kaleminde yer alan tahsil vesikasının 21 Ağustos 1926 tarihli ve okul müdürü imzalı kararlar ile tekrar istenilen evraklara dâhil edildiği bilgisi ile daha sonra tekrar değinileceği üzere Sanayi-i Nefise Mektebi'nin 29 Ağustos 1927'de Akademi unvanını aldığı göz önünde bulundurulduğunda, yönetmeliğin bu tarih aralığında güncellendiği düşünülür.

Bu düzenlemelerde öne çıkan temel değişiklik, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin sanayi-i tezyiniye yani dekoratif sanatlar şubesinin yeniden yapılandırılmasıdır. 1925 yılında Paris'te düzenlenen Uluslararası Modern Dekoratif ve Endüstriyel Sanatlar Sergisi (Exposition internationale des arts décoratives et industriels modernes) uluslararası platformda büyük yankı uyandırmış; bu serginin ardından mobilya, cam, tekstil ve mücevher gibi çeşitli alanlarda Art Deco olarak adlandırılan stil yükselişe geçmiştir. Bu eğilimin Türkiye'de de bir karşılık bulması istenmiş ve çözüm Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki programın bu yönde güçlendirilmesinde bulunmuştur.

<sup>155</sup> Bkz. EK 2-H: Sanayi-i Nefise Mektebi 1926-1927 Yönetmeliği

Sanayi-i tezyiniye için, okul bünyesinde üç atölye düzenlenir. Birincisinde öğrenciler bitki, hayvan, insan ve okulun müzesinde bulunan sanayi-i tezyiniye örneklerinden ve manzaralardan sulu boya, yağlı boya, kurşun kalem ve mürekkeple resim yapar. İkinci atölyede, öğrenciler ünlü stilleri öğrenir ve uygulamaya başlar. Üçüncü atölye ise uygulama ve uzmanlaşma içindir, öğrencilere üç uzmanlaşma alanı sunulur (BCA. 180-09-85-412-1/1-16, t.y.):

- 1- Ev eşyası tahta ve marokeş işleri.
- 2- Cam, çini, yazma ve basma resimleri duvar tezyinatı.
- 3- Her nevi madeniyat, demir tunç, kemik, kuyumculuk işleri.

Ayrıca öğrencilerin yöneleceği meslek gruplarına göre yıldız ve lake, işleme, halı, kuyumculuk gibi alanlarda atölyelerin açılmasına da karar verilir (BCA. 180-09-85-412-1/16 t.y.).

Hamdullah Suphi'den sonra gelen Maarif Vekili Mustafa Necati de görevinin ilk yıllarında Avrupa'ya bir inceleme gezisi gerçekleştirir ve ardından 3 Şubat 1927'de gazetelere verdiği demeçte, güzel sanatlar politikalarını özetler ve odak noktalarından biri olarak dekoratif sanatlar üretiminin programa alındığına işaret eder:

Meslektaşlarım ve herkes bilmelidir ki, güzel sanatlar konusunda yurdumuz zengindir. Güzel sanatlar yalnız bir süs değil, bir gereksinmedir. Bu gereksinme az ya da çok yeğinlikle bütün halkça duyulmalı ki, bizde de yüksek sanatçı yetişecek ortam doğsun. Sanat tadının her katman (tabaka) da genişlemesini sağlamak Milli Eğitim Bakanlığının borcudur. Bunun için düşündüklerim şunlardır:

- 1- Genel olarak okullarda sanat tadının (zevkinin) gelişmesi için Batı'daki yöntemleri olduğu gibi kabul edeceğiz.
- 2- Sanat gereksinmesinin uyanması için Batı'nın ilkelerini olduğu gibi uygulamak gerektir.
- 3- Güzel sanatın eşya üzerindeki uygulaması demek olan süsleme sanatına özellikle önem vereceğiz. Bu son nokta yalnız güzel sanatlar sorunu değildir. Genellikle okullardaki kimi sanatların gelişmesi için koşuldur. Kimi eski Türk sanatları ancak çağcılaştırılarak yaşayabilecektir. Bunun için süsleme, bezeme sanatlarının gelişmesi gerekir. Öte yandan yabancı yapımları yerine Türk yapımlarının konabilmesi için süsleme sanatı düşünün yurda girmesi gerekir. Yoksa, bir takım sanatlar Türkiye'ye giremez. Onun için bu süsleme sanatının yurtda kurulmasına çalışacağız. Bu nedenle şu iki nokta da incelenecektir:

- 1- Eski sanatlarımız nasıl çağcılaştırılabilir?

2- Türkiye’de bulunan eski sanatlardan hangileri süsleme sanatı uzmanlarını gereksinir?

Bu sorun üzerine yapılacak incelemelerin sonucuna göre, Güzel Sanatlar Okulu’ndaki Süsleme Sanatları Kolu’nu geliştireceğiz. İzleyeceğimiz yol bu kolu sanat ile yakından ilgilendirmektir. Bunun için dokuma ve tezgâhları, çini, toprak ve başka işlik sahipleri ile işbirliği edeceğiz. Bu gibi süsleme sanatlarının en güzeli Londra’da gördüğümüdür diyebilirim. Bununla birlikte Almanya’da da şaşılacak görülecek bu çeşit kurumlar vardır. Süsleme sanatları uzmanlarından yararlanmak için Güzel Sanatlar Müdürümüz gereken kişilerle görüşmüştür. Yakında bu uzmanları da getirmiş olacağız.

Yontu (heykel) ve resim işi de başlıca uğraşacağımız bir konu olmalıdır. Yontunun ve resmin batı dünyasında oynadığı rol gerçekten ve özenle, herkesin dikkatini çekecek kadar belirgindir. Herhangi bir okula gittiğiniz zaman, o okulu kuranların, içinde yaşayanların, ülkenin büyük adamlarının yontusunu görürsünüz. Bu levha çiçeklerle süslenmiştir. Ve herkes bunu saygı ile selamlamak zorundadır.

Salonlarda, dersliklerde o okullarla ilgili anılar görmek olanaklıdır. Onun için güzel sanatlarımızın yontuculuk bölümünü kısa bir süre içinde en yüksek etkinliğe getirmek için önlem alacağız. Bu konuda yabancı uzmanlardan yararlanmak zorunda olduğumuzu açıkça söylemeliyiz (İnan, 1980, s.121-123).

Yabancı uzmanlardan yararlanılması konusunda gerekli adımlar hemen atılır. Sanayi-i Nefise Mektebi’nde önce Albert Mille istihdam edilir (BCA.180-09-84-411-1/131, 25 Eylül 1927). 1927 yılının yaz aylarında, yurt dışından getirilecek bir uzman için görüşmeler başlar ve Ekim ayında, Avusturya’dan “*Viyana Sanayi-i Nefise Müzesi Sanayi-i Tezyiniye Mektebi çini işleri muallimi*” olarak anılan Weber ile anlaşmaya varılır (BCA. 180-09-84-409-1/60, 20 Ağustos 1927; 180-09-84-409-1-9, 25 Teşrinievvel [Ekim] 1927; 180-09-84-409-1/8, 9 Kânunuevvel [Aralık] 1927).

Böylece 1882 tarihli güzel sanatlar layihasında zanaat ile birleşen geleneksel sanat ürünlerinin yok olduğuna yapılan vurgu, bir anlamda tekrar gündeme gelmiş olur. Ancak bu kez, yurt dışında yükselen eğilimlerin paralelinde, geçmişin geleneklerine dayanan bu üretimi modernize ederek canlandırmak hedeflenir.

#### 4.3.3. Bina Sorunları

Savaş döneminin Sanayi-i Nefise Mektebi’ne getirdiği güçlüklerden biri, okulun kısa aralıklarla farklı binalara taşınması ve bu binaların çoğunun Sanayi-i Nefise Mektebi’nin ihtiyaçlarını karşılayacak niteliklere sahip olmamasıdır.



Sanayi-i Nefise Mektebi binalarının yeterli büyüklükte olmayışı kuruluş döneminden itibaren şikâyet konusu olmuştur. Öte yandan Müze-i Hümayun'un daha fazla mekâna gereksinim duyması nedeniyle okul müzeden ayrılarak 16 Eylül 1916 (2 Teşrinievvel 1916) tarihinde Cağaloğlu'ndaki eski Lisan Mektebi'ne taşınmıştır. Böylece yaklaşık beş yıl boyunca okulun birkaç kez bina değiştireceği bir süreç başlar. 1919 yılında Darülmualimin kendi binasından çıkartılıp Lisan Mektebi'ne yerleştirilince Sanayi-i Nefise Mektebi ikinci kez taşınır ve Vahit Bey'in deyişiyle “*adi ve hususi bir eve*” geçer (M. Vahit 1928'den akt. Naipoğlu, 2008, s.56-8).<sup>156</sup> Okulun, “*altı odalı küçük bir ev*” olarak anılan bu binaya taşınması önce basına yansır: “*Memalikten en büyük bir müessesesi olması lazım gelen bu mektebin şu suretle bir köşeye atılması esasen pek geri olan sanayi-i nefisemizi büsbütün öldürmek demektir*” sözleriyle bu durumun bir an önce telafi edilmesi gerektiği ifade edilir (Anonim, 14 Kânunusani 1335 [14 Ocak 1919]). Sanayi-i Nefise Encümeni de Sanayi-i Nefise Mektebi için, bünyesinde bir kütüphane, müzenin deposunda tutulan resimlerin yerleştirilebilmesi için bir salon ve pek çok başka şartı barındıran bir binaya ihtiyaç duyulduğunu resmi yazışmalarla bildirir. Encümen, hâlihazırda böyle bir binanın mevcut olmadığını ve yeni bir bina inşa etmenin de mümkün olmadığını göz önünde bulundurarak Lisan Mektebi binasının Sanayi-i Nefise Mektebi'ne iade edilmesi gerektiğini ifade eder ancak Sanayi-i Nefise Encümeni'nin bu girişimi istenilen sonucu hemen vermez (BOA. MF.ALY.136/85, 19 Mart 1335 [1919]).

Yaklaşık bir yıl aynı binada varlığını sürdüren Sanayi-i Nefise Mektebi, 1920 yılının ilk aylarında, Divanyolu'nda Sıhhiye Müzesi'nin de içinde bulunduğu bir binanın bir kısmına yerleşir. Hemen iki ay sonra ise işgal nedeniyle okul bu binadan da çıkarılır. Alçı modeller ile okulun diğer malzeme ve eşyaları Müze-i Hümayun idaresince müzede bir ambarda muhafaza edilirken, eğitimin sürdürülmesi için Sanayi-i Nefise Mektebi'ne başka bir bina gösterilmez. Bu sorun, 5 Mayıs 1920'de *İkdam* gazetesinde “*Sanayi-i Nefise Mektebi Yersiz Yurtsuz*” başlığıyla yer bulur. Tüm yoksunluk ve güçlüklerle

<sup>156</sup> Vahit Bey'in yazısında bu tarih 1 Mayıs 1919 olarak geçer, öte yandan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin, *Vakit* gazetesinin 14 Kânunusani 1335 [14 Ocak 1919] tarihli nüshasında Sanayi-i Nefise Mektebi'nin taşınmasına tepki verilir. Ayrıca Darülmualimin'in yerleştirilmesi nedeniyle binasından çıkartılan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin taşındığı binanın, okul için uygun olmadığına dair Sanayi-i Nefise Encümeni'nin dilekçesi 13 Mart 1919 tarihlidir. Dolayısıyla okulun Vahit Bey'in andığı tarihten önce taşınmış olması gerekir.

rağmen “*mektebini bir mabed gibi mukaddes*” sayan, derslerine “*adeta dîni ayinlere gider gibi coşkuyla*” devam eden öğrencilerin, tüm gayretlerine rağmen binasız bırakıldığını belirten yazı, öğrencilerin şu sözlerini aktarır:

Biz bir zamanlar bin türlü tarihî ve bedâî hatırât ile türlü eski sarayın bahçesinde aydınlık, temiz ve geniş bir binada çalışıyorduk, günün birinde o binaya birtakım âsâr-ı atîka koyacağız diye bizi dışarıya çıkardılar ve her nev’i say vesaitinden mahrum bir yere getirip tıktılar. Şimdi bundan da mahrum kaldık. Ne olur, bize tekrar eski yerimizi verseler, geçen gün o binanın bir odasına eşyalarımızı yığdık, diğer odasına da biz sığabiliriz; esasen orada birkaç Hitit âsârdan başka bir şey yoktur; olsa bile bu gibi eserlere bizden hiçbir ziyan gelmesi melhuz değildir. Memleketimizde müzenin bâisi ve sanayi-i nefisenin hâmisî olmakla tanınmış, muhabbet ve hürmeti hepimizin kalbinde kök salmış olan Halil Beyefendi, bizden bu lütfu diriğ etmezler sanırız (Anonim, 5 Mayıs 1336 [1920]).

Aslında 1917 öncesinde, küçüklüğü, ışığın yetersizliği gibi çeşitli şikâyetlerle değiştirilmeye çalışılan ilk bina, geçici çözümlerin yarattığı sorunlar ve istikrarsızlık sonucunda, Sanayi-i Nefise Mektebi’nin yeniden dönmesi istenilen yer olur. Ancak öğrencilerin isteklerine ve basının desteğine rağmen Sanayi-i Nefise Mektebi, ilk binasına bir daha geri dönemez. Dört ay binasız kaldıktan sonra okul, önce Sıhhiye Müzesi’nin bulunduğu binaya döner, ardından 1921 yılı Ekim ayında da Cağaloğlu’ndaki Lisan Mektebi’ne tekrar taşınır (Edhem, 1924, s.44; M. Vahit 1928’den akt. Naipoğlu, 2008, s.56-58).

Sanayi-i Nefise Mektebi’nin eğitim faaliyetleri 1925 yılına kadar Lisan Mektebi’nde sürdürüldükten sonra, Nazmi Ziya Bey’in müdürlüğünde, güzel sanatlar okulunun ihtiyaçlarını daha iyi karşılayacak yeni bir bina arayışına girilir. Kullandıkları binada atölyelerin olmaması, Nazmi Ziya Bey’e göre öğrencilerin zamanının, hocaların çalışmalarının ve devletin ayırdığı bütçenin büyük ölçüde boşa harcanması anlamına gelmektedir (BCA. 180-09-84-409-1/116, 19 Temmuz 1341 [1925]). Nazmi Ziya’nın ifade ettiğine göre, kullanılan binada kütüphane ve müze için uygun mekânlar olmadığı gibi hak şubesi ya da litografi atölyesinin açılmasında mekânsızlık sorunu ortaya çıkmakta, sanayi-i tezyiniye şubesi için ayrılan mekânlar da yeterli gelmemektedir. Tüm bu sorunların çözümü için Nazmi Ziya, daha önce İnas Sanayi-i Nefise Mektebi için inşa edilmiş binanın, Sanayi-i Nefise Mektebi’ne verilmesini önerir (BCA. 180-09-85-414-1/101, 28 Temmuz 1341 [1925]). Ancak mekânsal kısıtlılıklar okulun taşınması yerine, kullandıkları binaya atölyeler eklenmesiyle çözülmeye çalışılır (BCA. 180-09-84-409-

1/112, 27 Ağustos 1341 [1925]). Detaylı proje çalışmaları yapılır, atölyelerin binanın bahçesine, cepheye bitişik şekilde yapılması planlanır (BCA. 180-09-84-409-1/99, 22 Eylül 1341 [1925]). Bu girişim, yapılacak eklemelerle binanın “çirkinleşeceği” düşünülerek Maarif Vekâleti tarafından durdurulur (BCA. 180-09-84-409-1/97, 26 Eylül 1341 [1925]). Vekâlet, yeni çözüm olarak Sanayi-i Nefise Mektebi’nin Mekteb-i Mülkiye binasına taşınmasını önerir, Sanayi-i Nefise Mektebi’nin müdürü ve hocaları geniş bir tadilatla binanın, güzel sanatlar eğitimi için uygun hale getirilebileceğini düşünse de anlaşıldığı kadarıyla nakil gerçekleşmez (BCA. 180-09-84-409-1/77, 14 Teşrinievvel 1341 [1925]).

Öte yandan, Maarif Vekâleti’ne bağlı Hars Dairesi, 3 Eylül 1925’te saltanat ve hilafetten kalan saraylardan birinin Sanayi-i Nefise Mektebi’ne tahsis edilmesini gündeme getirir. Hatta tahsil edilecek sarayda sanat hamilerinden oluşacak bir “sanayi-i nefise cemiyeti”, sanatçılardan oluşacak bir “sanayi-i nefise derneği” ve bu derneğin üyelerinden oluşacak jüri heyetlerinin de yer bulabileceğini söyleyerek bir “hars sarayı” meydana getirmeyi önerir (BCA. 180-09-85-414-1/92, 3 Eylül 1341 [1925]). Nitekim 1926 yılında Fındıklı Sarayı (Eski Meclis-i Mebusan/Cemile Sultan Sarayı), Maarif Vekâleti’ne devredilir ve Sanayi-i Nefise Mektebi bu binaya nakledilir. Ayrıca tasarıya yakın bir biçimde Fındıklı Sarayı’nda bir resim müzesi kurulması için de çalışmalara başlanır (BCA. 30-18-1-1-20/45/6, 21 Temmuz 1926; BCA. 30-18-1-1-20/59/1, 12 Eylül 1926).

#### 4.3.4. Sanayi-i Nefise Mektebi’nin Öğrenci Sayıları, Öğrencileri ve Sergileri

Savaş yılları boyunca yaşanan güçlükler, Sanayi-i Nefise Mektebi’nin sürekli yer değiştirerek var olmaya çalışması, öğrenci sayılarını o yıllarda düşürse de Cumhuriyet Dönemi’nde öğrenci sayılarında belirgin bir artış olur. Şüphesiz yeni rejimin sanatı himaye edip sanatçıya destek olmasının bu artışta payı olmalıdır. Öğrenci sayıları bu dönemde sistematik olarak takip edilememekle birlikte 1926 yılı verileri bu konuda fikir vermeye yeterlidir. 1926 yılının Haziran ayında sanayi-i tezyiniye şubesinde sekiz asil, iki aday; heykel şubesinde dokuz asil, üç aday; resim şubesinde kırk beş asil, elli iki aday ve mimari şubesinde elli üç asil, sekiz aday olmak üzere yüz seksen öğrenci bulunur (BCA. 180-09-85-415-1/2, 1 Temmuz 1926). Eylül ayında ise bu sayılar sanayi-i tezyiniye şubesinde iki asil sekiz aday; heykel şubesinde, dokuz asil, dokuz aday; resim

şubesinde kırk yedi asil, doksan bir aday ve mimari şubesinde elli üç asil, otuz aday olmak üzere toplam iki yüz kırk dokuz çıkar (BCA. 180-09-85-415-1/5, 2 Ekim 1926). Bu dönemin öğrencileri arasında, Şeref Akdik, Elif Naci, Refik Epikman, Mahmut Cûda, Nurullah Berk, Saim Özeren, Cevat Dereli gibi isimler yer alır.

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin yıl sonu sergileri bu dönemde sürdürülse de bu etkinlikler artık basında geniş yer tutmaz. Bu dönemde okulun öğrenci sayısının azlığı, sergilerin büyüklüğünü doğrudan etkilemiş olmalıdır, ayrıca yaşanan bina sorunları bu organizasyonları mekânsal olarak da zorlaştırmıştır. Örneğin 1920 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'nin sergisi, on dört öğrencinin çalışmaları ile düzenlenir; serginin açılışı Maarif Nazırı Mustafa Reşit Paşa, Tedrisat-ı Âliye Müdürü Refik, Tedrisat-ı Talebe Müdürü Fuat Bey gibi devlet görevlilerinin katılımıyla 1 Aralık 1920'de gerçekleşir (Anonim, 2 Aralık 1920). Yakup Kadri bu sergiye dair kaleme aldığı yazıda, okul sergisinin değerlendirilmesinden öteye geçerek yeni bir kuşağın ve bu kuşakla beraber yeni bir yaratım dilinin doğmakta olduğunu belirtir. Yazar sergideki çalışmaları, onların hocaları olan bir önceki kuşağın resimleri ile kıyaslayarak 1914 Kuşağı ile bu kuşak arasındaki belirgin farklılığı değerlendirir:

Ben diyorum ki, dünkü gördüğüm resimler küçük bir şaheser değildi; vâkıa bunlar benim için, taşıdıkları tarihi mana itibariyle birçok şaheserlerden daha kıymetli idiler, zira dün Sanayi-i Nefise Mektebi'nin sergi salonlarında için için bir fecrin ilk iltimâ'âtını selamladım. Evet, dünden itibaren yeni bir Türk resminin başlamakta olduğuna kâniyim. Bundan birkaç ay evvelki Galatasaray sergisine dair yazdığım bir makalede de söylediğim gibi en son nesil bize, büsbütün başka bir âlemin perdesini açacak kadar kutlu ve cüretlidir. Henüz klasik, şahsiyetsiz resimle, heyecansız bir realizm arasında bocalayan - ve şüphesiz ehliyet ve maharetten hiç mahrum olmayan - ressamlarımızın kendi talebelerinin eserlerinde inkişaf ediveren bu bakir şule karşısında adeta hayrandırlar. Hepsi de "bizim yapamadığımızı bunlar yapacak!" diyor. Bu hazin bir itiraf değil, belki mütevaziâne bir tefahürdür [övünmedir]. Zira, gayr-ı kabil-i inkar bir hakikattir ki, bütün bu taze kabiliyetler Sanayi-i Nefise Mektebi denilen müessesenin havasında yetiştiler ve bu havayı sanayi-i nefiseye karşı o kadar lakayt ve bî-gâne [kayıtsız] olan bu muhitte, yoktan var edenler herhalde bugünkü ve dünkü sanatkarlarımızdır ve bu müessesenin müdür ve muallimleridir; esasen bu zevât ile yakından görüşüldüğü vakit hepsinin de yeni yetişen nesli, şimdiye kadar yaptıkları eserlerin en yükseği ve en güzidesi olarak telakki ettikleri görülür. Nitekim, dün, mektebin gayyûr [gayretli] müdürü Nazmi Ziya Bey talebelerin levhaları önünde hayatının en gururlu ve en heyecanlı dakikalarını yaşıyordu:

-Bakınız, bakınız. Asla bu cüretli gençlerin Türk resmine attırdıkları bu mühim hatveyi görmek istemeyenler var! Bu doğan fecri görmemek kabil mi? (Yakup Kadri, 3 Aralık 1920).

Yakup Kadri yazısını noktalarken “*bu yeni nesli yeni bir âlemin başlangıcı*” olarak gördüğünü vurgular ve “*yarının Türk güzelliği mutlaka bunlardan doğacak*” sözleriyle bu sanatçılara dair ümidini ve beklentisini anlatır (Yakup Kadri, 3 Aralık 1920). Öte yandan, her dönemde olduğu gibi bu yıllarda da zıt görüşlerin bir arada bulunduğu, farklı değerlendirmelerin yapıldığı görülür. Yakup Kadri’nin övgü ve umut dolu sözlerinden iki sene sonra, 1922 yılında okulun sergisi, *Dergâh* dergisinde çıkan yazıda, “*şu kanaatteyiz ki talebe işlerinden umumi sergi yapılmaz, yahut yapılırsa da hiçbir takdir beklenilmemesi*” gerektiği belirtilerek sergi olumsuz yönde eleştirilir (Anonim, 20 Mayıs 1922). Bu değerlendirme sanat ortamı açısından önemli bir noktaya işaret etmektedir; artık Sanayi-i Nefise Mektebi sergileri İstanbul sanat ortamının tek düzenli etkinliği değildir ve sergilerin artmasıyla sanat seyircisinin de sergilere dair beklentisi değişmiştir. Öğrencilerin işleri, en azından belli bir kesim tarafından yetersiz bulunmakta ve ustalık işler aranmaktadır.

#### **4.4. SANATÇI OLUŞUMLARI VE ETKİNLİKLERİ: PAYİTAHT VE BAŞKENT ARASINDA DOLANAN SANAT**

Osmanlı İmparatorluğu’ndan Türkiye Cumhuriyeti’ne uzanan süreçte sanat etkinliklerinde belirgin bir artış gözlemlenir. İmparatorluğun başkenti İstanbul’da oluşan sanat ortamı bu süreçte giderek hareketlenirken, 1923 yılında Cumhuriyetin başkentinin Ankara ilan edilmesiyle sergi etkinlikleri için ikinci bir merkez oluşur. İmparatorluğun son döneminde Osmanlı Ressamlar Cemiyeti altında toplanan ve bir kısmı Sanayi-i Nefise Mektebi’nin hocaları olan sanatçıların emeğiyle gerçekleşen bu sergiler sanat ortamı ile ilgili önemli veriler sunar. Sergiler paralelinde basında yer alan eleştiri ve söylemler, Sanayi-i Nefise Mektebi’nin verdiği eğitimin çıktılarını da bir ölçüde gösterir.

##### **4.4.1. Türk Ressamlar Cemiyeti ve Galatasaray Sergileri**

Sanayi-i Nefise Mektebi’nin yıl sonu öğrenci sergileri sürerken Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nin girişimleri, profesyonel sanatçıların üretiminin kitlelerle buluşması konusunda kilit bir rol oynar. 1921’de Türk Ressamlar Cemiyeti, 1926’da Türk Sanayi-i Nefise Derneği, 1927’de Türk Sanayi-i Nefise Birliği ve 1929’da Güzel Sanatlar Birliği

isimlerini alan bu sanatçı topluluğu, 1916 yılında Galatasaray Sergileri'ni düzenlemeye başlayarak 1951 yılına dek sanatın kamuyla düzenli olarak bulunduğu bir platform yaratır (Şerifoğlu, 2003, s.21). Sanayi-i Nefise Mektebi hocaları ile öğrencilerinin de işlerine yer verilen, her yıl yaz aylarında ilk ikisi Galatasaraylılar Yurdu olan Societa Opera binasında, ardından Galatasaray Lisesi salonlarında düzenlenen Galatasaray Sergileri, 1916'dan 1951'e dek varlığını koruyarak Türkiye sanatına dair süreklilik arz eden bir bellek oluşturur (Şerifoğlu, 2003, s.20). 1923 yılında, benzer bir geleneğin yeni başkent Ankara'da yaratılması ve sanat üretiminin Anadolu'ya düzenli olarak taşınması için yine Türk Ressamlar Cemiyeti tarafından Ankara Sergileri düzenlenir.<sup>157</sup>

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin eğitim kadrosu ile Türk Sanayi-i Nefise Birliği girift bir ilişki içindedir. Okulun hocaları Birliğin aktif üyeleridirler ve Maarif Vekâleti, Sanayi-i Nefise Birliği ile yapılan yazışmalarda Sanayi-i Nefise Mektebi'ni adres alır. Sergi nizamnamelerinin Birliğe ulaştırılmasından Ankara sergilerinin bütçelerinin gönderilmesine kadar tüm yazışmalar okul müdüriyeti aracılığıyla yürütülür (BCA. 180-09-86-416/11, 23 Kânunuevvel [Aralık] 1926; 180-09-84-408-1/104, 1 Mayıs 1927).

9 Mart 1927'de, Türk Sanayi-i Nefise Birliği adıyla resim, heykel, mimari, tezyini sanatlar, musiki, edebiyat ve tiyatroyu kapsayacak şekilde yeniden kurulan topluluğun kurucuları olarak İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Feyhaman Duran, İhsan Aksoy, Sami Yetik, Şevket Dağ, 1914 kuşağı ile birlikte anılan Hasan Vecih ve Ticaret-i Bahriye ve Feyziati Mektebi hocalarından Mustafa Lütfi Bey'in isimleri listelenir. Birliğin resim şubesi idare heyeti de İhsan Aksoy ve Mustafa Lütfi Bey dışında kalan üyelerden oluşur. Bu yedi isimden dördü Sanayi-i Nefise Mektebi'nin hocaları, ikisi ise okulun mezunlarındandır. Birliğe üye olmak için, sanatçıların iki eserinin heyet idaresi tarafından tetkik edilmesi şartı bulunurken bu koşulun Sanayi-i Nefise Mektebi mezunlarında ya da okulun Avrupa yarışmasını kazananlarda aranmayacağı not düşülür (Türk Sanayi-i Nefise Birliği Talimatname-i Esasisi, 1928). Okulun kadrolarının Sanayi-i Nefise Encümeni ile devletin kültürel politikalarında edindiği konum, Türk Sanayi-i Nefise Birliği ile sergi etkinliklerine ve sanat ortamına da yayılır.

<sup>157</sup> Galatasaray Sergileri'nin ve Ankara Resim Sergilerinin katalogları, Türk Tarih Kurumu Kütüphanesi'nde çevrimiçi erişime açıktır. Ayrıca Galatasaray Sergileri ile ilgili olarak bkz. Şerifoğlu, 2003.

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluş metninden itibaren, içi çeşitli fikirlerle doldurulan “milli sanat” üretimi, daha önce değinildiği üzere ilk Galatasaray Sergisi'nden başlayarak ana tartışma konularından biri olur.<sup>158</sup> Özellikle 1916 ve 1917 yıllarındaki ilk iki sergide yer alan eserler, sanat ortamından beklenen “milli sanat” fikirleriyle örtüşmez ve bu yönden eleştirilir. Benzer tartışmalar bu dönemin sergileriyle de çeşitli açılardan gündeme gelir. 1920 yılı Galatasaray Sergisi'nde, Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencilerinin yapmış olduğu portreleri dikkat çekici bulan Yakup Kadri (2 Temmuz 1920), aynı sergi üzerine kaleme aldığı bir başka yazısında (31 Ağustos 1920) kültürel mirasın anıtsal örneklerinin tablolara aktarılmasını, milli ruhu yansıtan öğeler olarak değerlendirir. Yakup Kadri, *Ayasofya'dan Son Cemaat Mahalli* gibi tablolarla sergiye katılan Şevket Bey gibi isimlerin eserlerini, sergideki milli ruhu yansıtan tablolar olarak tarif eder. Ali Canip Yöntem ise 1921 yılı sergisinde eserlerin sadece konularının yerli olmasının yeterli olmadığını, bunun ancak sanatta bir durak olduğunu yine Şevket Bey üzerinden anlatır: *“Ressam Şevket Bey cami içlerinden çıkamamakla yarınki orijinal Türk resminin ilk numunelerini göstermiş bulunmadı. Fakat mevzu'da mahalli lisan sanatta bir merhâledir.”* Orijinal bir Türk resim sanatının oluşmadığına inanan Ali Canip Yöntem, *“Türk'ün bir görüşü, bir duyusu, bir zevki var. Bunları henüz bilmiyoruz. Bunlar şüphesiz uzun neticeler sonra keşfedilecek. Fakat şimdilik hiç olmazsa mevzu'larda mahallî ve millî olalım”* der (Yöntem, 7 Şubat 1921'den akt. Ersoy, 2011, s.558-561). Öte yandan, 1922 yılı Galatasaray Sergisi esnasında İbrahim Çallı bir röportajda tam da bu noktaya değinerek aksini dile getirir: *“Bugün bir tane bile millî levhamız yoktur. Şevket Bey'in camilerini mesela bir 'Alber Menar' da böyle yapardı. O tablolarda can yoktur”*. Nitekim İbrahim Çallı bu sergide öz eleştiri de yaparak sanat üretiminin henüz arzu edilen gibi olmadığını değinir: *“Sergi iyi değil, mademki ananesiz bir sanatta çalışıyoruz. Çok aramalıyız, çok toplamalıyız. Biz hala Paris'ten nasıl döndükse öyleyiz. Bir hatve [adım] ileri atamadık”* (Anonim, 25 Ağustos 1338 [1922]). Her yıl benzer eleştiriler tekrarlanır, eserlerde milli ruhun olmadığı yönündeki yorumlar sanat eleştirilerinin odaklandığı konulardan biri olur. 1923'te Yakup Kadri (2 Ağustos 1923), *“dört köşeli çerçevelerin içinde seyrettiğimiz âlem parçaları, henüz hiçbir yaratıcı kuvvetin ifadesi değildir ve bu âlem bütün renkleriyle, şekilleriyle bizim ruhumuzu harekete geçirmekten çok uzaktır”*

<sup>158</sup> Bkz. Bölüm 3.6.2. Genç Sanatçılar, Yeni Yaklaşım

sözleri bu eleştirilerin bir örneğidir. 1926 yılında ise benzer bir değerlendirme Mehmet Mesih (1 Ağustos 1926) tarafından yapılır. Sergi, “*gönül arzu ederdi ki adı Türk Ressamlar Cemiyeti’nden Türk Sanayi-i Nefise Derneği’ne tahavvül eden bu cemiyetin açtığı sergi Türkler için iftihar edilecek bir sahne yaşatsın. Bâ-husus ki üstat tanıtılan şahıslar hiç olmazsa amatörlerin fevkinde eserler teşhir etsinler...*” sözleriyle bir hayal kırıklığı olarak ifade edilir.

#### 4.4.1.1. Ankara Sergileri

TBMM’nin Ankara’da açılması, Ankara’yı siyasi başkent olma yoluna götürürken aynı zamanda modern bir başkent, ülkenin kültür-sanat faaliyetlerinde de merkezi bir konumda olması gerektiğini düşündürür. Ankara 13 Ekim 1923 tarihinde resmi olarak başkent kabul edildiğinde, o güne dek İstanbul’la sınırlı kalan sergileme etkinliklerinin Ankara’ya taşınması için çalışmaların hâlihazırda başlamış olduğu görülür. *Hakimiyet-i Milliye* gazetesinde 21 Eylül 1923’te çıkan bir haber, yakında Türk Ocağı salonunda bir resim sergisi açılacağını müjdelir. Sergi için İbrahim Çallı, Namık İsmail, Avni Lifij, Sami Yetik, Ruhi Arel ve Halil Paşa gibi isimler Ankara’ya giderek hazırlıklarla bizzat ilgilenir (Anonim, 21 Eylül 1923). Türk Ressamlar Cemiyeti tarafından düzenlenen bu sergi, Ankara’nın başkent kabul edilmesinden bir gün sonra, 14 Ekim 1923’te açılır. Açılışa Hamdullah Suphi başta olmak üzere, pek çok milletvekili ve bürokrasinin farklı kademelerinden devlet görevlileri katılır. Yüz on dokuz eserden oluşan sergide, salonun ortasına Nijat Sirel tarafından yapılan Atatürk büstü yerleştirilir, ayrıca Ruhi Arel’in *Kurtuluşa Doğru*, Sami Bey’in *İstiklal Muharebesinden Bir Safha* ve Sarıkamış *Muharebesinden Bir Safha* gibi eserleri gazete sütunlarında yer bulur. Serginin, “*muasır bir Türk ressamlığının artık vücut bulduğunu*” ispat edecek derecede olgun eserlerle dolu olduğu yazılır; eserler Türk milletinin yenilenme yolunda attığı adımların bir işareti olarak değerlendirilir (Anonim, 15 Teşrinievvel [Ekim] 1923, s.3-4). Benzer bir değerlendirmeyi, Ankara’da bir sergi düzenlenmesinin taşıdığı anlamı vurgulayarak Avni Lifij kaleme alır:

Türk Ocağı’ndaki resimler yalnız geniş bir salonun duvarlarını donatmakla kalmaz. Onların oradaki varlıklarının manası çok büyük, çok derin, çok iftihar vericidir. Bu o demektir ki biz yalnız çelik ve ateşle anlaşır, halleşir, yalnız bu iki öldürücü kuvvetle iş görür, mevcudiyetini ispat eder adamlar değiliz. Milli şahsiyetimizin



rengi yalnız adale kırmızısıdır sanılmasın, kuvvet beyan eden o rengin huşnetli [haşin] görünüşünü asabımızın rakik [nazik], şanjanlı, sedefi parlayışları tadil eder [düzeltir]. Biz yalnız kolumuzu kaldırıp indirmeyi ve her indirdikçe ezmeyi, kahretmeyi öğrenmiş değiliz. Dimağımızla etrafa marifet şuaları [ışıkları] salmayı da biliriz. Bu demektir ki biz o iki sadık eserimizi çelik ile ateşi lüzumu olmadığı zaman bir köşede sakın ve muti [uysal] bekletirken, kainatı baştanbaşa dolduran güzelleri yudum yudum, tadına ere ere gözlerimizle biçmeyi, onlardan aldığımız zevki hoş kisvelere [kılıklara] bürüyerek meydana çıkarmayı da biliriz. Bu o demektir ki Şark'ı küçük görmek isteyen Garp'ın mefkûrevulik [ülcüclük], gayeperverlik [idealistlik], kabiliyet-i teessüriyye [etkilenme kabiliyeti] dedikleri incelikler, hissilikler bizim kehflerimiz içinde de galeyan eder [kaynar] ve taşar, taşar da işte böyle renklerin ve hatların edebiyatı şeklinde zahir olur. Ortalığa bedii heyecanlar saçar ve en kuvvetli milletleri yakan kül eden korkunç bir cehennemden sapa sağlam çıkan asri bir semender, Türkiye yeni merkez idaresini ilan ettiği gün orada, o heyecanlardan bir demet yapar, bir meşher açar. Bu o demektir ki bekası mukadder milletlerin hayatında tarihin daima beraber bulup beraber kaydettiği iki seciye [karakter], cengâverliğin yanı sıra incelik Türkiye'de yok değildir (Avni Lifij 22 Teşrinievvel [Ekim] 1923'ten akt. Şerifoğlu, 2019, s.142-143).

1923'te açılan bu sergi, Türk Ressamları Cemiyeti tarafından düzenlenen Ankara sergilerinin ilki olur. Bundan sonraki yıllarda da Ankara sergileri daima bürokratların açılışlara katılımı, eser alması ve bu sergilerin Türkiye'nin ilerleme yolundaki somut göstergesi olduğu söylemiyle gerçekleşir. Sanatçılara “millete lazım olan bedii heyecanı” yansıtma görevi verilir (Anonim, 16 Teşrinisani [Kasım]1924; 17 Teşrinisani [Kasım] 1924). Nitekim henüz 1924 sergisi açılmadan, Ali Sami'nin *Mahalle Mektebi* tablosunun bu etkinlikte yer alacağı haberi *Cumhuriyet* gazetesinde verilirken eski eğitim sisteminin sorunlarından uzun uzun bahsedilir; çalışma “*tamamen yeni sanat ruhuyla yapılmış*” ve “*inkılabımızın azametini tarihe nakledecek*” önemli bir eser olarak tarif edilir (Anonim, 22 Teşrinievvel [Ekim] 1924).

Cumhuriyet yönetimi sanatçılara destek verirken onlardan Türkiye'nin ve devrimlerin görsel temsilini bekler. 1926 yılı sergisinde Maarif Vekili Mustafa Necati Bey'in sergi açılışında yaptığı konuşmada sarf ettiği “*Büyük milletimizin asalet ve manevi varlığının mümessili aziz liderimiz Gazi Paşa hazretlerinin ibdâ' buyurdıkları yeni yolda sanatkârlarımızın vazifeleri büyüktür. Yeni hayatımız sanat hayatıdır. ... Elimizden ne gelirse azamisini yapmayı deruhte ediyoruz. Sizde bütün varlığınızla sanatınızı yükseltmeye çalışınız...*” sözleri bu tutumu özetler niteliktedir (Anonim 2 Mart 1926'dan akt. Özyiğit, 2017 s.190). Bu sergilere 1926 yılı itibarıyla mimarlık, sanayi-i tezyiniye ve heykel şubeleri de eklenir; Maarif Vekâleti'nin isteğiyle Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencilerinin çalışmalarından örnekler de teşhir edilir (Anonim, 18 Şubat 1926). Böylece

okulun öğrencilerine, yani genç Cumhuriyetin genç sanatçılarına Ankara'da da görünürlük kazandırılır.

Başkent sergileri ile birlikte, Ankara görünümüleri ressamların konu dağarcığına eklenir. Örneğin, 1927 Ankara Sergisi'nde bir taraftan Şevket Bey'in, Halil Paşa'nın, Hikmet Onat'ın İstanbul manzaraları ziyaretçilerle buluşurken bir taraftan da Avni Lifij'in *Ankara Etrafında*, Namık İsmail'in *Çankaya* ve *Ankara Kalesi* gibi eserleri yer alır (Mehmet Mesih, 15 Haziran 1927, s.1419). Bu sergide teşhir edilen yüz kırk eserden doksan beşinin Meclis Baş Vekâleti, çeşitli bakanlıklar, milletvekilleri, Evkaf Müdüriyeti, Maarif Müzesi, Türk Ocağı ve Ziraat Bankası tarafından satın alınması da sanatçıların bu dönemde desteklenme biçiminin bir örneğini oluşturur (Özyiğit, 2014, s.236).

1928 yılında ise Ankara Sergisi'nin açılışında Maarif Vekâleti Talim ve Terbiye Dairesi Müdürü Emin Bey bir konuşma yaparak Ankara Sergileri'nin, devletin kültür politikalarıyla kurduğu ilişkiyi ortaya koyar:

Daha dün diyebileceğimiz zamana kadar bütün sanat istidadını öldüren akideler [dini inanış] ne renk ve hat halinde ne alçıya, ne mermere, ne madeni lâ-yemût [ölmez] tahsislerimizi tesbite müsaade etmiyordu. Bu engeller binlerce Türk gencinin istidadını, milletimizin medeni kabiliyetini imha edip duruyordu. Birçok meşum sebepler bir aralık çok mühim eser yaratan mimarideki kabiliyetimizin inkişafına mani olmuş, modern hayatın icap ettiği şekle uyamadığı için tezyini sanat tedricen bütün kıymetini kaybeylemişti. Bu engeller yıkılınca Türk sanatkârları çok seri' inkişaf eserler gösterdiler. Cumhuriyet merkezinde her sene yapılan sergi evvelki seneye nispeten daha büyük terakki eserlerine vazihan delalet ediyor. Hiç şüphe yok ki bu itibarla sanat eserleri büyük inkılabı ve onun mübdi'ne [yeniliklerine] medyundur [borçludur]. O inkılap sanatı imha eden kayıtlardan ictimai mahiyetimizi temizlemekle kalmadı; Cumhuriyet hükümeti, sanatkârı da himaye etti. Her sene açılan bu sergiler o himayenin eseridir (Anonim, 25 Mayıs 1928).

Bu söylemlerden de anlaşıldığı kadarıyla Ankara Sergileri, bu yıllarda Cumhuriyet yönetiminin sanat ortamıyla kurduğu ilişkinin önde gelen göstergelerindendir. Hemen hemen aynı sanatçıların eserleriyle gerçekleşen Galatasaray ve Ankara Sergileri'nin aldığı eleştirilerin tonu ise oldukça farklıdır. Galatasaray Sergileri, milli ruh ve teknik yetkinlikte genel olarak zayıf bulunurken Ankara Sergileri'nin eleştirileri, güzel sanatlara devletin verdiği desteği öne çıkarır şekilde ve sergileri olumlu niteliktedir.

#### 4.4.2. Alternatif Oluşumlar

Bu dönemde bir taraftan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin giderek güçlenmesi, bir taraftan da sanat etkinliklerinin canlanması, özellikle genç sanatçıların kendilerini ifade etmek için yeni bir platform oluşturma isteğini ve sanat ortamında alternatif girişimlerin hayata geçirilmesini beraberinde getirir.

##### 4.4.2.1. Serbest Resim Atölyesi

1921 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'ne bir anlamda alternatif olabilecek, daha geniş bir kitlenin katılım sağlayabileceği, daha az kurala bağlı ve özel bir kurum olarak Çemberlitaş Serbest Resim Atölyesi kurulur. Mehmet Ruhi, Ahmet İhsan ve Mustafa Turgut Beylerin girişimiyle hayata geçirilen bu atölye, eğitimin yanında iki temel amaç daha güder. Bunlar *“halkın duygularını okşayan, alakalarını daha ziyade davet eden mevzuları”* resmederek sanat ilgisini artırmak ve *“tezyinatta ve lüks eşyanın şekil ve tarzında milli zevki hâkim kılma”* yoluyla milli iktisada hizmet etmek olarak tarif edilir (Özyiğit, 2011, s.4; Anonim, 24 Temmuz 1340 [1924]).

Serbest Resim Atölyesi'ne öğrenci kabulünde eğitim, cinsiyet ya da mezhep gibi önkoşullar aranmaz. Atölyede, öğleden önceleri erkek öğrencilere, öğleden sonraları ise kadın öğrencilere eğitim verilir. Verilen eğitimde anatomi, perspektif, renk bilgisi, ekspresyon, sanat tarihi, estetik gibi kuramsal derslere yer verilir. Pratik eğitimde ise kara kalem, yağlı boya, pastel, füzen kullanılarak canlı-cansız modellerden çalışılır. Ayrıca öğrencilerin gönüllü katılımına dayanan açık hava çalışmalarına (Plein-Air Atölyesi), hayvan çizimlerine (Atölye Animal) ve çarşı, pazar ve abidevi eserlerin çizimine odaklanan (Enteriyor Ressamları) çalışma grupları da Serbest Resim Atölyesi bünyesinde mevcuttur (Özyiğit, 2011, s.23-26).

Özyiğit'in (2011, s.22) Serbest Resim Atölyesi'nin 1922 yılı programından aktardığı üzere, *“sanat ufku genişleyen her memlekette olduğu gibi bizde de memleketin sanat faaliyetleri artık bir tek Sanayi-i Nefise Mektebi'nin tedarikatına inhisar etmemeye son derece ihtiyaç hasıl olmuştur”* sözleri, Sanayi-i Nefise Mektebi'ne bir alternatif oluşturmak isteğiyle hareket edildiğini dile getirirse de atölyenin faaliyetleri oldukça sınırlı

kalır. İlki kuruluşundan kısa bir süre sonra, 1921 yılı Mayıs ayında Osman Bey Matbaası'nda, ikincisi aynı yılın Ağustos ayında Türk Ressamlar Cemiyeti ile birlikte, üçüncüsü Temmuz 1924'te İstanbul Türk Ocağı'nda ve dördüncüsü Aralık 1924'te Milli Sanayi-i Nefise Cemiyeti<sup>159</sup> ile birlikte Ankara'da olmak üzere toplam dört sergisi açılır (Özyiğit, 2011, s.5). 1924 yılından sonra herhangi bir etkinliğine rastlanmayan Serbest Resim Atölyesi'nin hedeflerine ulaştığını da söylemek güçtür.<sup>160</sup>

#### 4.4.2.2. Yeni Resim Cemiyeti/ Genç Ressamlar Sergisi

Bu yılların oldukça önemli etkinliklerinden bir diğeri de 1923 yılında, Sanayi-i Nefise Birliği'nin üyelerinden çok daha genç bir grubun -İbrahim Çallı ve Hikmet Onat'ın öğrencilerinden okuldaki eğitimlerini tamamlamış ya da tamamlamaya yaklaşmış olanların- Yeni Resim Cemiyeti adı altında bir araya gelerek kendilerine bir alan açmak üzere gerçekleştirdikleri girişimlerdir. Şeref Akdik, Saim Özeren, Refik Epikman, Cevat Dereli, Elif Naci, Mahmut Cûda, Muhittin Sebati, Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi gibi isimlerin yer aldığı bu grup, 1924 yılında Matbuat Cemiyeti binasında açtıkları sergiyle sanat ortamında ilgi uyandırırılar (Berk, 1983, s.41; Safa, 20 Mayıs 1924). Hüseyin Avni Lifij, Hasan Ali Yücel, Mehmet Mesih ve Peyami Safa gibi isimlerin yazılarına yansıyan bu sergiye dair ortak bir heyecan vardır; bu genç sanatçıların henüz olgunlaşmamış çalışmaları, belirgin bir yeteneğin ve parlak bir geleceğin habercisidir. Hüseyin Avni Lifij (5 Haziran 1340 [1924]), sergilenen eserlerin Türkiye'de bulunan yeteneklerin bolluğunun bir göstergesi olarak ifade ederken, aldıkları eğitimin yetersizliğinden bahsederek bu gençlerin eğitim için yurt dışına gönderilmesi gerektiğini belirtir. Hasan Ali Yücel (26 Haziran 1340 [1924], s.267), "*sekiz on gencin sahralar içinde yetişen kıymetli nebatlar gibi varlıklarına bu küşayişi [açılma] vererek aramızdan*

<sup>159</sup> Milli Sanayi-i Nefise Cemiyeti, 1924 yılında resim, mimari, heykel ve bu üç dala dayanan sergilenebilir üretimin eğitime ve ilerlemesine katkı sağlamak amacıyla 1924 yılında kurulur. Kurucuları Hoca Ali Rıza, Ressam İsmail Hakkı, Ressam Avni Lifij, Ressam Ali Sami Boyar ve Ressam İhsan Ahmet Bey'dir (Milli Sanayi-i Nefise Cemiyeti Nizamname-i Esasi Maksud-ı Teşkili'nden akt. Şerifoğlu, 2019, s.345, 350).

<sup>160</sup> Maarif Vekâleti, 1926 yılında Sanayi-i Nefise Derneği'nde bir resim atölyesi açılmasını gündeme getirdiğinde, Dernek daha önce Çemberlitaş'ta açılan atölyenin hiç yardım görmemesi nedeniyle kapanmış olduğunu söyleyerek bu oluşumu canlandırmayı önerir ve İbrahim Çallı, Feyhaman Duran ve Hikmet Onat'ın ders vermeyi kabul ettiğini bildirir (BCA. 17 Ekim 1926, 180-09-86-416/4). Öte yandan bu öneriyle ilgili başka bir yazışmaya ya da habere rastlanmamıştır. Dolayısıyla bu projenin hayata geçirilmediği düşünülmektedir.

*yetiştirip sıyrılmaları milli varlığımızın bir tecellisinden başka nedir? Eksik vesait, noksan himayelere rağmen şu kadarı gösterebilmek; gururumuza, milli benliğimize her halde yeni bir varlık ilave etmiştir”* sözleriyle duyduğu heyecanı dile getirir. Peyami Safa (20 Mayıs 1924) ise genç ressamların yaşadıkları güçlükleri vurgulayarak sanatçıları ve çalışmalarını yüceltir:

Bu gençleri kendilerinden evvelki ressamlardan, bazı sözde üstatlardan ayırınız: Türk milleti, bu üstatlara binlerce lira para döktü. Hükümet bu üstatları Avrupa'ya gönderdi, hükümet bu üstatların yiyeceğini, içeceğini, giyeceğini, sanatını, bedii zevkini temin etti; hükümet bu üstatlara memuriyet verdi, unvan verdi. Fakat Yeni Resim Cemiyet sanatkarları, sanatın çölünde yetiştiler. Mekteplerine hükümet model, tedris aleti bile getirmedi. Bu fukara gençler, kendi aralarında para topladılar, mekteplerinin tedrisata ait eksiklerini kendi bütçelerinden tamamladıkları oldu. Baktılar ki muhitten, cemiyetten, insanlardan, hükümetten hayır yok, baktılar ki fena hırsların kaynaştığı bu mezbeledede inşâta [vücuda getirme] kendi kendinden başka penah [sığınma] yoktur; yine kendi bütçeleriyle bir sanat odası açarak ona mefkureli yeni ismini verdiler: Yeni Resim Cemiyeti!

Bu genç sanatçıların faaliyetleri, grubun en etkin üyelerinden Mahmut Cûda, Refik Epikman ve Muhittin Sebati'nin 1924 yılında yurt dışı eğitimi bursuna hak kazanıp 1925 yılında Paris'e gitmesiyle kesintiye uğrar (Giray, 2004, s.15). Henüz yurt dışı sanat ortamını ve güncel sanat eğilimlerini tam olarak gözlemlemeden arayışta olan bu sanatçılar, Avrupa'daki eğitimlerinden döndükten sonra daha aktif yeni kümelenmeler oluşturacaktır. Dolayısıyla düzenlenen bu tek sergi, kuşakların arasındaki fikir ayrılığını, hatta gençlerin başkaldırı ve yenilenme isteğini ortaya koyması açısından oldukça simgesel bir noktaya denk gelir. Hatta Elif Naci'ye göre (1938, s.245), Yeni Resim Cemiyeti ve düzenledikleri sergi “eski ve yeni kavgası”nın başlangıcıdır.

#### **4.5. YURT DIŞINA ÖĞRENCİ GÖNDERİMİ (1923-1928)**

Eğitim sistemi, Türkiye Cumhuriyeti'nde hayal edilen dönüşümün hayata geçirilmesi için yapı taşlarından biri olarak kabul edilmiş; hem milli bilinçle yetişecek kuşaklar hem de modern dünyanın gereksinimlerini karşılayacak bir sistem kurmak için temel noktalardan biri olarak kabul edilmiştir. Bir taraftan yurt içindeki okulların eğitim sistemleri düzenlenirken bir taraftan da alanlarında yetkin uzmanların bir an önce yetiştirilmesi için, Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde yapıldığı gibi, yurt dışına öğrenci gönderme uygulamasına başvurulur. V. İcra Vekilleri Heyeti (14 Ağustos 1923-27 Ekim 1923) ile

bu konu vakit kaybedilmeden hükümet programına dâhil edilir: “*Millî güzidelerin yetiştirilmesi için istidat ve kabiliyeti tebarüz eden ve ailesinin kudret-i maliyesi müsaid olmıyan gençler orta ve yüksek mekteplerde suret-i mahsusada himaye ve muavenete mazhar olacakları gibi ihtisas peyda etmeleri için Avrupa’daki irfan mekteplerine gönderileceklerdir*” ifadesiyle programda yer bulan kararın ardından, öğrencilerin siyaset, bilim ve sanat gibi çeşitli alanlarda yurt dışına gönderilmesi süreci başlatılır (Hükümet Programlarında Eğitim, 1990, s.4).

Cumhuriyetin bu konudaki ilk adımı, yurt dışına Osmanlı İmparatorluğu tarafından gönderilen ya da kendi imkânlarıyla giden ve mühendislik, tıp, iktisat gibi pek çok farklı alanda eğitim almakta olan öğrencilerden bir kısmını, dönüşlerinde devlet için çalışmak şartıyla, 1923 ve 1924 yıllarında devletin burslu öğrencileri haline getirmek olur. Bu öğrenciler arasında Almanya’da mimarlık eğitimi alan Ali Galib Purut, resim eğitimi alan Ali Avni Çelebi, Fikret Mualla ve Kadri Bahaeddin Efendiler ile İsviçre’de resim ve heykel eğitimi alan Muklile Reşat Hanım da bulunur (İçke, 2015, s.49-51).<sup>161</sup>

1924 yılının Ekim ayında, Cumhuriyet henüz bir yaşındayken, Maarif Vekâleti bir sınav açarak yurt dışına öğrenci göndermek için girişimde bulunur. Bu sınava aslında güzel sanatlar alanının dâhil edilmesinin planlanmadığı, Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencilerinin girişimiyle bu imkânın yaratılmış olduğu Mahmut Cûda’nın anılarından anlaşılır: “*Her dal düşünülmüştü. Fakat aralarında resim yoktu. Hemen okula koştuk. Aman dedik. Üzülmeysin, dediler. Bekledik, Bekledik. Sonunda aldatıldığımızı anladık. Ceplerimizdeki kuruşları topladık. Maarife bir tel çektik. Darülfünun Emini Baltacıoğluna gittik. Yarışmaları o yönetiyordu. İlgilendi, işimiz oldu. Fransa’ya yollandık*” (Cûda, 1973, s.50). 29 Ekim 1924’te Darülfünun’da güzel sanatlar, sosyal bilimler, fen bilimleri ve eğitim bilimleri alanlarında İsmail Hakkı Baltacıoğlu’nun başkanlığında yapılan sınav sonucu, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi’nin ilk öğrencilerinden Güzin Duran, Sanayi-i Nefise Mektebi’ndeki eğitimlerine 1915’te başlayan Şeref Akdik ve Cevat Dereli, 1918’de başlayan Ahmet Refik Epikman ve 1921’de dersleri konuk öğrenci olarak takip etmeye başlayan Muhittin Sebati resim alanında; Sanayi-i Nefise Mektebi’ndeki

<sup>161</sup> 1927 yılında yurda dönüşlerinde bu isimlerden Ali Avni Çelebi Konya Kız Muallim Mektebi’ne, Kadri Bahaeddin Efendi İzmir Erkek Mektebi resim öğretmenliğine, Fikret Mualla Galatasaray Lisesi resim öğretmenliğine atanır. Muklile Reşat Hanım ise eğitimi sırasında Lozan’da vefat eder (İçke, 2015, s.52, 221).

öğrenciliğine 1918 yılında başlayan Ratib Âşir Acudoğu da heykel alanında Fransa'da eğitim almak üzere belirlenen isimlerden olur (BCA. 180-09-86-417-1/39, 3 Kânunuevvel 1340 [Aralık 1924]; Giray, 2004, s.18; İçke, 2015, s.54-55). Güzin Duran hakkından feragat edince, yarışmada altıncı olan ve Sanayi-i Nefise Mektebi'ne 1918 yılında giren Mahmut Cûda'nın yurt dışına gönderilmesine karar verilir (BCA. 180-09-86-417-1/39, 3 Kânunuevvel 1340 [Aralık 1924]; Cûda, 1973, s.34). Cûda'nın anlatısına göre, aslında okul başka birini göndermek ister; ancak Avrupa yarışmasını yürüten İsmail Hakkı Baltacıoğlu, sınav sonuçlarındaki sıralamaya göre hareket ederek Cûda'nın gönderilmesini sağlar:

Avrupa yarışlarına katıldım. Ancak altıncılığı kazanabildim. Oysa beş kişi yollanacaktı, üzuldüm. Ama, Saim Özeren gibi hepimizce beğenilen bir arkadaşın daha da gerilerde kaldığını düşünerek avundum. Hocalarımızdan birinin eşi olan beşinci hakkından vazgeçti. Yerini ben aldım. Bu da kolay olmadı. Çünkü okul idaresi birilerini kayırmak istiyordu. Yarışmaları yöneten Darülfünun Emini İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu hakkımı korudu (Cûda, 1973, s.34).

II. Meşrutiyet Dönemi'nde, güzel sanatlar alanında eğitim almak üzere yurt dışına gönderilecek öğrenciler bizzat Sanayi-i Nefise Mektebi tarafından yürütülen sınavlar sonucunda belirlenirken Cumhuriyet Dönemi'nde, muhtemelen eğitimin merkezileştirilmesi sürecinde kararların tek elden alınmasının önem kazanması nedeniyle, okul bu sürecin dışında bırakılır. Ancak Sanayi-i Nefise Mektebi, yurt dışı sınavının açılmasının ve gönderilecek öğrencilerin belirlenmesinin ardından, bu konunun en verimli şekilde kendileri tarafından yönetebileceğini yönetime belli ederek sürecin işleyişine dair şu soruları sıralar:

1. Tüm öğrenciler Paris'e mi gönderilecek?
2. Tümü resim şubesinde mi eğitim alacak?
3. Öğrencilerin okula devamları kontrol edilecek mi?
4. Başarı şartı aranacak ve doğru bir değerlendirme yapılacak mı?
5. Bursları karşılığında yerine getirmeleri gereken bir sorumluluk belirlenecek mi?
6. Ne kadar süre Avrupa'da kalacaklar ve dönüşlerinde ne yapacaklar?

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin, daha önceden de Vekâlete sunduğu anlaşılan önerilerine bu sorular da eklenir. Okul yönetimine göre, öğrenciler resim, heykel, sanayi-i tezyiniyye gibi alanlarda eğitim almalı, devamları kayıt oldukları okulların yönetimleriyle iletişime geçilerek takip edilmelidir. Ayrıca öğrenciler giriş sınavı için ve eğitimleri boyunca okul yarışmaları için yaptıkları çalışmaları, her yıl kayıtlı oldukları okulun idaresine onaylattıktan sonra Sanayi-i Nefise Mektebi'ne göndermeli; teorik derslerin sınavlarından en az tam puanın yarısını, anatomi ve perspektif yarışmalarındansa madalya ya da mansiyon almalıdır (BCA. 180-09-86-417-1/39, 3 Kânunuevvel 1924 [Aralık 1924]).

Ancak mektebin başvurusu ve sorularına karşılık Maarif Vekâleti, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin önceki önerileri göz önünde bulundurularak bir talimatname oluşturulduğunu, öğrencilerin okullara Darülfünun'un görüşüyle yerleştirileceğini ve takibinin Avrupa'da bulunan müfettişlerce yapılacağını bildirir (BCA. 180-09-86-417-1/41, 3 Kânunusani 1341 [Ocak 1925]). Bu durumdan hoşnut olmayan Sanayi-i Nefise Mektebi yönetimi, kendi okullarından yetişen ve Avrupa'ya giden öğrencilerin adreslerini dahi bilmediklerini, dolayısıyla öğrencilerin yurt dışında ne derece faydalı bir eğitim aldıklarının takip edilemediğini söyleyerek Avrupa yarışmalarının ve Avrupa'daki öğrencilerin kendilerine devredilmesini teklif eder (BCA. 180-09-86-417-15/36-38, 4 Mayıs 1341 [1925]).

Bu süreç, 1927 yılında Maarif Vekâleti Hesabına Memâlik-i Ecnebiyyeye Sanayi-i Nefise Tahsili için Gönderilecek Talebenin Suret-i İntihâb ve Murâkabesine Ait Talimatname'nin hazırlanmasıyla netlik kazanır.<sup>162</sup> Bu yönetmelikle, yurt dışına güzel sanatlar alanından öğrenci gönderilmesi ve öğrencilerin takibinin yapılması, Sanayi-i Nefise Mektebi atölye hocalarının katılımıyla Sanayi-i Nefise Encümeni tarafından belirlenecek bir komisyonun sorumluluğuna bırakılır (BCA, 180-09-84-408-1/25, 16 Haziran 1927; Resmi Gazete, 1 Eylül 1927, s.1-2). Bu tarihten itibaren komisyon tamamen Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kadrolarından oluşur. 1927 yılında bu komisyonda resim için Namık İsmail, İbrahim Çallı, Feyhaman Duran ve Nazmi Ziya; heykel için

<sup>162</sup> BCA'da 16 Haziran 1927 tarihli bir nüshası bulunan bu talimatname 1 Eylül 1927'de *Resmi Gazete*'de yayımlanmıştır.



İhsan Aksoy ve Mahir Tomruk; mimarlık için Davud Bey ve Mimar Mongeri; sanayi-i tezyiniye için Albert Mille yer alır (BCA. 180-09-84-409-1/28, 1 Eylül 1927).

Bu dönemde yurt dışına gönderilen öğrenciler Münih ve Paris'te kümelenir. 1922 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'nden mezun olan Zeki Kocamemi, Türk Ocakları'nın verdiği bursla Münih'e gider, Hans Hofmann'ın atölyesinde eğitimini sürdürür (Yasa Yaman, 2012, s.245). Aynı yıl yine Sanayi-i Nefise Mektebi'nden mezun olan Ali Avni Çelebi de kendi imkânlarıyla Münih'e, Hofmann'ın atölyesine gider; 1923 yılında bu iki isme, yine kendi imkânlarıyla Mahmut Cûda katılır (Şarman, 2008, s.102; Yasa Yaman, 2012, s.273).

Mahmut Cûda yaklaşık bir buçuk yılın ardından İstanbul'a dönerek Avrupa yarışmasına katılır ve yarışmayı kazanarak bu kez 1925 yılında Refik Epikman, Şeref Akdik, Muhittin Sebati ve Cevat Dereli ile birlikte Paris'e gider (Giray, 2004, s.18; Şarman, 2008, s.102). 1925 yılının yarışmasında Hale Asaf da yurt dışında burslu eğitim hakkı kazanır (Giray, 2004, s.21). Hale Asaf önce Berlin'e gider, 1927 yılında Paris'e geçişi onaylanır. Paris'te dekoratif sanatlar eğitimi almakta olan Fahrettin Arkunlar'ın ise aynı dönemde Almanya'ya Leipzig'e giderek öğrenimini kitap ve ilan resimleri kısmında sürdürmesine karar verilir. Ayrıca kendi imkânlarıyla Paris'te bulunan İsmail Hakkı Oygur da Sanayi-i Nefise Mektebi'nin tezyini sanatlar şubesi için burs programına dâhil edilir (BCA. 180-09-84-411-1/97, 30 Nisan 1927).

Bu isimlerden Mahmut Cûda, École des Beaux-Arts'ın sınavlarını kazanarak eğitimini Lucien Simon'un atölyesinde sürdürür, düzenli olmamakla birlikte Académie Julien'in derslerine de katılım gösterir (Artun, 2012, s.211; Şarman, 2008, s.103). Aynı dönemde, 1924 yılında kendi imkânlarıyla Paris'e giden Nurullah Berk de École des Beaux-Arts'da öğrencidir (Yasa Yaman, 2012, s.270). Refik Epikman, Şeref Akdik, Muhittin Sebati ve Cevat Dereli ise Académie Julien'e devam eder, Paul Albert Laurens'in öğrencisi olurlar (Artun, 2012, s.208-214; Şarman, 2008, s.103).

École des Beaux-Arts ve Académie Julien'in hocaları, bu yıllarda da geleneklerine sadık kalan, klasik ilkelere sanat eğitimi vermeyi sürdüren bir yol izlemektedir. Nurullah Berk, Muhittin Sebati ve diğer Académie Julien öğrencilerinin aldığı eğitime dair izlenimlerini şöyle aktarır:

Sebati, arkadaşları gibi, Julian Akademisinin skolastik, kuru ve güya an'aneye sadık tedris tarzı ile karşılaşınca uzun müddet bocalamıştı. Bu müessesede hoca olan ressam Paul-Albert Laurens klasik desen göstermek iddiasıyla figürlerin dış çizgileri üzerinde bu sakat tedris tarzına zamanla karşı gelmiş ve hakikî klasiğin kaynaklarını görmeğe muvaffak olmuştu. Rönesans sanatlarının olgun, shevî, bereketli şekillerine bilhassa bağlı idi. Titien'e, Tintoretto'ya hayrandı. Raphael'in desenlerini çok kere kopya etmişti. Bütün resim etüdlerinde bir derinlik, bir ağırbaşlılık göze çarpardı (Berk 1943'ten akt. Artun, 2012, s.210).

Sonuçta Muhittin Sebati, École des Arts Décoratives'de (Dekoratif Sanatlar Okulu) heykel derslerine ağırlık verir (Berk 1943'ten akt. Artun, 2012, s.210). Nurullah Berk de École des Beaux-Arts'da Ernest Laurent'in atölyesinde kendi aldığı eğitimi verimli bulmaz ve dört yıl boyunca aldığı eğitimden yararlanmadığını düşünür (Berk, 1983, s.41). Öte yandan Paris, müzeleri, galerileri ve devinim içindeki sanat ortamıyla, sanat öğrencilerine yeni deneyimler sunar. Şeref Akdik'in sözlerinde, bu deneyimin ipuçları yakalanır:

Paris'te girip çıkmadığımız yer kalmamıştır. Sergilere yetişemedik. Galeri ve müzelere iyi yetiştik. Akademideki çalışmalarımız muntazamdı. Arada peyzajlar da yapıyorduk. Ben Paris'te hiçbir sergiye katılmadım. Durmamacasına çalıştık. Kürdösuar'larda (Coure de Soire) sayısı çoktan unutulmuş krokiler çizdim. Arkadaşlarım da öyle. Hakikaten çok çalışıp, resimler yaptım... Tatillerde Almanya'ya, Münih'e gittik. Orada Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi'yi bulduk. Müze ve galerileri gördüm. Bu arada Belçika'ya iki kere gittim. Belçikalı bir aile ile tanıştım. Louvre'dan kopya istediler. Portre yapmamı istediler, bunları yaptım. Brüksel'i gezdim, burasının da bende tesir bıraktığını söylemek lazım (Giray, 2004, s.49).

Münih'teki sanatçıların tercih ettiği Hans Hofmann, Cezanne'ın doğadaki nesnelere geometrik şekillerle betimleyen düşüncesini benimsemiş, 1915'te kurduğu Hans Hofmann Resim Okulu'nda (Hans Hofmann Schule für Bildende Kunst) tek bir sanat akımına bağlı kalmayan ancak biçim dilinde Cezanne'ın düşüncelerine temellenen bir eğitim anlayışını tercih etmiştir (Görsel 59-60) (Eroğlu, 2011, s.7, 14). Sanayi-i Nefise Mektebi'nde, çoğunlukla İbrahim Çallı ve Hikmet Onat'ın atölyelerinde eğitim alıp Hofmann'ın atölyesine giden öğrenciler için bu yaklaşım çarpıcı bir değişim olur. Bu öğrencilerden biri olan Ali Avni Çelebi, bu geçiş sürecini şöyle ifade eder:

Hofmann Resim Okulu'na girmiştim. Fakat onu çok yadırgadım, çok aykırı gelmişti. Aykırı gelen yapılar, karakterler ve ekzajere edilen hareketler, terkiplerdi. Yani taşkınlığa varan hamleler. Yumuşak değil, sert bir ifadesi vardı. Sonra biz o sertliği bir yerde yumuşak görmeye alıştık ve yadırgadığımız o sertliği, o dobra dobra olan şeyleri zamanla anlamaya başladık. Hofmann atölyesinde sabah dokuzdan onikiye kadar kurdesuar vardı. Üç model poz verirdi, bunları onbeş dakikada çizmek icap

etmiştir. Gerek proporsiyon, karakter, gerekse ekzajere, bize verilen bir etüt eğitimiydi (Sönmez, 15 Mayıs 1919'dan akt. Eroğlu, 2011, s.26-27).

Zeki Kocamemi ve Ali Avni Çelebi 1927 yılında İstanbul'a döner; devlet bursuyla Paris'te olan öğrenciler de 1928 yılında geri çağrılır. Paris sanat ortamında daha fazla kalmak isteyen sanatçıların itirazına rağmen, 1927 yılında düzenlenen yönetmelik dikkate alınarak bursların süreleri uzatılmaz (Giray, 2004, s.24-25).<sup>163</sup> Bu durum genç kuşak üzerinde hayal kırıklığı oluşturmuş, hatta yurt dışı programı ile ilgili tüm bu süreç iki sanatçı kuşağı arasında önemli bir çatışma noktasına dönüşmüştür. Cûda bu durumu şöyle ifade eder:

Neymiş? Avrupadaki öğrenci Müfettişi sanat öğrencilerini denetleyemezmiş. Onların gidip bizi yoklamaları zorunlu imiş. Başlangıçta atlattıkları öğrencileriyle nasıl da ilgilenir oluvermişlerdi. Ama şaşkınlığımız bu kadarla kalmadı. Yazıldığımız okullardan sorulmaksızın götürü pazarlık okuma sürelerini biçtiler. Değmedikleri saygıyı bulamayınca da öc almaya kalktılar. Korunduk. Bu kezde şımarık çocuklar, nankör öğrenciler damgasını vurdular (Cûda, 1973, s.50).

Önce Şeref Akdik, ardından 13 Ağustos 1928'de Hale Asaf, Cevat Dereli, Refik Epikman, Mahmut Cûda, Muhittin Sebati ve Ratip Aşir Acudoğu İstanbul'a döner (Anonim, 14 Ağustos 1928). Bu isimlerin dönüşüyle birlikte, Türkiye sanat ortamında farklı sanatsal eğilimlerin varlığı hissedilmeye başlanır ve tıpkı kendilerinden önceki kuşağın yaptığı gibi, bu sanatçılar da Avrupa'da yaptıkları gözlemlere dayanarak sanat ortamına bazı öğeler transfer etmek isterler (Görsel 61-66). 1914 Kuşağı'nın izlenimci estetiğine karşı genç kuşağın kübist estetiği benimsemesinden kaynaklanan çatışma, bu yıllarda filizlenerek Türkiye sanat ortamının gündemini belirler (Yasa Yaman, 2012, s.226).

<sup>163</sup> Burslu öğrencilere 29 Ocak 1928 tarihinde Sanayi-i Nefise Akademisi tarafından yazılan ve öğrencileri çağırın yazının tam metni ile bu yazıya cevaben öğrencilerin 24 Mart 1928 tarihinde yazdığı itiraz dilekçesi Giray'ın (2004, s.24-25) *Cumhuriyet'in İlk Ressamları* başlıklı çalışmasında, Mahmut Cûda'nın çevirisiyle tam metin olarak yer almaktadır. Okuldan gönderilen yazı, talimatnamenin dördüncü maddesi uyarınca öğrencilerin üç senelik sürelerinin dolduğunu belirtirken, öğrencilerin dilekçesi ise öğretim programlarının ve çalışmalarının göz önünde bulundurulması öğrenim sürelerinin uzatılması isteğini dile getirir.

#### 4.6. SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEBİ'NDEN GÜZEL SANATLAR AKADEMİSİ'NE

Sanayi-i Nefise Mektebi, toplumsal yenilenme süreci ve dil çalışmaları paralelinde 1927-28 yıllarında *Güzel Sanatlar Akademisi* adını almıştır.

Mektebin akademiye dönüşmesi sürecini tetikleyen konu, Türkiye Cumhuriyeti'nin eğitim alanındaki düzenlemeleri esnasında, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin derecesi ile ilgili yaşanan belirsizliktir ve bu değişiklikte Sanayi-i Nefise Encümeni altında okulun hocalarının, yani 1914 Kuşağı'nın payı vardır. 1927 yılında, bazı Sanayi-i Nefise Mektebi mezunu kadınların, Kız Muallim Mektebi gibi okulların mezunlarıyla aynı kategoride değerlendirilmesi, yüksekokul ve üniversite öğrencilerinden sayılmaması üzerine İbrahim Çallı'nın uyarısı ile Sanayi-i Nefise Encümeni tarafından okulun derecesi Maarif Vekâleti'ne hatırlatılır. Bu yazıyla Sanayi-i Nefise Mektebi'nin bir mektep değil akademi olduğu ilk kez dile getirilerek öğrencilerin haklarının düzenlenmesi talep edilir (BCA. 180-09-84-409-1/53, 2 Mart 1927). 1927 yılının Mart ayında tartışmaya açılan bu konu, Mayıs ayında sonuca bağlanmıştır. Milli Talim ve Terbiye Heyeti, "*Sanayi-i Nefise Mektebi mevcut maarif ve mektep teşkilatı içinde hususi mahiyette bir müessesedir. Bu itibarla bu müessese mektep olmaktan ziyade 'akademi'dir. Akademiler yüksek mektepler derecesinde oldukları cihetle muallim ve talebeleri de yüksek mektepler muallim ve talebesinin her türlü hukuk, imtiyaz ve faaliyetlerinden istifade ederler*" görüşüne vararak okulun öğrencilerinin ve hocalarının, yüksekokul öğrenci ve hocalarıyla aynı tür kanun ve faaliyetlere tabi olduğunu belirtir (BCA. 180-09-84-409-1/51, 1 Mayıs 1927). Ardından, 29 Ağustos 1927'de, ileride alınacak kararlarda muhtemel boşlukların önlenmesi amacıyla Milli Talim ve Terbiye Heyeti tarafından "*Sanayi-i Nefise Mektebi hakkında ba'de-mâ [bundan sonra] 'Sanayi-i Nefise Akademisi' unvanının*" kullanılmasına karar verilir (BCA. 180-09-84-409-1/46, 29 Ağustos 1927). Böylece Sanayi-i Nefise Mektebi, ek bir işlev ya da görev olmaksızın Sanayi-i Nefise Akademisi'ne dönüşür.

Bununla beraber, Cumhuriyetin ilk yıllarında, kültür hayatında gündeme gelen konulardan birinin "akademi" tartışması olduğunu görmek son derece ilgi çekicidir. Bu tartışmanın öncü sesleri, Sanayi-i Nefise Encümeni'nin müzik eğitimi ile ilgili verdiği

kararı eleştiren Peyami Safa'ya dayanır. Encümen, 1926 yılının Eylül ayında, Batı usul ve esaslarına göre müzik eğitimi verecek bir devlet konservatuvarı kurulmasını önerir (BCA. 180-09-85-415-1/72-73, 12 Eylül 1926). Bu öneriyi, Peyami Safa (23 Eylül 1926) “*milli musikiyi lağv etme*” olarak ifade eder; bu denli önemli bir kararın yüksek kültür kurumları tarafından tartışılması gerektiğini ve Encümen'in bu konuda yeterli olmadığını savunur. Peyami Safa'ya göre bu tür kararları ancak akademiler verebilir. Yazar, bu çıkışı takip eden günlerde, *Cumhuriyet* gazetesindeki “‘Akademi’ Nedir?” (24 Eylül 1926), “Akademilerin Nihai Teşkilatı” (25 Eylül 1926) gibi yazılarında, özellikle Fransız Akademisi'ni temel alarak akademilerin tarihçeleri, üyeleri, işleyişleri ve sorumluluk alanları gibi konulardan bahsetse de akademi tartışmasının büyüyerek gündemi tutması, bir sonraki yılın sonbaharına denk gelir.

1927 yılının Ekim ayında Yakup Kadri'nin (2 Ekim 1927, s.1,4) “Bize Mutlaka Bir Akademi Lazım!” başlığıyla *Milliyet* gazetesinde kaleme aldığı yazı, bu konunun farklı açılardan tartışılmasının başlangıcı olur. Yakup Kadri, özellikle dönemin edebiyat dünyasının durağanlığından dem vurarak şair ve sanatçıların teşvik edilmesi ile ilim ve sanatı destekleyen bir muhitin oluşumunun sağlanması için bir akademi kurulması gerektiği fikrinden yola çıkar. Mehmet Fuat Köprülü (6 Ekim 1927, s.1), lisan ve edebiyat akademisi olarak tek örneğin Fransa'da bulunduğunu ve bunun yalnızca eski gelenekleri yaşatabildiğini, Türkiye içinse küçük ve mütevazı bir şekilde kurulup çeşitli enstitü, encümen ve müzelerle zenginleşecek bir “ulûm akademisi” (ilimler akademisi) oluşturulmasının daha işlevsel olacağına inanır. Yunus Nadi (14 Ekim 1927) ise çözümü üniversiteye verilen desteğin arttırılmasında görür. Bir akademinin ancak üniversiteden yaşayabileceğini dile getiren Yunus Nadi, hocalara kendilerini ekonomik sıkıntıdan uzak tutacak maaşların verilmesi ve genç öğrencilerin himaye edilmesi durumunda bu kesimden ciddi çalışmalar beklenebileceğini ifade eder. *Hayat Mecmuası*'nın (Anonim, 27 Ekim 1927, s.4-7), “Akademi Meselesi” hakkında bir anket düzenleyerek üniversite hocası, doktor, şair, yazar gibi farklı meslek gruplarından isimlere bu konudaki görüşlerini sorması, kamuoyunun bu konuda tek bir fikirde birleşmediğini, farklı düşüncelere sahip olduğunu göstermesi açısından ilginç bir derlemedir. Ankette öne çıkan görüşlerden bir tanesi henüz akademi oluşumunu verimli kılacak sayıda uzmanın Türkiye'de yetişmemiş olmasıdır. Diğer bir grup, akademilere ihtiyaç olmadığını dile getirirken bir grup da bu tür oluşumların medeni bir devlet olmanın şartlarından olduğunu

savunur. Özellikle dil ve edebiyat bağlamında başlayan bu tartışmalarda görsel sanatların merkezi bir yerde bulunmadığı görülür. Çok geçmeden Ali Sami (1 Aralık 1927), edebiyat alanının sorunlarıyla ilgilenilmesi konusunda hemfikir olarak bu konunun güzel sanatların diğer dallarıyla birlikte değerlendirilmesi gerektiğini, hatta resim ve heykel sevgisinin ilk adım olduğunu ifade eder:

İctimai mahrumiyetlerimizin en büyüklerinden biri de okuryazarlar arasında sanayi-i nefise duygusunun henüz uyanmamış olmasıdır. İtiraf edelim ki şimdiye kadar biz bu ihtiyacı hakiki manasıyla duymadık. Bu vadideki teşebbüslerimiz sırf ondan da bulunsun diye cansız ve zahirdir. Münevver muhitimizde bile “adam hep bitti de işimiz ona mı kaldı?” diye umumi ve salgın bir itikat hâkimdir. Faydasız telakkilerden, boş itikatlardan şimdiye kadar çok zarar gördük, medeni duyguları inceltmek için halka sanayi-i nefise sevgisini aşılmalıyız, memlekette bu cereyana layık olduğu kuvvet ve kudreti vermeliyiz.

Bu işe neresinden başlamalı? Resim ve heykel sanayi-i nefise kasrının en sevimli sağdıçısıdır. Bu güzel ve şirin kâşaneye [köşke] onların delaletiyle girilir; ondan sonra da edebiyat, şiir ve tiyatro zevki en ateşli ve en duygulu bir ihtiyaç şeklini alır. Halkta iyi eserleri tanıyan bedii zevk başlar ve o zamandır ki halk hakiki sanatkârları ehliyetli artist taslaklarından ayırabilir ve yine o zamandır ki millet beklediği dehalara ve şaheserler yaratan dehalara nail olur. Her yerde, her müterakki [ilerleyen] memlekette sanat zevki evvela resim ve heykeltraşîye karşı uyanan ruhî incizabla [çekme] başlar.

İngiltere’deki ilk akademinin, 1768 yılında kurulan güzel sanatlar akademisi olduğunu vurgulayan Ali Sami (1 Aralık 1927), Türkiye’de de aynı yolun izlenmesi gerektiğini savunur:

Türk edebiyatının da süratle inkişafı matlub [istenilen] ise bizde de, İngiltere’de olduğu gibi bütün azimetiyle olan sanayi-i nefise akademisini tesis etmeli ve yeni nesli güzel sanat duygularıyla kaynaştırmalıyız. Bu kabiliyetli ve hassas millet fitrî zekasını ilim ve fen taşıyla bileyerek zevkini ve hayalini sanayi-i nefise duygularıyla da techiz ederse [donatırsa], dört gözle beklediğimiz edebiyat dâhilerinin de yetişmesi için hiçbir hail [engel] kalmaz.

Ali Sami Bey’in, Sanayi-i Nefise Mektebi’nin “Akademi” unvanını almasından yalnızca birkaç ay sonra kaleme aldığı bu sözleri, bu unvanın alınma süreciyle birlikte değerlendirilince, okulun tartışılan türde bir “Akademi” oluşumu işlevine sahip olmadığı bir kere daha anlaşılır. Nitekim Ali Sami Bey’in (1 Aralık 1927) “...*Türk sanayi akademisi denilince şimdiye kadar vakit vakit emsalini gördüğümüz sanayi-i nefise encümenlerini veya onların benzeri diğer bir teşekkülün vücut bulmasını temenni ettiğim hatıra getirilmesin*” sözleri de bu konuya netlik kazandırır.

1928 yılında, Latin harflerinin halka tanıtıldığı dönemde, okulun ismiyle ilgili bir değişiklik daha yapılır; okulun o dönemki müdürü Namık İsmail Bey, levhaların yenilenmesi esnasında Maarif Nezareti'ne okulun isminin “Güzel Sanatlar Akademisi” olarak değiştirilmesinin mümkün olup olmadığını sorar (BCA. 180-09-85-412-1/105, 29 Eylül 1928). Böylece, Ziya Gökalp'in (1923, s.y.) dilde Türkçülük olarak tanımladığı, Türkçede eş anlamlısı bulunan Arapça ve Farsça kelimelerin dilden atılmasına ve bu iki dilin eklerinin ve tamlamalarının kullanımından kaçınılmasına dayanan programa uygun bir biçimde, Sanayi-i Nefise Akademisi 2 Ekim 1928 itibarıyla Güzel Sanatlar Akademisi ismini alır (BCA. 180-09-85-412-1/104, 3 Ekim 1928).

Görüldüğü üzere Sanayi-i Nefise Mektebi'nden Güzel Sanatlar Akademisi'ne geçiş süreci, okulun yapısında herhangi bir değişikliği beraberinde getirmeden gerçekleşir. Sanat eğitiminin, o gün var olan eğitim yapısındaki diğer kurumlardan farklı dinamiklere sahip olması ve daha özerk bir alanda yürütülmesi okula Akademi ismini getirir. Öte yandan okulun diğer eğitim kurumlarından farklı olduğunun resmiyete dökülmesi, ilerleyen dönemlerde Türkiye sanat ortamında “Akademi iktidarı” olarak anılan, okulun ve hocalarının sanat ortamında yönlendirici bir etkiye sahip olmasında etkili olur. Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi olarak kurulan eğitim kurumunun 1928 yılında Güzel Sanatlar Akademisi adını alması okulun tarihçesinde kesin bir kopuş noktasına işaret etmez, ancak aynı yıllarda sanat ortamında yeni bir kuşağın varlığı hissedilmeye başlanır ve genç sanatçıların girişimleriyle yeni bir ilişkiler ağı yapılır.

1927 ve 1928 yıllarında yurda dönen sanatçılardan Ahmet Zeki Kocamemi, Ali Avni Çelebi, Cevat Dereli, Mahmut Cûda ve Refik Epikman, yurt dışından dönüşlerinde Güzel Sanatlar Akademisi'nde muallim muavini olarak görevlendirilir (BCA, 180-09-84-409-1-41, 9 Temmuz 1927; 180-09-84-409-1-39, 16 Temmuz 1927; 180-09-84-411-1-21, 30 Ağustos 1928; 180-09-84-411-1-13, 7 Eylül 1928). Öte yandan, 1914 Kuşağı ile yeni kuşağın sanat yaklaşımındaki farklılıkları sanat ortamında bir kuşak çatışmasına, Elif Naci'nin (Ekim 1938, s.245) deyişiyle “eski ve yeni” kavgasına sebep olur.

Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi, bu yıllarda Ekspresyonizmle ilişki kuran çalışmalar sergileyerek yeni ve genç kuşak üzerinde etkili olurlar. Zühtü Müritoğlu'nun “*O sıralarda Zeki Kocamemi ve Ali Avni Çelebi'nin Almanya'dan gelmeleri, ekspresyonizmi getirmeleri de çok etkili oldu. Önceleri yadırgadık. Takış tukuş resimler, çizimler. Sonra*

*anladık ki sanatın bir başka yönü de var” sözlerinden de anlaşılacağı üzere, yönlerini arayan genç sanatçılar Türkiye sanat ortamına yeni giren bu ifade biçimleriyle yakından ilgilenir (Yasa Yaman, 1992, s.84). 1927 yılı sergisinde görülen bu yeni eğilimler, Cumhuriyet gazetesinin sayfalarına ironik bir dille “Biraz da şaka: Kübist resimler münasebetiyle” yazılı bir karikatürle de yansır (Görsel 67) (Anonim, 4 Ağustos 1927).*

Yurt dışından dönen sanatçıların 1928 yılında düzenledikleri serginin katalog yazısı da genç sanatçılarla İstanbul’daki hocalarının arasına belirgin bir çizgi çeker. Nurullah Berk (Nisan 1979, s.9) bu süreci şöyle anlatır:

Çallı kuşağından bizimkine geçelim. Bu yüzyıl başlarında doğup 1928-1933 yıllarında memlekete modern resim ve heykelin akımlarını, eğilimlerini getiren kuşağa. Kuşkusuz biz, Münih ve Paris’ten döndüğümüzde, Çallı kuşağının öncakilere beslediği tutumdan çok daha iddialı, atılgan bir ‘egosantrizm-benlik, bencillik’ içindeydik. Evet, buradaki hocalar Avrupa atölyelerinde öğrendiklerimizi öğretmemişlerdi, öğretememişlerdi bizlere. Bu yetersizliklerinin köküne varabilseydik o sıralar, bir suçmuş gibi yüzlerine vurmazdık. Öylesine vurmştuk ki, 1928’de, açtığımız bir serginin kataloğuna, isimlerimiz altına, İstanbul Akademisi’ndeki -Sanayii Nefise’sindeki- hocaların değil, Paris ve Münih atölyelerindeki yabancı hocaların adını dizmiştik: Ernest Laurent, Paul-Albert Laurens, Hans Hoffmann, Bourdelle ve başkaları.

Bu ne demektir? Bu, biz Türk hocalarından bir şey öğrenmedik, ne öğrendikse yabancıardan öğrendik demektir. Ve bu düpedüz saygısızlıktır. Bir Galatasaray sergisinde, Hikmet Onat’ın bir portresini eleştiren bir yazımda, ‘Öyle güçsüz bir desen var ki, nasıl oluyor da bir Akademi hocası, böylesine güçsüz bir desen çizebiliyor’ diye yazıp o yazıyı bir günlük gazetede mi, yoksa bir dergide mi yayımladığımı hatırlıyorum. Eski hocam Hikmet Onat bunun üzerine yıllarca selamı ve sabahı kesmişti.

Görüldüğü gibi saklamıyorum kendi suçlarımızı, haksızlıklarımızı. Birkaç yıllık Avrupa çalışması bize, hocalarımıza karşı böylesine küstah, acımasız davranmak şımarıklığı vermişti. Nasıl ki, gelecek yazıda anlatacağım gibi, bizden sonra gelen kuşak aynı acımasızlık, küstahlıkla davranıp, kuşaktan kuşağa süren bu değerbilmezlik zincirine yeni bir halka ekleyecekti.

Şunu hatırlatayım ki Çallı ve arkadaşlarına karşı bu haksız, bencil davranışımız, yılların geçişiyle yavaş yavaş sönecek, önceleri beğenmediklerimizin yeteneklerini, geliştikleri ortama oranla güçlü birer sanatçı olarak başarıya ulaştıklarını anlamaya gecikmeyecektik.

Sanat ortamında yenilenme arayışı içinde olan genç sanatçılar bu süreçte, sanat ortamını hareketlendirecek, sanatçılara kendilerini ifade etmelerini ve eserlerini kamuyla buluşturmalarını sağlayacak bir platform için yeni bir oluşuma yönelirler. Bu yönelişin sonucu olarak Refik Epikman, Cevat Dereli, Şeref Akdik, Mahmut Cûda, Hale Asaf, Ali



Avni Çelebi, Zeki Kocamemi, Muhittin Sebati, Ratip Aşir ve Fahrettin Arkunlar 15 Temmuz 1929'da Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'ni kurarlar. Kuruluşunda Fransa'da o dönemde aktif olan, jüri, ödül, derece gibi onay mekanizmaları bulunmadan ortak sergiler düzenleyen La Société des Artistes Indépendants'ın (Bağımsız Sanatçılar Birliği) örnek alındığı Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin amacı da üyelerinin, bir sanat anlayışında ortaklaşma zorunluluğu olmadan, kendi eğilimlerine göre yapacakları çalışmalarını desteklemek, sanatçıların haklarını korumaktır (Giray, 1997, s.42). Nitekim bu sanatçılar İstanbul'da ve Anadolu'da çeşitli sergi etkinlikleri düzenleyerek kendilerine alan yaratırlar ve Güzel Sanatlar Akademisi'nin ya da Sanayi-i Nefise Birliği'nin onayına ihtiyaç duymadan, üretimlerini sergilerler. Bu etkinliklerle birlikte genç sanatçılar ve hocaları arasında yaşanan fikir ayrılıkları da giderek güçlenir. Sonraları, bu kuşağın hocalarına dair tutumu daha ılımlı bir hal almışsa da dönüşlerinde sergiledikleri, başkaldırı olarak değerlendirilebilecek tavır, Güzel Sanatlar Akademisi'nin yerleşik kadrosuyla aralarında sorunlar oluşmasına sebep olur.

Mahmut Cûda, 1929'da Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki görevini, yaşadığı fikir ayrılıkları nedeniyle Hale Asaf'ın Bursa'daki öğretmenlik göreviyle değiştirir. Hale Asaf, Akademi'deki görevini bir sene sürdürdükten sonra görevden ayrılır (Pelvanoğlu, 2007, s.85). Refik Epikman, 1931'de askere gitmek için geçici süreyle ayrıldığı görevine tekrar dönemez. Ali Avni Çelebi de aynı yıl görevinden uzaklaştırılır, Akademi kadrosuna ancak 1938 yılında tekrar dâhil olur ve bu kez emekliliğine kadar otuz yıl boyunca görevini sürdürür (Giray, 2004, s.105, 130). Cevat Dereli 1932 yılında, Akademi'nin Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği etkinliklerine duyduğu tepki sebebiyle görevinden ayrılır; Dereli'nin Akademi'ye tekrar dönüşü ancak 1939 yılında gerçekleşir (Giray, 2004, s.83; Gültekin, 1999, s.108-109). Mahmut Cûda bu dönemi şöyle özetler:

1928'de Fransa'dan dönünce Cevat Dereli, Refik Epikman ve ben Akademi'de görevlendirildik. Ancak görevlendirilmemiz Akademi yöneticilerinin onayı ile değil, okul dışındaki arkadaşların oyları ile gerçekleşti. Dolayısıyla çevremizde güç solunabilen kekremsi bir hava oluştu. Aradan geçen iki yılın sonucunda ben Akademi'yi bıraktım. Üçüncü yılın bitiminde Cevat ile Refik'i açığa çıkardılar. Aralarında bir de Hadi Bara vardı. Zavallının tek suçu biz Müstakiller'e katılmış olmaktı. Ne ise ki çabuk aklını toparlayıp Müstakiller'den cayınca görevine dönebildi. Sonra Cevat da onu kovaladı...

(...) İşte Refik Epikman genç ressamların giriştiği bu çetin savaşında ilk zılgıtı yiyenlerden biri oldu. Görevinden atıldı. Aylarca sıkıntı çekti. Fakat ne inançları tavsadı, ne de kendine olan güveni sarsıldı. Kalkıp Ankara'ya gitti. Gazi Eğitim'de

önce kütüphanecilik yaptı. Sonra öğretmenliğe atandı. Emekli oluncaya dek de bu görevde kaldı (Giray, 2004, s.130).

Cüda'ya göre (1973, s.33-36), genç sanatçıların Güzel Sanatlar Akademisi'nde barınmamasının temel sebebi Akademi kadrolarının sanat ortamındaki iktidarını sarsacak girişimlerde bulunmaları, alternatif etkinlikler gerçekleştirmeleridir:

Öğrenciliğimden başlayarak kırkbeş yıl süre ile sanat ve toplum problemi ile uğraştım. Sanatçının ekonomik olanaklara kavuşması çarelerini araştırdım. Ressamlarımız arasında meslek dayanışması fikrini yaymaya çalıştım. Üç kez de uygulanmasına öncülük ettim.

Birincisinde, en aktif üye olarak Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliğinin kurulmasını sağladım. İkincisinde, sanatçıları kapı kapı dolaşarak, toplantılar düzenliyerek Türk Ressamlar ve Heykeltraşlar Cemiyeti adı altında toplanmalarına önayak oldum. Üçüncüsünde, yalnız ressamı bir dernekte birleştirmeyi başardım. Ayrıca, heykeltraşlar, dekoratör ve mimarlarla işbirliği yapmak üzere Güzel Sanatlar Federasyonu kurulmasına çaba gösterdim. Bu arada Güzel Sanatlar adıyla bir de dergi çıkardım.

Bütün bu söylediklerim gücümü aşan işlerdi. Çok didindim, yıprandım. Ama sanatçıları aralarında meslek dayanışması yapmalarının gereğine inandırmış, denenmesini de sağlamıştım. Ne var ki, Akademi öğretim üyelerinin dayanışma fikrine, sanatçı birlik ve beraberliğine karşı çıkmaları sonucu olarak hep yenik düştüm. Ben yüksek makamı, ne de zenginliği olan kişilerden değildim. Sadece bir dilim vardı. Oysa Akademi sırtı Devlete dayalı yüksek bir ihtisas müessesesi idi. Türlü yetkileri, imtiyazları vardı. Kimseye vaadda bulunmasa bile oraya binbir umutla bağlananlar, yarar umanlar pek çoktu. Elbetteki başarıya ulaşamazdım.

Aklımın erdiği, gücümün yettiği ve dayanabildiği kadar çırpındım. Daha doğrusu akıntıya kürek çektim. Yorgun ve üzgün olarak köşeme çekildim. Yirmi yıl kadar oluyor. Fakat arkamdakiler hiç peşimi bırakmadılar. Meslek dayanışması fikrinin Akademiyi öğretim dışı yetki ve imtiyazlarından edeceğini iyi bilen görevliler bu fikri, fikri ortaya atan benim kişiliğimde yıkmak için ellerinden geleni yaptılar. Her biri ayrı, ayrı ve her yerde kötülemedik yanımı bırakmadılar.

Aynı yıllarda, Güzel Sanatlar Akademisi'nin binasından programına, ihtiyaç olarak belirttiği her konunun üzerinde çalışılması, İstanbul ve Ankara sergilerinden eser alımlarının yapılarak sanatçıların desteklenmesine rağmen okulun beklenen yenilenmeyi gerçekleştirmediği ile ilgili sesler yükselmeye başlar:

İtimat, hürmet ve servete nail olan bu sânatkâr zümresi şimdiye kadar halka fazla bir şey gösterememiştir. Sânatkârlara daima çok halim bir hami olan Maarif Vekaletine, mukabeleten, ne gibi bir hizmette bulunmuşlardır? Ecnebi sânatkârları mı davet ettiler? Avrupada bir sânat sergisi mi açtılar? Umum için bir resim müzesi mi tesis ettiler? Bir sergi binası mı yaptılar? Yirmi senede kaç talebe yetiştirdiler? Yetişenlerin kaç tanesi onları benimsediler? Velhasıl bu kadar uzun zamana, bu kadar paraya, bu kadar hürmete ve itimada ve halkın iştiyakına mukabil yapılan

hareket nedir? Senede bir kere Galatasaray resim dershanesinde açılan resim pazarı mı? Görülüyor ki bu bahçe emiyor, bir şey vermiyor?

Öyle düşünüyoruz ki hakiki bir güzel sanatlar mektebi esaslarını havi ve kuvvetli bir talim heyetine malik bir akademi tesis edilinceye kadar memlekette plâstik sânat hareketinde bu mektep tatil edilerek bu yolda istihdaf edilen gaye ve neticeye daha sağlam ve faideli surette erebilmek için şimdilik: Avrupaya gönderilen sanatkârlarla daha yakından âlâkadar olup kabiliyetlerini beslemek ve dönüşlerinde yalnız mekteplerde muallim olarak değil, onları kendi sahalarında serbestçe çalışabilecek zemini hazırlamakta fa'al ve memlekete faideli kılmak, 2- yavaş yavaş büyük ecenbi sânatkârların eserlerini fırsat düştükçe satın alarak bir memleket resim müzesi temelini atmak lâzımdır... (Sebati 1930'dan akt. Yasa Yaman, 1992, s.68-69).

1930'ların başında bir grup sanatçı daha yurt dışındaki eğitimlerinden döner. Halil Dikmen, Zühtü Müritoğlu, Cemal Tollu ve Zeki Faik İzer'den oluşan bu sanatçılar, tıpkı kendilerinden önceki kuşakların yaptığı gibi Avrupa'da deneyimledikleri sanat ortamını, gözlemledikleri ve benimsedikleri sanat anlayışlarını Türkiye sanat ortamına aktarmak isterler. 1933 yılında, Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Zühtü Müritoğlu, Cemal Tollu ve Abidin Dino d Grubu'nu kurarak sanat ortamına yeni bir açılım getirir. Yasa Yaman'ın (1992, s.82, 167) belirttiği gibi, d Grubu sanatçıları amaçlarını sanat ortamına devinim kazandırmak, yaşayan sanatla halkı sergi ve konferanslar yoluyla buluşturmak olarak ifade etse de bu oluşum, genç kuşaktan sanatçıların, hocaları olan 1914 Kuşağı'na ve akademizme dair eleştirisini ve gizli başkaldırısını da barındırır. 1914 Kuşağı'nın izlenimcilikle ilişki kuran üslubuna karşılık d Grubu kübist anlatım diline yatkın, biçimi ve tekniği öne çıkaran bir yaklaşım benimser.

1935 yılında Namık İsmail'in yaşamını yitirmesi ve Burhan Toprak'ın Güzel Sanatlar Akademisi'nin yeni müdürü olarak görevlendirilmesi, bir süredir yükselen eleştirilerin de farklı bir tutumla ele alınmasını beraberinde getirir. Burhan Toprak, okulda köklü bir değişim planlar ve bunun için yeni kuşağın eğilimlerinden ve Avrupalı sanatçıların uzmanlıklarından yararlanmaya karar verir:

Bu esnada, benim neslime mensup gençlerin plastik sanatlar sahasındaki emellerini, ıztıraplarını öğrendim. Bunların hal suretleri için, senelerden beri yapılmış neşriyat vardı. Adeta, yapılacak her şey tesbit edilmiş gibiydi. Meselâ Avrupanın en yeni sanat cereyanlarıyla temasta olup getirdiği ceyyid fikirleri ve heyecanları vermek isteyen gençliğin Akademiye girip gençleşmesi lazım geliyordu (Münir, 1938'den akt. Yasa Yaman, 1992, s.71-72).

Bu kararların neticesinde 1936 yılında, Güzel Sanatlar Akademisi'nin heykel şubesi için Alman Rudolf Belling ve resim şubesi için Fransız Léopold Lévy ile anlaşılır ve kısa

sürede genç kuşaktan sanatçılar da okulun kadrolarında yerlerini alır. 1923'te Yeni Resim Cemiyeti ile kendini göstermeye başlayan ve genç sanatçıların 1927-1928 yıllarında Avrupa'dan dönüşüyle hızlanan kuşak çatışması, bu sanatçıların Akademi kadrolarına girmeleri ile sanat ortamında köklü bir dönüşümü beraberinde getirir. Osmanlı İmparatorluğu ve Sanayi-i Nefise Mektebi'nin "izlenimci" estetiğe yaslanan sanat dili, yeni başkent Ankara'da modern bir gelecek inşa etmek isteyen Türkiye Cumhuriyeti ve Güzel Sanatlar Akademisi'nin Cezanne anlayışına dayalı biçim dili "kübist" estetiğe dönüşür (Yasa Yaman, 1992).



## DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşu olan 1882'den okulun Güzel Sanatlar Akademisi adını aldığı 1928 yılına kadarki dönemine odaklanan bu araştırma, Osmanlı İmparatorluğu'ndan Türkiye Cumhuriyeti'ne uzanan süreçte güzel sanatlar eğitimi veren tek resmî kurumun geçirdiği yenilenme ve dönüşümü ele almaktadır. 1839'da Gülhane Hatt-ı Şerifi (Padişah Yazısı), Gülhane Hatt-ı Hümayûnu veya Tanzimât-ı Hayriye (Hayırlı Düzenlemeler) olarak da anılan fermanın Gülhane'de okunmasıyla başlayan Tanzimat Dönemi, hızlı bir dönüşüm sürecini beraberinde getirmiş, II. Meşrutiyet'in ilanı bu süreçte başkalaşma yaratmış ve Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılıp 1923'te Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla dönüşüm yeni bir boyuta taşınmıştır. Oldukça dinamik bir tarihsel sürece denk gelen bu dönemde Sanayi-i Nefise Mektebi de kuruluşundan itibaren bina, eğitim anlayışı, öğretim kadrosu, İstanbul'da yarattığı kültür ve sanat ortamı açısından dönüşümler geçirmiştir.

Osmanlı İmparatorluğu'nda güzel sanatlar alanının kurumsallaşmasının hızlanmasında ve Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluş sürecinin başlatılmasında, Sultan Abdülaziz'in (salt. 1861-1876) 1867 yılında III. Napolyon'un daveti üzerine, o dönemde şehzade olan II. Abdülhamid'in de içinde yer aldığı büyük bir heyetle Paris Evrensel Fuarı'na katılması etkili olmuştur. Avrupa'ya kültürel amaçlarla giden ilk padişah olarak anılan Abdülaziz, bu gezisinde Fransa, İngiltere, Almanya, Avusturya-Macaristan, Belçika, Prusya ve Romanya devletlerinin kralları, imparatorları, prensleri tarafından üst düzeyde bir protokolle ağırlanmış, ziyarette bulunduğu ülkelerin sanat galerilerini, müzelerini, önemli koleksiyonlarını gezerek sanat yaşamını ve ortamını yakından incelemiştir.<sup>164</sup> Bu ziyaretin etkileri, kültür-sanat alanında hem İstanbul merkezli yerel sanat ortamının daha çok desteklenmeye başlanmasında hem de uluslararası platformda evrensel sergilere katılım konusunda kendini göstermiştir.

Abdülaziz döneminden II. Abdülhamid'in hüküm yıllarına uzanan süreçte evrensel sergilere katılım ve bu etkinliklerde İmparatorluğun görsel temsili oldukça

---

<sup>164</sup> Bkz. s.23.

önemsenmiştir. İmparatorluk kendi görsel temsilini, oryantalist bakış açısı ile Doğu'ya atfedilen olumsuz yargılarla inşa edilen imgelem dağarcığının karşısına konumlandırmak istemiş, 1867 ve 1873 Sergileri için hazırlanan kitapların metinlerinde de görüldüğü üzere hayalî oryantalist imajların modern bir Osmanlı İmparatorluğu imgesi ile değiştirilmesine önem vermiştir.<sup>165</sup> Bu tutum, 1867 Paris Evrensel Sergisi'yle başlayan, 1873 Viyana Evrensel Sergisi'yle görünürlüğü artan ve II. Abdülhamid dönemindeki dünya sergilerinde de gözlemlenen, İmparatorluğun uluslararası platformlardaki temsilinin Selim Deringil'in (2014, s.151, 167) "*otoportre*" çizmek ve "*imaj yönetimi ve hasar kontrolü*" olarak tarif ettiği bir yaklaşımla belirlenmesini beraberinde getirmiştir. *Medeni* olmanın bir göstergesi olarak kabul edilen kültürel birikimin ve güzel sanatların altının çizilmesini de beraberinde getiren bu yaklaşım, İmparatorluğun kültür-sanat alanındaki adımlarının motivasyon kaynaklarından olmuştur.

1867'den sonra güzel sanat eserleriyle bir görsel bellek oluşturmak, sanatı desteklemek, sanat ortamı oluşturmak, kültürel anlamda değişim ve dönüşüm gerçekleştirmek için çeşitli girişimlerde bulunulduğu görülmektedir. Abdülaziz'in milli sanat galerisi kurma girişimi (1868), Mecma-i Âsâr-ı Âtika'nın Müze-i Hümayun olarak güncellenmesi (1869), bir güzel sanatlar komisyonunun kurulacağına dair çıkan haberler (1870), Şeker Ahmet Paşa'nın yaver ressam olması (1873-1874) ve resim koleksiyonu için alımlar yapması, ayrıca Abdülaziz'in ve II. Abdülhamid'in teşvikiyle 1873, 1875 ve 1877'de iki yıl aralıklarla sergi etkinlikleri düzenlemesi, güzel sanatlarla ilgili konuların tartışılmasında ve bu alandaki eğitim eksikliğinin gündeme gelmesinde etkili olmuştur.<sup>166</sup>

Abdülaziz döneminde, devletin kültür politikaları görsel sanatlar bağlamında hız kazanırken güzel sanatlar okulu kurulması konusundaki kararlı adımlar II. Abdülhamid döneminde atılmıştır. İki sene arayla kurulması gündeme gelen Resim ve Mimarlık Okulu (1877-78) ile Sanayi-i Hasene ve Fünûn-ı Âliye Mektebi (1880) girişimleri tamamlanamasa da İmparatorluğun bu konuda istikrarlı ve ısrarcı olduğunu göstermektedir. Bu girişimlerle yaklaşık aynı yıllara tarihlenen ve II. Abdülhamid tarafından 1879'da kaleme alınan reform programı da hem güzel sanatlar alanında bir

<sup>165</sup> Bkz. Bölüm 1.1.1.1. 1863 Sergi-i Umumi Osmani, 1867 Paris ve 1873 Viyana Evrensel Sergileri

<sup>166</sup> Bkz. Bölüm 1.1.1.2. İstanbul Sanat Ortamı ve Karma Sergiler

kurumsallaşma sürecinin hem de Avrupa akademileri gibi sanat eğitimi verecek bir okulun kurulmasının, II. Abdülhamid'in politikalarında yer bulduğunu göstermektedir.<sup>167</sup> Shaw (Temmuz 1973, s.360-363) tarafından literatüre kazandırılan bu belgenin, bu çalışma bağlamında en ilgi çekici noktalarından biri İmparatorluğun idari teşkilatında güzel sanatların henüz bir yere konumlandırılmadığının görülmesidir. II. Abdülhamid güzel sanatlarla ilgili işlerin, hangi nezaret uygunsu onun sorumluluğuna verilmesi gerektiğini düşünmüş, yine Shaw'un (Temmuz 1973, s.360-363) aktarımından anlaşıldığı kadarıyla listelediği tasarıların detaylı programlar haline getirilmesi için ilgili nazırları görevlendirmeyi planlamıştır.

Bu tasarıdan sonra, muhtemelen II. Abdülhamid'in 1879 yılında belirlediği başlıklar üzerine geliştirilen ve İmparatorluğun kültür-sanat politikalarının yönünü belirleyen bir layiha ile birlikte güzel sanatların kurumsallaşması süreci hızlanmış, Sanayi-i Nefise İdaresi'nin ve bu idareye bağlı olarak Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulması önerilmiştir.

Osmanlı İmparatorluğu'nda güzel sanatlar faaliyetlerinin merkezi olarak kurgulanan çok işlevli ve çok misyonlu Sanayi-i Nefise İdaresi çatısı altında, çağdaş anlamda bir güzel sanatlar eğitimi başlatmak amacıyla Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ve yeni müzelerin kurulması planlanmıştır. 4 Eylül 1881'den itibaren Müze-i Hümayun'un müdürü olan Osman Hamdi Bey'in görevlerine 1 Ocak 1882'de Sanayi-i Nefise Müdürlüğü de eklenmiştir. Bu teşkilatlanma ile yeni tekniklerle ve o günün gereksinimine göre sanat üretecek nesillerin yetiştirilmesi, sanat etkinliklerinin artırılması ve bu birikimin görsel belleğe dönüştürülerek geleceğe aktarılması planlanmış; İmparatorluğun sahip olduğu kültürel mirasın korunması, kamuyla paylaşılarak geçmişe dair bir anlatının sunulmasından sorumlu Müze-i Hümayun ile Sanayi-i Nefise Mektebi'nin yönetimleri Osman Hamdi Bey'e verilmiştir.

Sadrizam İbrahim Ethem Paşa'nın oğlu olan, Avrupa'da eğitim almış, çok dilli, çok kültürlü Osman Hamdi Bey'in İmparatorluğun kültürel birikimine ve güzel sanatlar eğitimine yön verecek bir figür olarak görülmesinde sanat üretimi, arkeoloji, eski eser ve diplomasi bilgisi ile uluslararası camiadaki tanınırlığı etkili olmuştur.

<sup>167</sup> Bkz. Bölüm 1.1.2.3. Eğitim Reformları ve Güzel Sanatlar Eğitiminin Kurumsallaşması

13 Aralık 1879'da ve 6 Mayıs 1880'de Viyana'da *Neue Frei Presse* (akt. Eldem, 2019, s.60-63) ve 31 Aralık 1879'da *Tercüman-ı Hakikat* gazetelerinde Osman Hamdi Bey'in sanatı ve atölyesi ile ilgili yayımlanan yazılar, Osman Hamdi Bey'in resimlerinin o dönemde Avrupa'da popüler olan oryantalist anlayışa yakın bir üslubu olduğunu ama Avrupalı Oryantalist anlayışın tekrarladığı hayalî görselleri değiştirebileceğini vurgulaması açısından önemli bir noktaya işaret etmektedir. Avrupa'yı ve içinde yetiştiği doğu kültürünü yakından tanıyan Osman Hamdi'nin bu kalıplaşmış Avrupalı oryantalist imajları benzer bir görsel dille ama farklı bir içerikle ele alması önemsenmiş, 31 Aralık 1879'da yayımlanan gazete yazısından da anlaşılacağı üzere kurulması tasarlanan güzel sanatlar okulunun başına Osman Hamdi Bey'in getirilmesi bir dilek, bir öneri olarak dile getirilmiştir.<sup>168</sup> Bu yazılar Osman Hamdi Bey'in Sanayi-i Nefise Müdürü olarak görevlendirilmesiyle nasıl bir sanat eğitiminin tasarlandığının da ipuçlarını vermektedir.

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluş kararında yer alan layihanın Osmanlı güzel sanatlar politikalarına dair koyduğu temel hedeflerden biri milli sanatın oluşturulmasıdır.<sup>169</sup> Erken Cumhuriyet Dönemi'nden itibaren gündemi daha yoğun bir şekilde tutan milli sanat tartışmalarının temellerinin bu dönemde atıldığı ve İmparatorluktan Cumhuriyete uzanan süreçte, değişen ideolojik yaklaşım ve yönetim biçimleriyle milli sanatın nasıl görünmesi gerektiğine dair tahayyüllerin de dönüşüme uğradığı görülmektedir. 1867 Paris, 1873 Viyana, 1893 Chicago ve 1894 Anvers Evrensel Sergilerine katılımında Osmanlı İmparatorluğu'nun izlediği stratejiler,<sup>170</sup> Halil Paşa'nın fakir görünüşlü bir bağcı resmi karşısında II. Abdülhamid'in verdiği olumsuz tepki, bu dönemde Osmanlıların üreteceği görsel temsilin Doğu'ya dair Avrupalı oryantalist bakışın karşısına yeni bir anlatım dili ile çıkılmasının beklendiğine işaret etmektedir.<sup>171</sup> Resimlerinde de Doğu'yu kültürel ve sanatsal zenginliğiyle oryantalist dile tercüme eden sanat dili, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurucu müdürü olarak Osman Hamdi Bey'in belirlenmesinde etkili olmuştur.

<sup>168</sup> Bkz. Bölüm 2.2.2. Osman Hamdi Bey

<sup>169</sup> Bkz. Bölüm 2.1. İmparatorluğun Güzel Sanatlar Politikaları ve Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Kuruluşu

<sup>170</sup> Bkz. Bölüm 1.1.2.1. 1893 Chicago ve 1894 Anvers Sergileri

<sup>171</sup> Bkz. s.64.



Tahayyül edilen milli sanatla, modern Avrupa tarafından şehvet düşkünü, tembel, zorba, geri kalmış gibi sıfatlarla nitelenen Doğu'ya dair oryantalist bakışın ters yüz edilmesi beklenmektedir. İmparatorluk, Avrupa'da Doğu'ya ilişkin olumsuz yargılarla oluşturulan imgelem dağarcığının karşısına, tarih ve kültür birikiminden uzaklaşmadan farklı bir doğru kimliği inşa ederek çıkmak, kendi görsel temsilini bu yönde konumlandırmak istemiş; milli sanat söyleminde, kültürel birikimin ve farklılıkların modern sanat diline tercüme edilmesine, gerçeği yansıtmayan hayalî oryantalist imajların değiştirilmesine önem vermiştir. Ahmet Ersoy'un belirttiği gibi (Kasım 2003, s.84), Osmanlı aydınlarının bu dönemde çizmek istediği profilde hem Doğu'ya atfedilen önyargılı ve ayrımcı tavırlara karşı bir savaşım hem de İmparatorluğun *ihtişamlı* geçmişine sahip çıkan, bu geçmiş kendi yararına sunan bir tutum aranmıştır. Osman Hamdi Bey'in sanat üretimi tam da İmparatorluğun arzu ettiği görsel temsile denk gelmiş, Avrupai tekniklerle üretilip Osmanlı/Türk kimliğini yansıtan bir *milli sanatın* oluşturulması Osman Hamdi Bey'e emanet edilmiştir.

Osman Hamdi Bey, Avrupa akademileri tarzında bir güzel sanatlar eğitimini Sanayi-i Nefise Mektebi'nde başlatmak istediğinde, okulun hoca kadrosunu figürlü kompozisyon anlayışına hâkim, perspektif, anatomi, malzeme vb. bilgileri içselleştirmiş, Avrupa'da akademik sanat eğitiminden geçmiş kişilerden oluşturmayı tercih ederek yabancı, gayrimüslim ya da levanten olan Salvatore Valeri, Joseph Warnia-Zarzecki, Yervant Osgan ve Alexandre Vallauray gibi sanatçıları resim, heykel ve mimarlık bölümlerinin başına geçirmiştir. Öte yandan 1890'lı yıllarda, resim ve heykel atölyelerinin hocalarına yardım edecek öğretmen kadroları içinse Sanayi-i Nefise Mektebi'nin yetiştirdiği Türk/Müslüman öğrencilerden Ömer Adil Bey ve İhsan Özsoy istihdam edilmiştir. Mimarlık şubesinin kadrosuna ise Philippe Bello dâhil edilmiştir.<sup>172</sup>

Sanayi-i Nefise Mektebi, hem akademik sanat eğitimini İmparatorlukta okullandıran ilk özel kurum olan Guillemet Resim ve Desen Akademisi'nden hem de devlet eliyle gerçekleştirilen iki girişim olan Resim ve Mimarlık Okulu ile daha çok mimarlık eğitimine odaklanan Sanayi-i Hasane ve Fünûn-ı Âliye Mektebi girişimlerinden daha

<sup>172</sup> Bkz. Bölüm 2.5.1. Eğitim Kadrosu

geniş kapsamda, resim, heykel, mimarlık ve hak/gravür eğitimlerini bünyesinde barındıracak şekilde kurulmuştur.

Dünyaya farklı bir Osmanlı sanatı sunması beklenen Sanayi-i Nefise Mektebi'nin eğitim programı pek çok farklı ülkeden sanat öğrencilerinin buluşma noktası olan Paris'teki École des Beaux-Arts model alınarak yapılandırılmıştır. Bununla birlikte okul için sağlanan imkânlar son derece sınırlıdır; dört branşta verilecek eğitim için beş odalı bir bina inşa ettirilmiştir. Program, uygulamalı atölye çalışmaları ve teşrih/anatomi, tarih ve riyaziyyat/matematik dersleri ile biçimlendirilmiş, atölye ve kuramsal ders başına bir öğretmen görevlendirilmiştir. Hak şubesinin eğitime başlaması ise ancak 1892 yılında gerçekleştirilebilmiştir.<sup>173</sup> Okulun kuruluş yönetmeliği dikkatle incelendiğinde yönetmeliğin aslında okulda verilecek eğitim hakkında detaylı bilgi vermediği, uygulanacak kuralları kapsamlı bir şekilde belirlemediği de fark edilmektedir. Öğrencilerin okula kabulü ve okulun işleyişi ile ilgili genel bir perspektif çizen bu yönetmelikle pratikteki uygulamaların kısmen örtüşmediği de görülmektedir. Örneğin yönetmelikte öğrencilerin birinci ve ikinci sınıf olmak üzere iki kısma ayrılacağı yazılmış olmakla birlikte resim eğitimi beş yıl, mimarlık sınıfı ise dört yıl olarak uygulanmıştır.

Paris'ten İstanbul'a aktarılan bu eğitimin temelindeki en büyük sorunu canlı modelden figür çalışmaları oluşturmuştur. Öğrencilerinin aktarımlarından, özellikle II. Meşrutiyet'e kadarki süreçte, okulda canlı model çalışmalarının yeterli olmadığı, figür çalışmalarının daha çok heykeller üzerinden yapıldığı anlaşılmaktadır.<sup>174</sup>

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin yıl sonu sergileriyle ilgili süreli yayınlara yansıyan haberlere göre öğrenciler önce heykellerden, daha sonra canlı modellerden çalışmakta, vücut parçalarından tam figüre doğru giden bir yol izlemekte, son sınıf öğrencileri yağlı boya mimari görünüm ve manzaralar üretmektedir.<sup>175</sup> İzlenen bu yol, Avrupa sanat akademilerindeki aşağıdan yukarı doğru bir hiyerarşi doğrultusunda “natürmortlar, manzaralar, günlük hayat sahneleri, portreler ve tarih sahneleri” olarak sıralanan eğitim programı ile çelişmektedir. Özellikle akademik sanat hiyerarşisinin en üst basamağında

<sup>173</sup> Bkz. Bölüm 2.5.2. Eğitim Programı

<sup>174</sup> Bkz. Bölüm 2.5.2.1. Modelden Çalışma

<sup>175</sup> Bkz. Bölüm 2.5.4. Yıl Sonu Sergileri

yer alan “tarih sahneleri” gibi çok figürlü kompozisyonların mektep programında yer almadığı görülmektedir. Nitekim II. Meşrutiyet Dönemi’nin hemen başında açılan Avrupa konkurlarında da resim öğrencilerinin sınav konusu tek erkek figürüdür.<sup>176</sup> En donanımlı öğrencilerin seçilmesinin hedeflendiği bu yarışmalarda belirlenen konu, okulun verdiği eğitimden beklenebilecek en üst düzey çalışmaların tek “erkek figürü” olduğuna işaret etmektedir. Sanayi-i Nefise Mektebi’nde akademik resim eğitiminin temelini figür çalışmaları ile oluşturulduğu, bununla birlikte sınıfta çok figürlü kompozisyonlar yaptırılmadığı ve bu eksiğin giderilmesinin yurt dışında alınacak eğitime ve kişisel uzmanlaşmaya bırakıldığı anlaşılmaktadır.

II. Abdülhamid dönemi ile II. Meşrutiyet Dönemi’nde eğitimlerini yurt dışında sürdüren ve sanatlarını orada edindikleri deneyimle biçimlendiren 1914 Kuşağı öğrencilerinin çalışmalarının birbirinden farklı olduğu görülmektedir. Şevket Dağ, Viçen Arslanyan, Muallim Şevket, Halid Naci ve Ahmet Ziya Akbulut’un (Görsel 18-21, 25) ortak temaları, cami görünümleri gibi Osmanlıların kültürel mirasına gönderme yapan konulardır. Bir grup çalışmada tek erkek figürlerine odaklanıldığı (Görsel 22-24, 26, 28-31), bazı çalışmalarda figürlerin resmin ana konusu olmasa da yapıların içinde ya da önünde resmedildiği görülmektedir (Görsel 20-21, 25, 27). Dolayısıyla II. Meşrutiyet dönemine kadar, okulda daha çok manzaralar, tek figürler, portreler ve mimari görünümler ekseninde yürütülen bir eğitimden söz edilebilmektedir.

Öte yandan Sanayi-i Nefise Mektebi’nden mezun başarılı öğrencilerin burslu olarak yurt dışına gönderilmesi de bu dönemde son derece sınırlıdır. 1891’de mimarlık bölümünden Feyzi ve Nizameddin Beylerin, 1892’de resim bölümünden Galip Bey’in ve heykel bölümünden İhsan Bey’in Paris’e gönderilmesi ve sürecin detaylarıyla ilgili bilgi bulunmasa da 1894’te resim bölümünden Sabri Efendi’nin Avrupa’ya gönderilmesine karar verilmesi bu uygulamanın ilk örneklerini oluşturmaktadır.<sup>177</sup> Osman Hamdi Bey’in Galip Bey’i resim eğitimi için doğrudan Jean Leon Gérôme ve École des Beaux-Arts’a, İhsan Bey’i ise heykel eğitimi için École des Beaux-Arts’a değil yine tanışıklığı bulunan Jean Baptiste Gustave Deloye’nın atölyesine yönlendirdiği bilinmektedir. Bu detay,

<sup>176</sup> Bkz. s.124-125.

<sup>177</sup> Bkz. Bölüm 2.5.5. Yurt Dışına Öğrenci Gönderilmesi (1890-1892)

Osman Hamdi Bey'in Paris'e gönderilen resim ve heykel öğrencilerinin eğitimini, 19. yüzyılın en ünlü güzel sanatlar okullarından École des Beaux-Arts'a değil, kişisel olarak tanıdığı ve ilişkiler kurduğu isimlere emanet etmek istediğini düşündürmektedir. Bu yıllarda yurt dışına gönderilen öğrencilerden Galip Bey İstanbul'a tekrar dönmemiş, İhsan Bey ise Sanayi-i Nefise Mektebi'nde önce heykel atölyesinde yardımcı öğretmen, ardından atölye hocası olarak çalışmalarını sürdürmüştür. Osman Hamdi Bey'in yurt dışında eğitim alınmasını bir gereklilik olarak görmesine ve okulun eğitimini bu yönde kurgulamasına rağmen II. Meşrutiyet dönemine kadar geçen yirmi beş yıllık süreçte yurt dışına gönderilen sadece beş isimden bahsedilebilmesi, Sanayi-i Nefise Mektebi aracılığı ile yakalanmak istenen sanatsal üretim ve hareketlenme için kurgulanan tasarımın yeterince uygulanamadığına işaret etmektedir.

Diğer önemli bir sorun, okuldan mezun olan öğrencilerin aldıkları eğitim doğrultusunda yeterli destekten yoksun oluşlarıdır. Okulun mezunları, gelişmiş bir sanat piyasasının yokluğunda, öğretmenliğe ya da çeşitli fabrikalarda desinatörlüğe yönelmişlerdir. Sayısı yüzlerle ifade edilen güzel sanatlar öğrencilerinin sanat üreterek yaşamlarını devam ettirememesi sanat ortamından beklenen açılımın ve üretimin de gecikmesine sebep olmuştur. Nitekim 1909 ve 1913 Münih Sergilerine son derece küçük ölçekli teşhirlerle katılım sağlanabilmesi de bu duruma işaret etmektedir.<sup>178</sup>

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin bir kesim tarafından olumlu karşılanmadığı sanatçıların anlatılarından ya da 1909'da basına da yansıyan düşüncelerden anlaşılmaktadır.<sup>179</sup> Buna rağmen II. Abdülhamid döneminde Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşu ve eğitimi ile ilgili olarak Osmanlı basınında olumsuz eleştiriler yer almamış, aksine güzel sanatlar eğitimi için övgü dolu yazılar kaleme alınmıştır. Bu yazılarda daha çok Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilerlemekte olduğu, kısa sürede çok yol kat ettiği, öğrenci sergilerinin ümit vadeden gençlerin çalışmalarından oluştuğu, okulun yetkinleşerek geliştiğinden söz edilmektedir. Bu yazılarda, sanatın sevilmesini ve desteklenmesini sağlama, bu alanda kamusal bir beğenin oluşmasına katkıda bulunma amaçları doğrultusunda iki temel motivasyon öne çıkmaktadır: Birincisi, medeni milletlerdeki gibi bir sanat eğitimi

<sup>178</sup> Bkz. Bölüm 2.5.3. Öğrenci Sayıları, Profili ve Görünürlüğü ve 2.7. Uluslararası Platformda Görünürlük

<sup>179</sup> Bkz. s. 88-89 ve s.101.

verebilmek ve bu yönde sanat üretmek, ikincisi ise halkı sanatın günlük hayatta ya da pratikte işlevsel olduğuna ikna etmektir.<sup>180</sup> Önemli olan Avrupalı geleneğe yaslanan bir güzel sanatlar eğitim programını resmileştirmek, İmparatorluğun evrensel/modern bir dil üretebileceğini ortaya koymaktır. II. Meşrutiyet'e kadar önemsenen, üretimin içeriğinden ziyade akademik sanat eğitimi devlet teşkilatının bir parçası haline getirmiş olmaktadır; bu bağlamda okulun verdiği eğitimle ortaya koyduğu somut çıktılar değil, okulun kendisinin bir göstere oluşturduğu anlaşılmaktadır.

Osman Hamdi Bey'in çeyrek asırlık yöneticiliği boyunca Sanayi-i Nefise Mektebi'nin çok az değişim geçirdiği, dinamik bir yapıda olmadığı gözlemlenmektedir. Okul tüm bu süreci aynı binada, aynı yönetmelik ve programla, aynı atölye hocalarıyla geçirmiştir. Öte yandan öğrencilerin bu koşullardan memnun olmadığı bu dönemin sonuna doğru görünürlük kazanmaya başlamıştır. 1907'de Nazmi Ziya ve Murtaza'nın okul yönetimine verdiği dilekçeden,<sup>181</sup> II. Meşrutiyet'in ilanından hemen sonra hem mimarlık hem resim öğrencilerinin Maarif Nezareti ile iletişime geçerek okulun sunduğu eğitimin iyileştirilmesini talep etmelerinden, resim öğrencilerinin özellikle modelden çalışma konusunda istedikleri sonucu alamayınca harekete geçerek okula kadın model getirmesinden anlaşılmaktadır.<sup>182</sup>

II. Meşrutiyet'in ilanı ile Osman Hamdi Bey'in ölümü arasında geçen iki yıllık süre, II. Abdülhamid'in yönetiminden sonra görece daha özgür bir ortamda, Osman Hamdi Bey'in okulu yönetme anlayışıyla ilgili ipucu vermesi açısından önemlidir. Tez çalışması kapsamında yürütülen araştırmada, İstanbul Arkeoloji Müzeleri Arşivleri'nde, 1909'da Sanayi-i Nefise Mektebi için yeni bir yönetmelik ve program hazırlandığı tespit edilmiştir.<sup>183</sup> Bu yönetmelik, Sultan Abdülhamid'in tahttan inmesini izleyen süreçte hazırlanmasıyla ve Sanayi-i Nefise Mektebi'nde yürütülen eğitimle, okulun benimsediği yöntemlerle ilgili önemli bilgiler içeren bildiğimiz görece detaylı ilk program olmasıyla özellikle dikkat çekicidir. Bu program, atölyelerde canlı modelden çalışma ile ilgili

<sup>180</sup> Bkz. Bölüm 2.8. Sanayi-i Nefise Mektebi'ne İlişkin Eleştiri ve Yorumlar

<sup>181</sup> Bkz. s.116-118.

<sup>182</sup> Bkz. s.131-135.

<sup>183</sup> Bkz. EK 2-C: Sanayi-i Nefise Mektebi 1909 Yönetmeliği

kuralları ya da resim eğitiminin son aşamasında, bir tür bitirme şartı olarak bir adet kompozisyon çalışması yapılması gerektiği gibi bilgileri sunması açısından oldukça önemlidir.<sup>184</sup> Öte yandan programın okula büyük bir yenilik getirmediğini, daha çok var olan sistemin bir dökümünü yaptığını da söylemek mümkündür. Osman Hamdi Bey, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin programını yenilemek ya da güçlendirmekle ilgili adımlar atmak yerine, Osmanlı öğrencilerinin bursla Avrupa'ya gönderilmesinde ısrarcı olmuştur.<sup>185</sup> Aslında Osman Hamdi Bey'in okula kadın model getiren öğrencileri ve Hüseyin Avni Lifij'i yurt dışında eğitim almaya yönlendirmesi,<sup>186</sup> yaklaşık çeyrek asır boyunca yönettiği Sanayi-i Nefise Mektebi'nin zayıf yanlarının kendisinin de farkında olduğunu göstermektedir.

II. Meşrutiyet'in ilanı ile birlikte gelen yenilenme sürecinde hem okulun öğrencilerinin bizzat Maarif Nezareti'ne başvurmaya ihtiyaç duymuş olmasına hem de Maarif Nezareti'nin Osman Hamdi Bey'e -kadın modelden çalışma dışında- okulun programının güncellenmesine açık olduğunu bildirmesine rağmen Osman Hamdi Bey'in okulda belirgin bir iyileştirme, yenileme planlamadığı, dönüşüm gerçekleştirme yönünde bir çaba sarf etmediği görülmektedir. Kuruluşundan itibaren Osman Hamdi Bey'in yönetimi altında geçirdiği yirmi sekiz yıllık süreçte, eğitim kadrosunun sınırlılığı ve değişmezliği, binasının yetersizlikleri, eğitim programının eksiklerinin bilinmesine rağmen geniş çaplı güncellemelere gidilmemesi, okulun akademik sanatın tüm yetkinliklerini öğrencilere sunabilecek nitelikte kurumsallaşmadığına işaret etmektedir.

II. Meşrutiyet'in ilanı ile II. Abdülhamid dönemi son bulmuş ancak sanat ortamının egemen kuşağı değişmemiştir. 1908'de Osman Hamdi Bey'in genel başkanı seçildiği sanatçılar cemiyetinin tüm üyeleri ya da toplantılara katılan sanatçıların tam listesi bilinmese de en azından Halil Paşa gibi deneyimli bir ressamla Osgan Efendi, Valeri ve Zarzecki gibi okulun hocalarının birliğin yönetiminde rol üstlendiği, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin yeni mezunlarından isimlerinse bu örgütlenmede yer almadığı dikkat çekmektedir. Bunun karşılığında genç kuşaktan Sami Yetik, Hikmet Onat, İbrahim Çallı,

<sup>184</sup> Bkz. Bölüm 3.2.2. Yönetmeliğin Düzenlenmesi

<sup>185</sup> Yurt Dışına Öğrenci Gönderilmesi (1909-1910)

<sup>186</sup> Bkz. s.139.

Mehmet Ruhi Arel gibi isimlerin 1909 yılında, Osman Hamdi Bey'i ve Sanayi-i Nefise Mektebi'nin hocalarını dışarıda bırakarak Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'ni kurmuş olması da okulun farklı kuşakları arasında tekrarlanacak kutuplaşma ve çatışmanın belki de belirgin ilk başlangıcıdır.<sup>187</sup> Nitekim Osmanlı Ressamlar Cemiyeti üyeleri, yayımladıkları gazete ile kendilerine bir platform yaratarak Sanayi-i Nefise Mektebi'nin eğitim kadrosu ve programı ile kurdukları muhalif ilişkiyi görünür kılmış, eleştirilerini özgürce dile getirmişlerdir.

Eleştirilerin giderek artmasında, sanatçıların Paris'te eğitimlerini sürdürmüş ve sanat ortamını gözlemlemiş olmaları kilit bir rol oynamıştır. Sanayi-i Nefise Mektebi'nden Avrupa yarışmalarıyla yurt dışına gönderilen ikinci kuşak, 1909-1910 yıllarında açılan yarışmalar sonucunda resim şubesinden İbrahim Çallı, Mehmet Ruhi Arel ve Hikmet Onat, mimarlık şubesinden Zare ve Boşnakyan Efendiler ile Asım Mutlu'dan oluşmuştur. Heykel eğitimi için öğrenci gönderilmediği, ayrıca okul aracılığı ile burslu gönderilen öğrencilerin sayısının da yine sınırlı kaldığı görülmektedir. Osman Hamdi Bey, resim öğrencilerini yine referans mektuplarıyla École des Beaux-Arts'a yönlendirmiştir. Ancak Osman Hamdi Bey'in önceki kuşaktan Galip Bey için yazdığı referans mektubu, Galip Bey'in okulun öğrencisi olmasını sağlayamasa da Jean Léon Gérôme'un nazik mektubu ile karşılık bulurken,<sup>188</sup> İbrahim Çallı'nın okulun müdürü Léon Bonnat'ya Osman Hamdi Bey'den götürdüğü referans mektubu anlatılanlara göre müdür tarafından dikkate alınmamış hatta yırtılmıştır. Yine de Sanayi-i Nefise Mektebi'nden bursla gönderilen Osmanlı öğrencileri École des Beaux-Arts'da Fernand Cormon'un atölyesinde eğitim almıştır. Bu dönemde farklı desteklerle ya da kendi imkânlarıyla Paris'e giden Nazmi Ziya, Namık İsmail, Sami Yetik, Avni Lifij ve Ali Sami Boyar için ikinci bir durak Académie Julian olmuştur. Bu isimler Paris'te gördükleri sanat eğitimi ile Sanayi-i Nefise Mektebi'ni karşılaştırarak ülkeye döndüklerinde okullarındaki eğitim programının yenilenmesi düşüncesini güçlendirmişlerdir.<sup>189</sup> 1914 Kuşağı olarak anılan

<sup>187</sup> Bkz. Bölüm 3.5.1. Sanatçı Cemiyetleri

<sup>188</sup> Bkz. s.99-100.

<sup>189</sup> Bkz. 3.2.1. Yurt Dışına Öğrenci Gönderilmesi (1909-1910)

bu genç Osmanlı sanatçıları İstanbul'a döndüklerinde okulun sanat dilini bir ölçüde izlenimci bir anlayışa dönüştürmüşlerdir.

1910 yılında Osman Hamdi Bey'in ölümü üzerine, Osman Hamdi Bey'in kardeşi ve 1892'den itibaren Müze-i Hümayun'da müdür yardımcılığı yapan Halil Edhem, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin yeni müdürü olmuştur. Halil Edhem Bey'in Sanayi-i Nefise Mektebi'ne dair ilk önemli adımı, 1911 yılında okulun yönetmeliğini ve programını yenilemesidir.<sup>190</sup> Bu yönetmeliğin okula getirdiği en önemli değişikliklerden biri, mimarlık derslerine İslam eserleri ve Osmanlı mimarisine dair bir ders (İlm-i Âsar-ı Atıka-i İslamiyye ve Mimari-i Osmani) eklenmesi olmuştur. Nitekim Sibel Bozdoğan'ın (2015, s.31-33) belirttiği gibi, 1908-1930 yılları arasında Türkiye'de egemen olan ve Osmanlı canlandırmacılığına köklenen Birinci Milli Üslup olarak adlandırılan mimarlık pratiğinin öne çıkan temsilcilerinden Vedat Tek ve Guilio Mongeri de bu dönemde okulun kadrolarındadır. Mimarlık eğitimini çağın dinamiklerine uyarlayan bu yönetmelik, resim şubesi için aynı açılımı getirmemiş; bu yönetmelikle resim şubesinin programında radikal bir değişiklik yapılmamıştır. Atölye eğitimi yine heykellerden ya da canlı modellerden figür çalışmalarına odaklanırken eğitimin beşinci yani son senesi, canlı modelden "akademi" olarak adlandırılan, tam vücut figür çalışmalarının yapılmasına ve natürlere ayrılmıştır. Yokluğu hissedilen çok figürlü kompozisyon çalışmaları ile ilgili eksiklik giderilmemiş, benimsenen tekniklerde bir yenilenmeye gidilmemiştir. 1911 yönetmeliği, Sanayi-i Nefise Mektebi mezunları arasında bir hayal kırıklığı yaratarak değişim taleplerinin daha yüksek sesle dile getirilmesine yol açmıştır.

II. Meşrutiyet döneminde Sanayi-i Nefise Mektebi'nin eğitimine getirilen eleştiriler iki ana eksende toplanabilmektedir. Bunlardan ilki Sanayi-i Nefise Mektebi'nin hocalarının sanatsal tercihleri ve eğitimde benimsedikleri teknik ve yöntemler, diğeri de eğitim kadrosunun Türkleşmesi fikrine ve milli sanatın ancak bu şekilde üretileceği inancına dayanmaktadır.<sup>191</sup> 1914 Kuşağı sanat eğitimini, tarihi konuları ve dekoratif çalışmaları ile tanınmasına karşın van Gogh ve Toulouse-Lautrec'in de öğrencileri arasında olduğu Fernand Anne Piestre Cormon'un (1845- 1924) atölyesinde almıştır. İstanbul'a

<sup>190</sup> Bkz. Ek 2-D Sanayi-i Nefise Mektebi 1911 Yönetmeliği

<sup>191</sup> Bkz. Bölüm 3.5.2. Sanayi-i Nefise Mektebi Eleştirileri



dönüşlerinde de en temel hedefleri Paris sanat ortamında görüp benimsedikleri anlayış doğrultusunda eserler üretmek ve eğitim vermek olmuştur.

Hikmet Onat'ın kendi kuşaklarından Nazmi Ziya dışındaki isimlerin İzlenimci değil, dış gerçeği arayan eserler ürettiğini dile getirmesine, Ali Sami Boyar'ın Paris'ten Empresyonizmi değil akademik resim sanatını getirdiklerini vurgulamasına karşın, bu kuşak sanatçıları École des Beaux-Arts eğitimlerini izlenimci anlayışla birleştirip hızlı fırça kullanımları, İstanbul manzaralarıyla kendilerine özgü bir Osmanlı izlenimciliğinin öncüleri olmuşlardır (Görsel 40-51).<sup>192</sup> Nitekim Fransa'da İzlenimcilik 20. yüzyılın başında yerini farklı sanat akımlarına bırakmış, akademik öğretiyi bir ölçüde yumuşatmış, École des Beaux-Arts dışında yeni eğilimlere kapı aralayan farklı özel akademiler kurulmuştur. Bu yeni arayışların yansımaları ve eskinin eleştirisi, örneğin Sami Yetik'in (M.S. [Sami], 1 Mart 1330 [1914], s.194) Sanayi-i Nefise Mektebi'nin benimsediği eğitim anlayışını tanımlarken “*birbirine benzeyen resim işçileri*” yetiştirildiği, İbrahim Çallı'nın Şeker Ahmet Paşa için dile getirdiği “*arabacıdan farksızdı*” (akt. Berk, 1983, s.25) sözlerinde de görülmektedir. Özetle 1914 Kuşağı, Osman Hamdi Bey ve Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki hocalarından farklı bir estetik dil benimsemiş, edindikleri deneyimi ve sanat pratiğini Osmanlı sanat ortamına aktarmak isterken Sanayi-i Nefise Mektebi'ni durağanlıktan kurtararak dinamik ve üretken bir yapıya dönüştürmeyi amaçlamıştır.

Öte yandan Trablusgarp (1911) ve Balkan Savaşları'nı (1911-1913) takip eden I. Dünya Savaşı'nın (1914-1918) etkisiyle bu dönemde milli sanat üretimi ile ilgili beklentinin biçim değiştirerek arttığı gözlemlenmektedir. Bu savaş ortamında sanatçılardan beklenen, İmparatorluğun askerî gücünü ve zaferlerini görselleştirmeleridir. Bu istek, Hamdullah Suphi'nin ilk Galatasaray Sergisi'ne dair kaleme aldığı eleştiride görülebildiği gibi, İttifak Devletleri'nin başkentlerinde teşhir edilmek üzere hazırlanan sergiye dair yazışmalardan ve 1917'de kurulan Şişli Atölyesi ile sanatçılara savaş resimleri sipariş edilmesinden de anlaşılmaktadır.<sup>193</sup> 1916 yılında düzenlenen ilk Galatasaray Sergisi'nde Hamdullah Suphi, bir yandan Osman Hamdi Bey ve Şevket Bey gibi isimleri eleştirmiş,

<sup>192</sup> Bkz. Bölüm 3.6.2. Genç Sanatçılar, Yeni Yaklaşım

<sup>193</sup> Bkz. Bölüm 3.9.1. İttifak Devletleri'nin Başkentlerinde Sergi

bir yandan da yeni kuşağın resimlerini fazla Avrupai bulmuştur. Benzer şekilde Avni Lifij de sanat üretimini milli olmaktan uzak bulmakta bulmaktadır. 1920’lerde benzer eleştirileri Ali Canip Yöntem, İbrahim Çallı, Mehmet Mesih gibi isimler de tekrar etmişlerdir. Savaş ruhunun etkileri Osmanlı sanatçılarının Şişli Atölyesi’nde büyük boyutlu ve çok figürlü kompozisyonlar üretmelerini beraberinde getirse de ortaya çıkan resimler, hem teknik açıdan hem de beklenen “milli ruh”u yansıtamadığı dillendirilerek eleştirilmiştir.<sup>194</sup>

II. Meşrutiyet Dönemi’nin Sanayi-i Nefise Mektebi’ne getirdiği açılımlardan biri de İnas Sanayi-i Nefise Mektebi’dir. Kadınların sanat eğitimi, İttihat ve Terakki Cemiyeti’nin izlediği modernlik politikaları doğrultusunda kadınların toplumsal konumunun iyileştirilmesi, İmparatorluğun eğitim programlarına da yansımıştır. Erkeklerin ortamından ayrıştırılmış olarak eğitimlerini özel atölyelerde ya da evde alan kadınların Avrupa’da olduğu gibi devletin açtığı okullarda eğitilmesinin gündeme gelmesiyle 1914 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi’ne bağlı ancak kendine ait müdürü, yönetmeliği, mekânı, eğitim programı ve giriş koşulları bulunan bir şube olarak İnas Sanayi-i Nefise Mektebi kurulmuştur.

Bu girişim, 12 Eylül 1914’te açılan İnas Darülfünunu ile zamansal olarak örtüşmektedir. Darülfünun’un binasında, kadınlara yükseköğretim imkânını sağlayan İnas Darülfünunu’na bir ay içinde İnas Sanayi-i Nefise Mektebi de eklenmiştir. 28 Temmuz 1914’te I. Dünya Savaşı’nın başlamasını takip eden birkaç ay içinde, Eylül ayında başlayan çalışmalar tamamlanarak okulun yönetmeliği 13 Ekim 1914’te onaylanır, 14 Ekim’de kamuoyuna duyurulmuştur.<sup>195</sup> Bu tarih Avrupa akademilerinin kadın öğrencileri kabul etme tarihlerinden çok uzak değildir. Sanayi-i Nefise Mektebi’nin model aldığı École des Beaux-Arts 1897’de kadın öğrenci kabul etmeye başlarken, örneğin 1869’da kurulan Königliche Kunstschule zu Berlin (Berlin Kraliyet Sanat Akademisi) 1919 yılına dek kapılarını kadınlara açmamıştır (Lewis, 2003, s.56-57; Universität der Künste Berlin, t.y.). İmparatorluk, bu alanda Avrupa’daki eğilimi uygulamak konusunda gecikmemiş, hem savaş döneminin kültürel politikalarının hem de toplumsal dönüşüm politikalarının

<sup>194</sup> Bkz. Bölüm 3.6.2. Genç Sanatçılar Yeni Yaklaşım ve 4.4.1. Türk Ressamlar Cemiyeti ve Galatasaray Sergileri

<sup>195</sup> Bkz. Bölüm 3.7.3. İnas Sanayi-i Nefise Mektebi

bir parçası olarak kadınların güzel sanatlar eğitimini de ele almış ve resmî yapılanmaya eklemiştir.

Bununla birlikte erkek ve kadın güzel sanatlar eğitimi programlarının içeriklerinde farklar bulunmaktadır. En önemli fark iki şubenin hedefleri arasında görülmektedir. Sanayi-i Nefise Mektebi ile erkeklere milli sanatı oluşturma ve üretme misyonu yüklenirken kadınlar şubesinin amacı, kadınların bu alanda kendisini geliştirmesi ve kız okullarına öğretmen yetiştirilmesi olarak belirlenmiştir. İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'ne kaydolun kızların öğretmenliğin yanı sıra sanatçı olarak da kabul edileceği 1915 yılındaki öğrenci kabulleri esnasında ifade edilmiştir (BOA. İ.DH. 842/67709, 20 Kânunuevvel 1297 [1 Ocak 1882]; İAMA, Karton 75, Dosya No: 6822, 30 Eylül 1330 [13 Ekim 1914]; İAMA, Karton 75 Dosya No: 7063, 7216, 24 Teşrinisani 1331 [7 Aralık 1915]).

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin başvuru şartları arasında idadi ya da dengi bir eğitim almış olma bulunurken kadınlarda bu şart aranmamıştır. İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde kadınların eğitim süreleri daha kısa ve programları daha sınırlıdır. Okulda, hakkâklık ve erkeklere mahsus yüksek bir sanat olarak görülen mimarlık dışarıda bırakılarak kadınlar için yalnız resim ve heykel şubeleri uygun bulunmuştur. İki okulun resim şubesinde de aynı teorik dersler verilmiş, pratik derslerin içeriği de birbirine oldukça benzer şekilde belirlenmiştir. Ancak Sanayi-i Nefise Mektebi'nde beş sene olan resim eğitimi, kadınlar için üç yıl olarak planlanmıştır.<sup>196</sup>

1919 yönetmeliğiyle Sanayi-i Nefise Mektebi'nin programına eklenen estetik, mitoloji ve modelaj derslerinin İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde de karşılık bulduğu görülmekle birlikte, kadınlara ve erkeklere sunulan programda iki önemli fark dikkat çekmektedir: Kadınların açık havada çalışmasını sağlamak adına koyulan peyzaj dersi ile sınav programlarında rastlanan çiçek sınavları. Okulun ilk öğrencilerinden Nazlı Ecevit'in en çok nü ve portre çalışmaları ürettiklerini dile getirmesi de (akt. Beykal, Ekim 1983b) yine bu bağlamda önemli bir bilgidir. 1917'de Şişli Atölyesi ile birlikte büyük boyutlu ve çok figürlü kompozisyonlar Sanayi-i Nefise Mektebi hocaları ve mezunları tarafından üretilmekteyken erkek egemen sanat anlayışının, özellikle okulun ilk yıllarında, 19. yüzyıl İngiltere ve Fransa örneklerine benzer şekilde kadınları evleri süsleyecek dekoratif

<sup>196</sup> Bkz. Bölüm 3.7.3.1. Kuruluşu ve İlk Yönetmeliği

natürmort ve manzaralara kimi zaman da aile içinde model bulmakta zorlanmayacakları portre çalışmalarına yönlendirmiş olduğu görülmektedir.<sup>197</sup> Kadın ve erkek öğrencilerin güzel sanatlar eğitiminde eşit imkânlarla kavuşması Cumhuriyet Dönemi'nde İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin 22 Mayıs 1924 tarihinde Sanayi-i Nefise Mektebi'yle birleştirilmesi ile sağlanmıştır.<sup>198</sup>

Bu tarih itibariyle eğitimde yönetmelikte eşit şartlara kavuşulmuş görünse de 1914'te İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Mihri Hanım'dan sonra 1929 yılında Hale Asaf atölye hocası olarak bir yıl öğretmenlik yapmış, adı Sanayi-i Nefise Mektebi'nden Güzel Sanatlar Akademisi'ne dönüşen Cumhuriyet döneminde bir kadın sanatçının, Neşe Erdok'un atölye sahibi olması 1972 yılını bulmuştur.

II. Meşrutiyet yıllarında Halil Edhem'in yaklaşık altı yıl süren müdürlüğü dönemine İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin yanı sıra bir resim koleksiyonu oluşturma çalışmaları da başlatılmıştır. Bu süreçte Halil Edhem, maddi olanaksızlıklar nedeniyle ilk tercihinin yurt dışındaki ünlü eserlerin kopyalarının yaptırılması yönünde kullanmıştır.<sup>199</sup> 1870'lerde Paris'te bir örneği olan böyle bir koleksiyon anlayışı, yaklaşık kırk yıl arayla 1910'larda İstanbul'da hayata geçirilmiştir. 19. yüzyılın akademik geleneğine, detayları ince ince işleme ve kopyalamayla pratik etme anlayışıyla örtüşen bu fikir, 20. yüzyılın başında artık zamanın ruhuna uygun düşmeyerek genç Osmanlı sanatçılarının eleştirilerinin hedefi olmuştur. Eleştirilere karşın Halil Edhem, orijinallerine sahip olunamayan bu eserlerin öğrencilerin sanat eğitiminde önemli bir birikim olacağı düşüncesiyle kararından vazgeçmemiştir. 1916'dan sonra Galatasaray Sergileri'nden eser alımı, 1917'de Şişli Atölyesi'nde üretilen ve Viyana'da sergilenen eserlerin yurda dönüşünden sonra

<sup>197</sup> Bkz. Bölüm 3.7.3.2. Eğitim Kadrosu ve Programı

<sup>198</sup> 1923 yılında, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin o dönemki müdürü Cemil Bey tarafından iki okulun birleştirilme önerisine Halil Edhem karşı çıktığından İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin bir süre daha korunduğu anlaşılmaktadır. Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi'nden ulaşılan belgeler, 1923 yılında İnas Sanayi-i Nefise Mektebi için yeni bir program hazırlandığını, 22 Mayıs 1924 tarihinde ise İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin lağvedilerek Sanayi-i Nefise Mektebi'ne aktarıldığı tespit edilmiştir.

Bkz. Bölüm 3.7.3.4. Bina Sorunu ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Sanayi-i Nefise Mektebi ile Birleştirilmesi

Bkz. Ek 3-B: İnas Sanayi-i Nefise Mektebi 1923 Yılı Programı

<sup>199</sup> Bkz. Bölüm 3.8. Resim Koleksiyonu

koleksiyona katılması ile birlikte Osmanlı sanatçılarında bir birikim de bu koleksiyona eklenmiştir. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin 1916'dan itibaren yaşadığı bina sorunları sebebiyle 1919'dan itibaren depoya kaldırılmasıyla koleksiyon, uzun yıllar boyunca okulda verilen eğitime ya da kültür-sanat hayatına katkı sağlayamamıştır.

Halil Edhem Sanayi-i Nefise Mektebi'nin müdürü ve Müzeler Genel Müdürü olarak pek çok yönetmelik kaleme almış, İmparatorluktan Cumhuriyete uzanan bu süreçte kültürel kurumsallaşmayı yönlendiren isimlerden biri olmuştur. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin 1911 Yönetmeliği, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin 1914 Yönetmeliği, Âsâr-ı Nakşiye Müzesi'nin 1917 Yönetmeliği ve 1917'de Sanayi-i Nefise Mektebi'ni Müze-i Hümayun'dan bağımsız bir kuruma dönüştüren önerge Halil Edhem'e aittir.

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin müdürü olarak Halil Edhem'in 1911 yönetmeliğinde resim eğitimi ile ilgili kapsamlı bir iyileştirme getirmemesi, aynı yıl yayımlanmaya başlayan *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*'ninde eleştirilmiştir. En temel eleştiri Sanayi-i Nefise Mektebi'nin resim şubesi ve hocalarına yöneltilmiştir. 1911-1914 yılları arasında, *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*'nin neredeyse her sayısında okulla ilgili dile getirilen eleştiriler karşısında iyileştirici somut bir adımın atılmaması da Halil Edhem'le genç kuşak arasında sorunlara neden olmuştur. Genç kuşakla mesafesini koruyan Halil Edhem, Osman Hamdi Bey ile kimi etkinliklerde yan yana bulunmuş olan, kendisinden dört yaş büyük Halil Paşa ile iyi ilişkiler kurmuştur. Bern Üniversitesi'nde felsefe eğitimi alan ve arkeoloji derslerini takip eden Halil Edhem, resim eğitimi yönlendirirken - zaman zaman da olsa- Halil Paşa'nın deneyimlerine ve bakış açısına başvurmuş olmalıdır.

I. Dünya Savaşı sebebiyle 1915'te Valeri'nin işine son verilmesi ve Zarzecki'nin emekli edilmesinin ardından Halil Edhem Bey, Sanayi-i Nefise Mektebi için Alman bir ressamın getirilmesini önermiş, ancak bu istek karşılanamayınca 1914'ten itibaren Halil Paşa'nın referansı ile okulda muallim muavinliği yapan İbrahim Çallı'nın atölye hocası olmasının önü açılmıştır. Aynı dönemde 1914'te vefat eden Osgan Efendi yerine İhsan Aksoy'un görevlendirilmesi, Hikmet Onat'ın ve Asım Mutlu'nun okulun kadrosuna eklenmesiyle milliyetçi ideolojinin de paralelinde kadroların *Türkleşmesi* gerçekleşmiştir.<sup>200</sup>

<sup>200</sup> Bkz. Bölüm 3.6.1. Eğitim Kadrosundaki Değişiklikler

Halil Edhem'in Sanayi-i Nefise Mektebi ile kurduğu bir ölçüde mesafeli ilişki 1916-1917 yılında yeni bir dönüşümün başlangıcı olmuştur. Okulun 1916 yılında, kuruluşundan itibaren varlığını sürdürdüğü binadan eski Lisan Mektebi'ne taşınmış, boşaltılan bina Müze-i Hümayun'a tahsis edilmiştir. 1917'de Müze-i Hümayun ile Sanayi-i Nefise Mektebi'nin yönetimlerinin ayrılmasında en etkili figür Halil Edhem'dir. Öte yandan güzel sanatlar çevresinin de böyle bir kopuşa ihtiyaç duyduğunu, muhtemelen Sanayi-i Nefise Mektebi hocalarının, mezunlarının ve öğrencilerinin okulda reformist bir dönüşüm arzu ettiğini, ancak okulun Müze-i Hümayun'la birlikte Halil Edhem tarafından yönetilmesinin hareket alanlarını kısıtlaması nedeniyle bu değişime olumlu yaklaşıtları da düşünülmektedir. Sanayi-i Nefise Mektebi, Halil Edhem'in hazırladığı önergeyle 12 Nisan 1917'de Müze-i Hümayun'dan ayrılarak Halil Paşa'nın müdürlüğünde doğrudan Maarif Nezareti'ne bağlı bir birim haline gelmiştir.<sup>201</sup>

Bu süreçte Sanayi-i Nefise Mektebi için önemli diğer bir aktör, Nazmi Ziya Güran'dır. Nazmi Ziya daha öğrenciyken, 1907'de okul yönetimine verdiği dilekçede Sanayi-i Nefise Mektebi'nin dönüşüme ihtiyaç duyduğuna dair inancını yazıya dökmüştür. 1916'da güzel sanatların kurumsal yapılanmasının revize edilmesi sürecini Nazmi Ziya başlatmış, 1917'de kurulan Sanayi-i Nefise Encümeni'nin başkâtipliğini yapmış, 1918'de Sanayi-i Nefise Mektebi'nin müdürlüğünü Halil Paşa'dan devralmış ve 1919'da yönetmeliğin güncellenmesini sağlamıştır. Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki ilk müdürlük dönemi 1921'de sonlanan Nazmi Ziya, 1922'de okul müdürlüğüne tekrar talip olmuş, 1925'te ikinci kez müdürlüğe getirilmiş ve 1927 yılına dek süren bu görevinde okulun koşullarını iyileştirmek için aktif bir şekilde çalışmıştır.

Nazmi Ziya'nın 1918 yılında başlayan müdürlüğüyle, Sanayi-i Nefise Mektebi'nden mezun olduktan sonra eğitimlerini Paris'te de sürdüren, Paris sanat ortamını deneyimlemiş, II. Meşrutiyetten Cumhuriyete uzanan modernleşme ve dönüşüm ruhuyla şekillenmiş bir kuşak okulda etkin olarak göreve getirilmiş, on yılı aşkın bir süredir talep edilen reform hareketi başlatılmıştır.

II. Meşrutiyet Dönemi'nde yenilenen ama genişlemeyen kadro, bu yıllarda hızla büyümüştür. Feyhaman Duran 1919'da, Avni Lifij 1921'de, Celal Esat Arseven 1924'te

<sup>201</sup> Bkz. Bölüm 3.10. Sanayi-i Nefise Mektebi ve Müze-i Hümayun Yönetimlerinin Ayrılması

ve Namık İsmail 1925'te Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kadrolarına dâhil olmuştur. 1917'ye kadar geçen otuz beş yılda toplam iki müdürle yönetilen okul, 1927'ye kadar Halil Paşa, Nazmi Ziya, Ali Sami Boyar, Cemil Cem, tekrar Nazmi Ziya ve Namık İsmail olmak üzere altı kez yönetici değişikliği görmüştür. Birbiri ardına gelen reformist müdürlerle bu kez Cumhuriyet'e uygun modern bir dil üretilmesi için yönetmelikler yenilenmiş, 1917'ye kadar toplam üç yönetmelikten bahsetmek mümkünken izleyen on yılda da yönetmelik üç kez güncellenmiştir.<sup>202</sup>

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin verdiği resim eğitiminde gerçek bir dönüşümü sağlayan düzenlemeler de bu yetki değişiminin hemen ardından 1919 yılında yapılmıştır. İlk kez bu araştırma kapsamında yer verilen bu yönetmelikle, okulda köklü bir değişim planlanmıştır.<sup>203</sup> I. Dünya Savaşı'nın sonlandığı, Kurtuluş Savaşı'nın başladığı süreçte Nazmi Ziya'nın çabalarıyla hazırlanan ve uygulamaya koyulan bu yönetmelik, okulun yetiştirdiği ve dönüşümü talep eden kuşağın taleplerine cevap vermesi açısından da önemlidir. Resim şubesi üç atölye ile yapılandırılmış, öğrencilere kompozisyon, proje, hayvan, peyzaj ve dekor resimleri için ayrı uzmanlık atölyeleri sunulmuştur. Canlı modelden çalışmaların okulda son derece merkezi bir konuma yerleştirildiği sınav listesinden anlaşılmaktadır. Öğrencilerin tabi oldukları sınavlardan birisi, günde iki saat çalışarak on iki saat içinde canlı modelden yapılmış bir akademik resmi tamamlamaktır. 1911 yönetmeliğinde menazır, teşrih ve sanat tarihi ile sınırlı kalan teorik dersler 1919 yönetmeliği ile çok daha geniş bir yelpazeye yayılmıştır. Teşrih dersi teşrih ve ekspresyon olarak güncellenmiş, bu yönetmelikle programa ilk kez genel tarih ve mitoloji, estetik (ilm-i bedayi), çamur ile temsil, modelaj, mimarlık teorisi ve mimarlık bilgisi dersleri eklenmiştir. Öğrencilerin tabi oldukları sınav çeşitliliği artırılmış; senede iki kez akademi, bir kez peyzaj, bir kez kompozisyon, bir kez tezyini levha gibi sınavlarla eğitim yeniden yapılandırılmıştır. Belirlenen bu kapsam, okul programında, aldıkları eğitimden memnun olmayan 1914 Kuşağı'nın hocalarına getirdikleri eleştirileri önemseyen, Avrupa akademilerindeki türler arası hiyerarşinin en üst basamağını

<sup>202</sup> Bkz. Bölüm 4.3. Yeni Yönetimler, Yeni Diyaloglar

<sup>203</sup> Bkz. EK 2-E: Sanayi-i Nefise Mektebi 1919 Yönetmeliği

oluşturan tarih, mitoloji sahnelerinin ve çok figürlü kompozisyonların üretilmesini sağlayan bir alt yapı hazırlamıştır.<sup>204</sup>

Türkiye devletinin yönetim biçiminin cumhuriyet olarak belirlendiği 29 Ekim 1923, Sanayi-i Nefise Mektebi için de bir dönüm noktası olmuştur. Osmanlı İmparatorluğu'nun payitahtı İstanbul'daki okul ile Cumhuriyet'in başkenti Ankara arasındaki coğrafi uzaklık bir sorun gibi gözükse de Sanayi-i Nefise Mektebi ile Ankara hükümeti arasında kısa sürede kurulan diyalog sonucunda hükümet, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin eğitim kadrosu, programı ve binası başta olmak üzere dile getirilen her sorununu çözmek için adımlar atmıştır.

1924 yılında okulun yönetmeliği tekrar güncellenmiştir.<sup>205</sup> Bu yönetmeliğin odaklandığı değişiklikler hak şubesinin kapatılması, resim öğretmenliği için bir şube eklenmesi ve mimarlık şubesinin revize edilmesi olmuştur. Özellikle mimarlık programına eklenen Şehirler ve Umumi Bahçeler Düzenlemesi ile Anıtları Sağlama Yöntemi ve Canlandırılması dersleri, Ankara başkentini modern bir kent olarak inşa etme projesine destek vermeyi sağlayacak niteliktedir. Okulun programı, 1926-1927 yıllarında tekrar güncellenmiş, bu düzenlemeyle hak şubesi tekrar açılırken tezyini sanatlar şubesi programı da ele alınmıştır.<sup>206</sup>

İmparatorluk ve Cumhuriyet yönetimlerinin Sanayi-i Nefise Mektebi ile kurdukları ilişkiler arasında belirgin farklar gözlemlenmektedir. Bu konuya sergiler bağlamında bakıldığında, II. Abdülhamid döneminde İmparatorluğun daha çok uluslararası platformdaki temsilleri gündemine aldığı, evrensel fuarlara, Münih Sergileri'ne ve İttifak Devletleri'nin başkentlerine götürülecek görsel anlatıların oluşturulmasında destekleyici ve yönlendirici olmak istediği, yerel sanat ortamındaki etkinlikleri ise daha çok

<sup>204</sup> Bkz. Bölüm 4.3. Yeni Yönetimler, Yeni Diyaloglar

<sup>205</sup> Bkz. EK 2-G: Sanayi-i Nefise Mektebi 1924 Yönetmeliği

<sup>206</sup> Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi için düzenlenen yönetmeliğin üst yazısı ya da ilk sayfası mevcut olmadığı için, yönetmeliğin tarihi kesin olarak tespit edilememiştir. Kayıt olmak için gereken evrakların altıncı kaleminde yer alan, tahsil vesikasının istenilen evraklara, okul müdürü imzalı kararlar 21 Ağustos 1926 dâhil edildiği bilgisi ile Sanayi-i Nefise Mektebi'nin 29 Ağustos 1927'de akademi unvanını aldığı göz önünde bulundurulduğunda, güncellenmenin bu tarih aralığında yapıldığı düşünülür.

Bkz. EK 2-H: Sanayi-i Nefise Mektebi 1926-1927 Yönetmeliği



sanatçılara ve cemiyetlere bıraktığı görülmektedir. İstanbul Salon Sergileri (1901-1903) sanat ortamının öne çıkan isimlerinin girişimleriyle hayata geçirilmiş; 1916'dan itibaren dönemin başat sanat etkinliği olan Galatasaray Sergileri ise Osmanlı Ressamlar Cemiyeti tarafından gerçekleştirilmiştir. Cumhuriyetin ilk yıllarında ise devletin sanat hamiliğindeki temel motivasyonun, Ankara Sergileri gibi etkinliklerle üretilen görsel dille halkın geniş kitleler halinde hâlinde iletişim kurması, bu görselliğin halkın kültürel alandaki eğitimine katkı sağlaması, Cumhuriyetin devrimlerini, bağımsızlık savaşını, birlik ve beraberlik ruhunu aktarması ve bu yönde bir bellek oluşturması olduğu görülmektedir.<sup>207</sup> Yine ulusun temsili hedeflenmiş, ancak bu temsilin her şeyden önce ulusun kendisiyle iletişime geçmesi, hem savaş döneminde yapılan fedakârlıkların görsel olarak belgelenmesi hem de ulus inşa sürecinde “modern” temsillerle görsel bir bellek oluşturulması hedeflenmiştir.

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin binasının değişmesi ve isminin güncellenmesi de bir ölçüde bu modern temsille ilgilidir. Okulun süregelen mekân problemi, 1926 yılında Fındıklı Sarayı ya da Çifte Saraylar/Cemile Sultan Sarayı olarak anılan yapıya geçmesiyle çözülmüştür. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin yanı sıra bu eski sarayın bir güzel sanatlar müzesini içinde barındırarak ulusal söylemi temsil etmesi ve güzel sanatlar cemiyeti, güzel sanatlar derneği gibi kümelenmelerle sanatçıları ve sanat destekçilerini aynı çatı altında toplaması tasarlanmıştır. Cumhuriyetin ilk yıllarında Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi olarak anılan okul, 1928'de bu ismin terk edilmesiyle dilde Türkçülük hareketine uyumlu bir şekilde Güzel Sanatlar Akademisi adını almış ve aslında bir anlamda İmparatorluğa işaret eden çağrışımlardan da arınmıştır.

Cumhuriyet yönetimi, Sanayi-i Nefise Mektebi'ne yurt içinde yeni bir alan açmış, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin tek güzel sanatlar kurumu olması, onu devletin bu alandaki karar verici ve yönlendirici kurumu haline getirmiştir. Okulun koşullarını iyileştirmeyi önemseyen yönetim, aynı zamanda okuldaki eğitim kadrosunun yeni kültürel programın farklı alanlarında aktif olarak görev almasını beklemiştir. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin hocaları 1926 yılında yeniden kurulan Sanayi-i Nefise Encümeni'nin de üyeleri olarak

<sup>207</sup> Bkz. Bölüm 4.4.1.1. Ankara Sergileri

devletin kültür politikalarının belirlenmesi ve uygulanmasında etki sahibi olmuşlardır.<sup>208</sup> Bir taraftan da aynı isimlerin aktif aktörler olarak yer aldığı Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin adı 1921'de Türk Ressamlar Cemiyeti'ne, 1926'da Türk Sanayi-i Nefise Derneği'ne, 1927'de Türk Sanayi-i Nefise Birliği'ne ve 1929'da Güzel Sanatlar Birliği'ne dönüşmüş; bu topluluk sergilerini İstanbul'da Galatasaray Lisesi'nde ve bahar aylarında da Ankara'da gerçekleştirmişlerdir.<sup>209</sup>

Cumhuriyetin ilk yıllarında Almanya'da ve Fransa'da eğitim alan yeni ve görece daha kalabalık bir grup sanat ortamına da yeni açılımlar getirmiştir. 1924 yılında önce hâlihazırda Münih'te eğitim gören Ali Avni Çelebi burslu öğrenci hâline getirilmiş, 1925 yılında ise Refik Epikman, Şeref Akdik, Muhittin Sebati, Cevat Dereli ve Mahmut Cûda Paris'e, Hale Asaf Berlin'e gönderilmiş, Asaf 1927'de Paris'e geçmiştir. Bu isimlere ek olarak 1922'de Türk Ocakları'nın bursuyla Münih'e giden Zeki Kocamemi de anılmalıdır. 1914 Kuşağı'nın okulun ilk eğitim kadrosuna başkaldırısına benzer bir tutum, onların yetiştirdiği ve eğitimlerini Avrupa sanat okullarında da pekiştiren bu yeni kuşağın da onlara karşı çıkması ile yaşanmış, yeni bir kuşak çatışmasını beraberinde getirmiştir.<sup>210</sup>

Sonuç olarak, Sanayi-i Nefise Mektebi, 1882'de kültür politikasının bir ayağı olarak planlanmış; Milli sanatın yanı sıra görsel belleği oluşturma, uluslararası temsillere katkı sağlama, yerel sanat ortamına yön verme gibi ek işlevlerle donatılan okul, kuruluşundan 1928'e uzanan süreçte değişen ideolojiler ve yönetim anlayışları paralelinde biçim değiştirmiştir.

Sanayi-i Nefise Mektebi, 1883-1983 yılları arasında, kuruluşundan itibaren yüz yıl boyunca sanatçı yetiştiren, Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kültür/sanat politikalarında etkin ve yönlendirici öneme sahip tek yüksekokul olmuştur. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin tarihi, sadece bir kurumun tarihine değil Osmanlı İmparatorluğu'nun hızlı dönüşümlerden geçtiği, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulduğu bir

---

<sup>208</sup> Bkz. s. 232-234.

<sup>209</sup> Bkz. Bölüm 4.4. Sanatçı Oluşumları ve Etkinlikleri

<sup>210</sup> Cumhuriyet döneminde yaşanan bu süreç, tez kapsamı dışında görüldüğünden bu tezde tartışılmamıştır.

dönemin kültür-sanat dinamiklerine, güzel sanatların kurumlaşması sürecine, kurumlarına ve sanat anlayışına ışık tutmaktadır.



## KAYNAKÇA

- Akpolat, M. S. (1991). *Fransız Kökenli Levanten Mimar Alexandre Vallaury*. Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi.
- Aksaray, B. (Ed.). (2004). *İstanbul Deniz Müzesi Resim Koleksiyonu*. İstanbul: Deniz Kuvvetleri Komutanlığı Basımevi.
- Aksel, M. (1977). *İstanbul'un Ortası*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Aksüğür Duben, İ. (Mayıs 1987). Osman Hamdi ve Orientalism. *Tarih ve Toplum*, 42, 27-34.
- Akşin, S. (2008). Siyasal Tarih (1908-1923). (10. bs.). (S. Akşin, Ed.). *Çağdaş Türkiye 1908-1980* (s.27-126). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Ankara Resim ve Heykel Müzesi. (t.y.). Mehmet Ruhi Arel. Erişim Tarihi: 12 Ocak 2021.  
<https://arhm.ktb.gov.tr/artists/detail/2022/mehmet-ruhi-arel>
- Antmen, A. (2010). A History of Modern and Contemporary Art in Turkey. (H. Amirsadeghi , Ed.). *Unleashed*, s.12-33. London: Thames & Hudson.
- Antmen, A. (2015). *Üryan, Çıplak, Nü: Türk Resminde Bir Modernleşme Öyküsü*. İstanbul: Pera Müzesi Yayınları.
- Arai, M. (2016). *Jön Türk Dönemi Türk Milliyetçiliği*. (6. bs.). (T. Demirel, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arseven, C. E. (1993). *Sanat ve Siyaset Hatıralarım*. (E. Işın, Yay. Haz.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artam Antik A.Ş. (t.y.). *Salvatore Valeri*. Erişim Tarihi: 19 Haziran 2019  
<https://www.artamonline.com/252-muzayede-degerli-tablolar-ve-antikalar/10476-salvatore-valeri-1856-1946-antikaci>

- Artun, A. (2019). Halil Edhem'in Modern İstanbul Müzesi. *Modern Sanat Müzesinin Tasarımı – Müzecilik Yazıları* (s.15-40). (A. Artun, Ed.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, D. (2009). Galatasaray Lisesi, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi ve Paris Atölyeleri. (Z. Ögel, Yay. Haz.) *Mekteb-i Sultani'den Galatasaray Lisesine Ressamlar* (s.75-113). İstanbul: Pera Yayınları.
- Artun, D. (2012). *Paris'ten Modernlik Tercümeleeri*. (2. bs.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ataman, D. (Der.) (2010). *Gazetelerde Sanayi-i Nefise Mektebi (1924-1939)*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları.
- Atatürk, M. K. (1997). *Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri I-III*. (5. bs.). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Atıcı Kanberoğlu, N. (Kasım 2012). Osmanlı'dan Cumhuriyete Heykel Sanatının Yolculuğu. *International Journal of History*, c.4, 4, 171-189.
- Aydın Altay, S. C. (2015). *Yıldız Çini Fabrika-i Hümayûnu Üretimi Art Nouveau Eserler*. Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi.
- Bağcı, S., vd. (2012). *Osmanlı Resim Sanatı* (2. bs.). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Bala, M. (1999). *Muallim Vahyi ve Eğitim Görüşü*. Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi.
- Baltacıoğlu, İ. H. (1926). *Türkiye'de Sanayi-i Nefise Tedrisatının Islah ve İnkışafına Dair Layiha*. İstanbul: Milli Matbaa.
- Batur, A. (2003). *M. Vedad Tek: Kimliğinin İzinde Bir Mimar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berk, N. (1943). *Sanat Konuşmaları*. İstanbul: Ülkü Yayınevi.
- Berk, N. (Nisan 1979). Sanat Dünyamızın Sorunları: Kuşaktan Kuşağa. *Sanat Çevresi*, 6, 8-9.

- Berk, N (1981). Türk Resminde Modern Eğilimlere İlk Adımlar. Berk, N. ve Turani, A. *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, c.2*. İstanbul: Tıglat Yayınları.
- Berk, N. (1983). *50 Yılın Türk Resmi* (2. bs.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Berkes, N. (2002). *Türkiye’de Çağdaşlaşma*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berktaş, F. (2011). Hayal ve Hakikat ya da Hayalin Hakikatine Bitmeyen Yolculuk. (E. Eşkinat, Ed). *Hayal ve Hakikat* (s.26-41). İstanbul: İstanbul Modern Yayınları.
- Beykal (Ekim 1983a). Yeni Kadın ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi. *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, 2/16*, 6-13.
- Beykal (Ekim 1983b). Nazlı Ecevit ile Görüşme. *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, 2/16*, 14-15.
- Bibliothèque Nationale de France (BnF). (t.y.) Erişim Tarihi: 5 Ekim 2019.  
[https://data.bnf.fr/12969884/emilien\\_de\\_nieuwerkerke](https://data.bnf.fr/12969884/emilien_de_nieuwerkerke)
- Biyografya. (t.y.). *Galib Bahtiyar Göker*. Erişim Tarihi: 24 Mart 2020.  
<https://www.biyografya.com/biyografi/13808>
- Boime, A. (1986). *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*. New Haven-London: Yale University Press.
- Bolel Koç, P. ve Igüs Parmaksız, E. (Ocak 2006). Sanayi-i Nefise Mektebi’nin Bilinmeyen Resim Öğretmenlerinden David (Tavit) Çıracıyan. *Sanat Çevresi, 327*, 86-94.
- Bonnet, A. (2006). *L’enseignement des arts au XIXe siècle. La réforme de l’École des beaux- arts de 1863 et la fin du modele academique*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Boppe, A. (1911). *XVIII. Yüzyıl Boğaziçi Ressamları*. (A. Eser, Yay. Haz.) (1998). (N. Yücel-Celbiş, Çev.). İstanbul: Pera Turizm ve Ticaret A.Ş.
- Boyar, A. S. (14 Kasım 1931). Mektebimiz ve Ressamlığımız Ne Halde? *Cumhuriyet, 3-4*.

- Boyar, P. (1948). *Türk Ressamları: Hayatları ve Eserleri*. Ankara: Jandarma Basımevi.
- Bozdoğan, S. (2015). *Modernizm ve Ulusun İnşası*. (4. bs.). (T. Birkan, Çev). İstanbul: Metis Yayınları.
- Budak, A. (2004). *Batılılaşma Sürecinde Çok Yönlü Bir Osmanlı Aydını: Münif Paşa*. İstanbul: Kitabevi.
- Cevad, M. (2001). *Maârif-i Umûmiye Nezâreti Târihçe-i Teşkilât ve İcrââtı –XIX. Asır Osmanlı Maarif Tarihi*. (T. Kayaoğlu, Haz.). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Cezar, M. (Yay. Yön). (1973). *Devlet Güzel Sanatlar Akademisi 90. Yıl*. İstanbul: DGSA.
- Cezar, M. (1983). Güzel Sanatlar Akademisi'nden 100. Yılda Mimar Sinan Üniversitesi'ne. Z. Sönmez (Bas. Haz.). *Güzel Sanatlar Eğitiminde 100 Yıl* (s.5-84). İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Basımevi.
- Cezar, M. (1995). *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*. İstanbul: Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayını.
- Cûda, M. (1973). *Kılavuz'un Böylesi*. İstanbul: Yaylacık Matbaası.
- Çakır, S. (2010). *Osmanlı Kadın Hareketi*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Çelik, Z. (2005). *Şark'ın Sergilenişi: 19. Yüzyıl Dünya Fuarlarında İslam Mimarisi*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Çelik, Z. (2016). *Asar-ı Atika: Osmanlı İmparatorluğu'nda Arkeoloji Siyaseti*. (A. Gür, Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Çetin, Ö. (2004). *Mehmet Ruhi Arel ve Sanatı*. Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi.
- Çetintaş, B. (Kasım-Aralık 2006). Osmanlı'nın Son Döneminde Ressam-Politikacı Dostluğu. *Antik ve Dekor*, 97, 86-93.
- Çetintaş, S. (6 Mayıs 1939). Tarihi Notlar: Güzel Sanatlar Akademisi. *Cumhuriyet Gazetesi*, 5.
- Çitçi, S. (2000). *İkdam Gazetesinin Sistemik İndeksi (1894-1904)*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi.

- Çitçi, S. (2013). *İkdam Gazetesinin Sistematik İndeksi (1904-1913)*. İstanbul: Akademi Titiz Yayınları.
- Çoker, A. (1983). *Osman Hamdi ve Sanayi-i Nefise Mektebi*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları.
- Çolak, İ. A. (2011). *Kuruluşundan 1940'lara Kadar Geçen Sürede Askeri Okulların Türk Resim Sanatına Katkıları*. Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Çolak, G. (2013). *Avrupa'da Osmanlı Kızları*. İstanbul: Heyamola Yayınları.
- Dağlı, N. ve Aktürk, B. (1988). *Hükümetler ve Programları 1920-1960* (c.1). Ankara: T.B.M.M. Basımevi.
- Davidian, V. K. (Aralık 2014). Portrait of an Ottoman Armenian Artist of Constantinople: Rereading Teotig's Biography of Simon Hagopian. *Études arméniennes contemporains*, 4, 11-54.
- Deniz Harp Okulu. (t.y.). Erişim Tarihi: 7 Ekim 2019. [http://www.dho.edu.tr/sayfalar/00\\_Anasayfa/01\\_Sabitler/tarihce/tarihce.html](http://www.dho.edu.tr/sayfalar/00_Anasayfa/01_Sabitler/tarihce/tarihce.html)
- Deringil, S. (2014). *İktidarın Sembolleri ve İdeoloji: II. Abdülhamid Dönemi (1876-1909)*. (G. Çağalı Güven, Çev.). İstanbul: Doğan Kitap.
- Derman, U. (2003). Unutulan Bir Mevlevî: Ressam Murtazâ Elker (1874-1969). *X. Milli Mevlâna Kongresi Tebliğler* (c.2, s.41-53). Konya: Selçuk Üniversitesi.
- Destremeau, F. (1996). L'atelier Cormon. *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 171-184. Erişim: <http://frederic-destremeau.weebly.com/lrsquoatelier-cormon.html#>
- Dilmaç, O. (2010). Paris Ulusal Güzel Sanatlar Yüksek Okulu (Ecole Des Beaux-Arts) ve Sanat Eğitimi ve Tarihimizdeki Yeri. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 24, 67-69.
- Duben, İ. (2007). *Türk Resmi ve Eleştirisi (1880-1950)*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.



- Du Crest, X. (2009). *De Paris À Istanbul, 1851-1949*. Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg.
- Edhem, H. (1924). *Elvah-ı Nakşiyeye Koleksiyonu*. G. Elibal (1970, Bugünkü dile aktaran). İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Eldem, E. (Kış-Bahar 2004). Osman Hamdi Bey ve Oryantalizm. *Dipnot*, 2, 39-67.
- Eldem, E. (2010). *Osman Hamdi Bey Sözlüğü*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Eldem, E. (2017). Görüntülerin Gücü - Fotoğrafın Osmanlı İmparatorluğu'nda Yayılması ve Etkisi, 1870-1914. (Z. Çelik ve E. Eldem, Der.). *Camera Ottomana: Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğraf ve Modernite 1840-1914* (s.106-153) (2. bs.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Eldem, E. (2019). Osman Hamdi Bey'in "Karanlık" Yılları (1871-1881). *Milli Saraylar Sanat- Tarih-Mimarlık Dergisi*, 17, 53-75.
- Erbay, F. ve Erbay, M. (2005). *Cumhuriyet Dönemi (1923-1938) Atatürk'ün Sanat Politikası*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Ergin, O. (1977). *Türk Maarif Tarihi*. İstanbul: Eser Matbaası.
- Ergün, M. (1996). *II. Meşrutiyet Devrinde Eğitim Hareketleri (1908-1914)*. Ankara: Ocak Yayınları.
- Erinç, S. M. (1990). *Zeki Faik İzer 1905-1988*. Ankara: Türkiye Halk Bankası Yayınları.
- Erkek, M. S. (2015). II. Meşrutiyet Döneminde Avrupa'ya Gönderilen Osmanlı Talebeleri. *XVI. Türk Tarih Kongresi, 20-24 Eylül 2010* (c.4, s.793-813). Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Eroğlu, Ö. (2011). *Hofmann Atölyesinde Çalışan Türk Ressamları ve Türk Resmine Katkıları*. Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi.
- Erol, S. (2019). İstanbul'dan Paris'e Gönderilen İlk Osmanlı Talebelerinden Edhem Efendi'nin Eğitim Hayatı. *İçtimaiyat Sosyal Bilimler Dergisi*, 3-1, 53-69.
- Erol, T. (Eylül 1990). Sanayi-i Nefise Mektebi'nin İlk Mezunları ve Çallı Kuşağı. *Kültür ve Sanat*, 7, 10-17.

- Ersoy, A. (Kasım 2003). Şarklı Kimliğin Peşinde: Osman Hamdi Bey ve Osmanlı Kültüründe Oryantalizm. *Toplumsal Tarih*, 119, 84-89.
- Ersoy, S. (2011). Osman Hamdi Bey ve Tarihsever Ruh Hali Geç Osmanlı Kültüründe Oryantalist Tasavvur ve Geçmiş Algısı. *Mekânın Poetikası, Mekânın Politikası: Osmanlı İstanbul'u ve Britanya Oryantalizmi* (s.147-158). (Z. İnankur, R. Lewis ve M. Roberts, Ed.). İstanbul: Pera Müzesi Yayınları.
- Ersoy, T. (2011). *Vakit Gazetesinde Edebi ve Kültürel Hareketlilik (23 Nisan 1920-29 Ekim 1923)*. Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi.
- Fernand Cormon. (t.y). *Wikipedia* içinde. Erişim Tarihi: 21 Aralık 2020.  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Fernand\\_Cormon](https://en.wikipedia.org/wiki/Fernand_Cormon)
- Findley, C. V. (2011). Tanzimat. (R. Kasaba, Ed.). (Z. Bilgin, Çev.). *Türkiye Tarihi – Modern Dünyada Türkiye 1839-2010* (c.4, s.37-70). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Fortna, B. (2005). *Mekteb-i Hümayun: Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Döneminde İslâm, Devlet ve Eğitim*. (P. Sıral, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gencer, M. (2015). *Jöntürk Modernizmi ve "Alman Ruhı": 1908-1918 Dönemi Türk-Alman İlişkileri ve Eğitim*. (3. bs. 2003). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Georgeon, F. (2016). *Sultan Abdülhamid*. (4. bs.). (A. Berktay, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Germaner, S. (1991). Osmanlı İmparatorluğu'nun Uluslararası Sergilere Katılımı ve Kültürel Sonuçları. *Tarih ve Toplum*, 95, 33-40.
- Germaner, S. (2009). Mekteb-i Sultani'den Galatasaray'a Resim Eğitimi ve Sanata Katkı. (Z. Ögel, Yay. Haz.) *Mekteb-i Sultani'den Galatasaray Lisesine Ressamlar* (s.23-50). İstanbul: Pera Yayınları.
- Germaner, S. (2011). 19. Yüzyıl Osmanlı Manzara Resminde Mekân Yorumu. (Z. İnankur, R. Lewis, M. Roberts, Ed.). *Mekânın Poetikası, Mekânın Politikası: Osmanlı İstanbul'u ve Britanya Oryantalizmi* (s.235-244). İstanbul: Pera Müzesi Yayınları.

- Germaner, S. ve İnankur, Z. (1989). *Oryantalizm ve Türkiye*. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.
- Germaner, S. ve İnankur, Z. (2002). *Oryantalistlerin İstanbul'u*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Gezer, H. (1983). *50 Yılın Türk Heykeli* (2. bs.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Giray, K. (1997). *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği*. İstanbul: Akbank Yayınları.
- Giray, K. (2000). *Çallı ve Atölyesi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Giray, K. (2004). *Cumhuriyet'in İlk Ressamları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Göçek, F. M. (1987). *East Encounters West: France and the Ottoman Empire in the Eighteenth Century*. New York – Oxford: Oxford University Press.
- Gök, N. (2014). Sultan Abdülaziz'in Avrupa Seyahati'nin Sonuçları ve Yansımaları. *Sultan Abdülaziz ve Dönemi Sempozyumu* (c.4, s.127-138). Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Gökalp, Z. (1923). *Türkçülüğün Esasları*. (K. Bek, Haz.). İstanbul: Bordo Siyah Yayınları.
- Gören, A. K. (1997). *Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Resim Sergisi*. İstanbul: Şişli Belediyesi- İstanbul Resim ve Heykel Müzeleri Derneği.
- Gören, A. K. (Mart 2003). Bir Zamanlar Sanayi-i Nefise'de Çıplak Model Sorunu. *Sanat Çevresi, Özel Sayı: 4*, 48-53.
- Gören, A. K. (2008). (Şeker) Ahmed Ali Paşa'yı Yazmak: Zamandizinsel Bir Deneme. (Ö.F. Şerifoğlu ve İ. Bayraktar, Yay. Haz.). *Şeker Ahmed Paşa 1841-1907* (s.231-239). İstanbul: TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı.
- Greene, T. (2010). *The Abdülhamid II Photo Collection: Orientalism and Public Image at the End of an Empire*. Metamorphosis Spring Archive: <http://www.coplac.org/publications/metamorphosis/metamorphosis.php?a=Spring2010>

- Gül, M. (2013). *Modern İstanbul'un Doğuşu*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Güler, A. (Aralık 2014). İbrahim Çallı Kuşağı ve Paris. *Sanat Dünyamız*, 143, 6-13.
- Güler, A. S. (1994). *İkinci Meşrutiyet Ortamında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*. Doktora Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Güler, A. S. (2007). Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Naşir-i Efkârı Ehl-i Hıref'den Özgür Ressamlar Örgütüne. (Y. Zihnioğlu, Yay. Haz.). *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi 1911-1914, XI-XIX*. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Gültekin, G. (1999). Ressam Cevat Dereli. *Erdem*, 34, 107-118.
- Gümüş, M. D. (2018). *II. Meşrutiyet'te Saray İçin Çalışmak: Vedad (Tek) Bey'in Sermimarlık Dönemi*. Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi.
- Günergün, F. (2008). *Osmanlı Mühendis ve Mimarları Arasında İlk Cemiyetleşme Teşebbüsleri*. (Ç. Ünalın, Ed.). Osmanlı Mühendis ve Mimar Cemiyeti: Belgeleriyle. Ankara: TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi Yayınları.
- Gürlemez Arı, A. ve Sinanlar Uslu, S. (Aralık 2018). Osmanlı İmparatorluğu'nun Dünya Fuarlarındaki Güzel Sanatlar Temsilleri. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 31, 570-579.
- Gürler, A. Ş. (2011). 1893 Şikago Dünya Fuarı'nda Osmanlı Hipodromu ve Şirket-i Hamidiye. *Folklor/Edebiyat*, 65, 7-18.
- Hilav, S. (2008). Düşünce Tarihi (1908-1980). (10. bs.). (S. Akşin, Ed.). *Çağdaş Türkiye 1908-1980* (s.383-413). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Hükümet Programlarında Eğitim*. (1990). Ankara: T.C. Milli Eğitim Bakanlığı.
- İçke, A. (2015). *Atatürk Dönemi Yurt Dışı Eğitimi (1923-1938)*. Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi.
- Illustrierter Katalog der XI. Internationalen Kunstausstellung im Kgl. Glaspalast zu München 1913*. München.
- İnalcık, H. (2009). Siyaset, Ticaret ve Kültür Etkileşimi. (H. İnalcık ve G. Renda, Ed.). *Osmanlı Uyarlığı* (s.1048-1089). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

- İnan, M. R. (1980). *Mustafa Necati*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- İnankur, Z. (1998). Batı Resminde Doğu Haremi. (Z. Yasa Yaman, Yay. Haz.) *Sanatta Etkileşim* (s.142-147). Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- İnankur, Z. (2011). Mary Adelaide Walker. (Z. İnankur, R. Lewis ve M. Roberts, Ed). *Mekânın Poetikası, Mekânın Politikası: Osmanlı İstanbulu ve Britanya Oryantalizmi* (s. 201-211). İstanbul: Pera Müzesi Yayını.
- İslimyeli, N. (1965). *Asker Ressamlar ve Ekoller*. Ankara: Asker Ressamlar Sanat Derneği Yayınları.
- İstanbul Kız Muallim Mektebi 1933-Darülmuallimat 1870*. (1933). İstanbul: İstanbul Kız Muallim Mektebi Yayını.
- Jean Leon Gerome. (t.y.). Wiki Art Visual Art Encyclopedia. Erişim Tarihi: 24 Aralık 2019.  
<https://www.wikiart.org/en/jean-leon-gerome>
- Kahveci, K. T. (2005). *Osmanlı Mimarlık Düşüncesinin Altyapısında Yer Alan Yayınlar ve Eğitim Programı (1808-1926)*. Yüksek Lisans Tezi. Yıldız Teknik Üniversitesi.
- Karaduman, E. (2007). Türk Ocakları ve Hars Müzeleri. *Vakıflar Dergisi*, XXX, 503-518.
- Karakaş, Ö. (2011). *Tasvir-i Efkâr Gazetesinin Kronolojik Dizini ve Seçilmiş Metinlerin Aktarımı (1 Ağustos 1914-31 Ekim 1918)*. Yüksek Lisans Tezi. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi.
- Karatepe, İ. (Ed.) (2001). *Askeri Müze Resim Koleksiyonu*. (2001). İstanbul: Askeri Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı.
- Kâtipoğlu Kaya, H. (2006). Darüşşafaka Mektebi ve Resimleri Saray'a Sunulan Bir Grup Darüşşafakalı Ressam. *Milli Saraylar Dergisi*, 3, 103-124.
- Kayalı, H. (2011). Bağımsızlık Mücadelesi. (R. Kasabalı, Ed.). (Z. Bilgin, Çev.). *Türkiye Tarihi 1839-2010: Modern Dünyada Türkiye* (s.99-138). İstanbul: Kitap Yayınevi.

- Keskin, B. (Eylül 2017). 25 Haziran 1327 (1911) Yılına Ait Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Talimatnamesi ve Ders Programı. *Kesit Akademi Dergisi*, 9, 426-445.
- Kıbrıs, B. (2003). *Pierre Désiré Guillemet ve Akademisi*. Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi.
- Kılıç, A. (2010). *Asker Ressamlar Kuşağı Temsilcilerinden Hüseyin Zekai Paşa ve Ahmet Ziya Akbulut*. Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi.
- Kılınç, A. (2014). Sultan Abdülaziz'in 1867 Paris Uluslararası Sergisini Ziyareti ve Fransız Basını. *Sultan Abdülaziz ve Dönemi Sempozyumu* (c.3, s.37-55). Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Koçak, S. (2008). Siyasal Tarih (1923-1950). (10. bs.). (S. Akşin, Ed.). *Çağdaş Türkiye 1908-1980* (s.127-211). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Köksal Bingöl, A. H. (2011). *Sanatın Kurumsallaşma Sürecinde İstanbul Resim ve Heykel Müzesi*. Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Köroğlu, E. (2010). *Türk Edebiyatı ve Birinci Dünya Savaşı (1914-1918)*. (2. bs.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kula Say, S. (2014). *Beaux Arts Kökenli Bir Mimar Olarak Alexandre Vallauray'nin Meslek Pratiği ve Eğitimciliği Açısından Kariyerinin İrdelenmesi*. Doktora Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Lewis, B. (1993). *Modern Türkiye'nin Doğuşu*. (5. bs.). (M. Kıratlı, Çev). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Lewis, R. (2003). *Gendering Orientalism: Race, Feminity and Representation*. Londra-New York: Routledge.
- Lewis, R. (2017). Les Invalides. *Online Encycloprdia od Britannica*. Erişim Tarihi: 9 Aralık 2019.  
<https://www.britannica.com/place/Hotel-des-Invalides>
- Lovis Corinth. (t.y.). *Tate Modern*. Erişim Tarihi: 12 Kasım 2020.  
<https://www.tate.org.uk/art/artists/lovis-corinth-943>

- MacFarlane, C. (1853). *Kısmet; Or, The Doom of Turkey*. London: Thomas Bosworth.
- Makdisi, U. (Haziran 2002). Ottoman Orientalism. *The American Historical Review*, 107, 768-796.
- Max Liebermann. (t.y.). *Tate Modern*. Erişim Tarihi: 12 Kasım 2020. <https://www.tate.org.uk/art/artists/max-liebermann-1509>
- Naci, E. (Ekin 1938). 1923'ten 1938'e Kadar Türkiye'de Plâstik Sanat. *Ülkü*, 69, 245-248.
- Naipoğlu, S. (2008). *Sanayi-i Nefise Mektebi'ne Sanat Tarihi Yaklaşımı ve Vahit Bey*. Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi.
- Nochlin, L. (1989). *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth Century Art and Society*. New York: Harper & Row.
- Offizieller Katalog der X. Internationalen Kunstausstellung im kgl. Glaspalast zu München 1909*. München: 1909.
- Ogan, A. (2013). Halil Edhem. *Halil Edhem Hâtırâ Kitabı* (c.II, s.383-406) (2. bs.). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Olçay, S. (2013). *Asker Ressamlar*. İzmir: Arkas Holding.
- Onat, H. (1977). *Hikmet Onat 95*. İstanbul: Akbank Yayınları.
- Öndin, N. (2003). *Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950*. İstanbul: İnsancıl Yayınları.
- Özkurt, M. Ç. (Eylül-Aralık 2016). Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi'nin İlk Mimarlık Hocası Alexandre Vallaury'nin İstifa Dilekçesi. *Arkeoloji ve Sanat*, 153, 227-240.
- Özsezgin, K. (1993). *İbrahim Çallı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özyiğit, H. (2005). *1920-1928 Yılları Arasında Süreli Yayınlarda Kültür ve Sanat Yorumları: Resim*. Yüksek Lisans Tezi. Pamukkale Üniversitesi.
- Özyiğit, H. (2011). Çemberlitaş Serbest Resim Atölyesi. *Sanat ve Estetikte Etkileşimler* (s.1-25). Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları.

- Özyiğit, H. (2012). *1830-1920 Yılları Arasında Süreli Yayınlarda Türk Resim Sanatı Eleştirisi*. Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi.
- Özyiğit, H. (2013). 1928 Tarihinde Halil Paşa ile Hayatı ve Sanatı Üzerine Yapılan Bir Söyleşi. (K. Giray, Yay. Haz.). *Sanatsal Göstergeler* (s.99-112). Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Özyiğit, H. (2014). Cumhuriyet'in Başkenti ile Yaşıt Sanat: Ankara Resim Sergileri (1923- 1933). *Başkent Oluşunun 90. Yılında Ankara:1923-2013* (s.233-239). (A. Köroğlu, Ed.). Ankara: Ankamer Yayınları.
- Özyiğit, H. (2017). Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Geçiş Sürecinde Basında Resim Eleştirisi. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 27, 174-196.
- Parker, S. D. (2003). *A Tradition Gone Awry: The Salon Nude in Fin-de-Siècle France*. Doktora Tezi. University of California.
- Paşalıoğlu Konyar, H. B. (1996). *İnas Sanayi-i Nefise Mektebi ve Mezunları*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi
- Paşalıoğlu Konyar, H. B. (Mart 2002). İnas Sanayi-i Nefise Mektebi. *Toplumsal Tarih*, 99, 41-45.
- Pelvanoğlu, B. (2007). *Hale Asaf: Türk Resim Sanatında Bir Dönüm Noktası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pelvanoğlu, B. ve Uçar, N. (Yay. Haz.) (2010). *Hoca Ressamlar, Ressam Hocalar: Sanayi-i Nefise'den MSGSÜ'ye Akademi Resim Hocaları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Pelvanoğlu, B. (2011). Kadın, Eğitim ve Sanat. (E. Eşkinat, Ed). *Hayal ve Hakikat* (s.42-55). İstanbul: İstanbul Modern Yayınları.
- Pera Müzesi (t.y.). Erişim Tarihi: 24 Aralık 2019.  
[https://www.peramuzesi.org.tr/?gclid=Cj0KCQiA3Y-ABhCnARIsAKYDH7tQx0XuWiViljUVcSIkoCW8-5XMcfJsNWmvoRVTLyIdtO\\_89fbvw1kaAhwREALw\\_wcB](https://www.peramuzesi.org.tr/?gclid=Cj0KCQiA3Y-ABhCnARIsAKYDH7tQx0XuWiViljUVcSIkoCW8-5XMcfJsNWmvoRVTLyIdtO_89fbvw1kaAhwREALw_wcB)



Portakal Kültür ve Sanat Evi. (28 Kasım 2010a). Viçen Arslanyan, Lot 146. Erişim Tarihi: 14 Şubat 2020.

<http://rportakal.com/En/Article.aspx?PageID=21&ArtId=679>

Portakal Kültür ve Sanat Evi. (28 Kasım 2010b). Viçen Arslanyan, Lot 148. Erişim Tarihi: 14 Şubat 2020.

<http://rportakal.com/En/Article.aspx?PageID=21&ArtId=680>

Portakal Kültür ve Sanat Evi. (13 Aralık 2019). Viçen Arslanyan, Lot 047. Erişim Tarihi: 14 Şubat 2020.

<http://www.rportakal.com/Article.aspx?PageID=23&ArtId=1034>

Rado, Ş. (Haz.) (2014). *Paris'te Bir Osmanlı Sefiri: Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin Fransa Seyahatnamesi*. (5. bs.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Refik Epikman (t.y.). *Wikipedia* içinde. Erişim Tarihi: 10 Aralık 2020.

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Refik\\_Epikman](https://tr.wikipedia.org/wiki/Refik_Epikman)

Renda, G. (2000). Tasvir-i Hümâyün 1800-1922. (S. Kangal, Yay. Yön.). *Padişahın Portresi Tesavir-i Âl-i Osman* (s.442-543). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Renda, G. (2009). Sanatta Etkileşim. (H. İnalçık ve G. Renda, Ed.). *Osmanlı Uyarlığı* (s.1090-1121). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Roberts, M. (2016). *İstanbul Karşılaşmaları: Osmanlılar, Oryantalistler ve 19. Yüzyılın Görsel Kültürü*. (Z. Rona, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Rona, Z. (1992). *Namık İsmail*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Said, E. (2013). *Şarkiyatçılık: Batının Şark Anlayışları*. (7. bs.). (B. Ülner, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Sakıp Sabancı Müzesi Dijital Koleksiyonları ve Arşivleri (t.y.). Online Erişim İçin:

<https://digitalssm.org/digital/collection/ResimKlksyn>

Salaheddin Bey. (1867). *La Turquie l'Exposition Universelle de 1867*. Paris: Librairie Hachette.

- Sancar, S. (2014). *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti*. (3. bs.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sanayi-i Nefise Mektebi Talimatname ve Ders Programları*. (1327 [1911]). Dersaadet [İstanbul]: Mahmud Bey Matbaası.
- Sanayi-i Nefise Mektebi Talimatnamesi*. (1340 [1924]). (C. Karavit, Yay. Haz.). (2011). İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları.
- Schmidt, F. ve Boelitz, O. (1928). *Aus Deutscher Bildungsarbeit im Auslande: Zweiter Band: Außereuropa*. Berlin: Julius Beltz.
- Secession. (t.y.). *Tate Modern*. Erişim Tarihi: 12 Kasım 2020. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/secession>
- Segré, M. (1998). *L'ecole des beaux-arts: XIXe et XXe siècles*. Paris: L'Harmattan.
- Semiz, Y. ve Kuş, R. (2004). Osmanlıda Mesleki Teknik Eğitim: İstanbul Sanayi Mektebi (1869-1930). *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 15, 275-295.
- Serarslan, H. (1995). *Hamdullah Suphi Tanrıöver*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.
- Serbestoğlu, İ. ve Açık, T. (2013). Osmanlı Devleti'nde Modern Bir Okul Projesi: Müze-i Hümayûn Mektebi. *Gazi Akademik Bakış*, c.6, 12, 157-172.
- Shaw, M. K. W. (2004). *Osmanlı Müzeciliği*. (E. Soğancılar, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Shaw, M. K. W. (2011). *Ottoman Painting: Reflections of Western Art From the Ottoman Empire to the Turkish Republic*. London: I. B. Tauris.
- Shaw, S. J. (Temmuz 1973). A Promise of Reform: Two Complimentary Documents. *International Journal of Middle East Studies*, c.4, 3, 359-365.
- Sinanlar, S. (2008). *Pera'da Resim Üretim Ortamı 1844-1916*. Doktora Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Sinanlar, S. (2009). Galatasaray'ı Çevreleyen Pera. (Z. Ögel, Yay. Haz.) *Mekteb-i Sultani'den Galatasaray Lisesine Ressamlar* (s.115-142). İstanbul: Pera Yayınları.

- Sinanlar Uslu, S. (2014). Adolphe Thalasso'nun Gözünden Meşrutiyet'in Osmanlı Sanat Ortamına Yansımaları. (B. Mahir, Ed.). *Semra Germaner Armağanı* (s.261-272). İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları.
- Somel, S. A. (2015). *Osmanlı'da Eğitimin Modernleşmesi (1839-1908)*. (2. bs.). (O. Yener, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Soydemir, S. (Ed.) (2011). *Osmanlı Mimarisi: Usûl-i Mi'mârî-i Osmânî*. (2. bs.). İstanbul: Çamlıca Basım Yayın.
- Sönmez, Z. (Bas. Haz.) (1983). *Güzel Sanatlar Eğitiminde 100 Yıl*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayını.
- Staatliche Museen zu Berlin. (t.y.). *Gipsformerei*. Erişim Tarihi: 3 Aralık 2019.  
<https://www.smb.museum/en/museums-institutions/gipsformerei/about-us/history.html>
- Şahin Tekinalp, P. (2004). Tuvallerde Yıldız Sarayı. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 21, 143-158.
- Şarman, K. (2008). *Türk Promethe'ler: Cumhuriyet'in Öğrencileri Avrupa'da (1925-1945)*. (3. bs.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Şehsuvaroğlu, B. N. (1959). *Ressam Ali Sami Boyar*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi Tıp Tarihi Enstitüsü.
- Şerifoğlu, Ö. F. (2003). *Galatasaray Sergileri 1916-1951*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür ve Sanat Yayınları.
- Şerifoğlu, Ö. (2019). Avni Lifij'i Yeniden Keşfetmek. *Avni Lifij. Çağının Yenisi* (s.42-61). İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi Yayınları.
- Şişman, A. (1986). Mekteb-i Osmani (1857-1864). (H. İncalık, N. Göyünç ve H. W. Lowry, Ed.). *Osmanlı Araştırmaları V*, 83-160.
- Tahsin Paşa. (1990). *Sultan Abdülhamid – Tahsin Paşa'nın Yıldız Hatıraları*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.

- Tansuğ, S. (Aralık Ocak 1990-1991). 19. Yüzyıl Sonu Türk Primitif Ressamları. *Antik ve Dekor*, 9, 144-146.
- Tansuğ, S. (1994). *Ressam Halil Paşa İncelemesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tansuğ, S. (2012). *Çağdaş Türk Sanatı* (9. bs.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tekeli, İ. (1985). Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Eğitim Sistemindeki Değişmeler. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi* (c.2, s.456-475). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Thalasso, A. (1908). *İstanbul'un İlk Resim Salonları*. Ö. F. Şerifoğlu (Haz.) *Türkiye'nin Ressamları* (2008), s.87-113. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi.
- Thalasso, A. (1911). Osmanlı Sanatı. (Ö.F. Şerifoğlu, Ed.). *Osmanlı Sanatı-Türkiye'nin Ressamları* (2008) (s. 23-86). İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi.
- Toker, M. (13 Temmuz 1947). Emekliye Ayrılan Çallı'nın Hayatı. *Cumhuriyet*, 2.
- Tongo, G. (2012). *Painting, Artistic Patronage and Criticism in the Public Sphere: A Study of the Ottoman Society of Painters, 1909-1918*. Yüksek Lisans Tezi. Boğaziçi Üniversitesi.
- Tongo, G. (2019). 'Civilisation and Competence': Displaying Ottoman War Paintings to Allies. (R. Johnson ve J. E. Kitchen, Ed.) *The Great War in The Middle East* (s.275-307). Routledge: London and NewYork.
- Toros, T. (1988). *İlk Kadın Ressamlarımız*. İstanbul: Ak Yayınları.
- Toros, T. (t.y.). *Eski İstanbul Manzaraları'nın Ünlü Ressamı Hikmet Onat*. Erişim Tarihi: 20 Nisan 2020. <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/40705/001552725007.pdf?sequence=1>
- Toska, Z. ve diğerleri. (1993). *İstanbul Kütüphanelerindeki Eski Harfli Türkçe Kadın Dergileri Bibliyografyası*. İstanbul: Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı.
- Tunç, U. (2018). *Osmanlı Modernleşmesinde Eğitim, Sanat ve Kadın: İnas Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi Örneği*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi.

Turkish Paintings. (t.y.). Online Erişim İçin:

<http://turkishpaintings.com/index.php?p=1&l=1>

Tümer Erdem, Y. (2013). *II. Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Kızların Eğitimi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

*Türk Sanayi-i Nefise Birliği Talimatname-i Esasisi*. (1928). İstanbul: İlhami-Fevzi Matbaası.

Universität der Künste Berlin. (t.y.). *Das Frauenstudium in der Bildenden Kunst*. Erişim: 3 Aralık 2019.

<https://www.udk-berlin.de/universitaet/die-geschichte-der-universitaet-der-kuenste-berlin/die-vorgaengerinstitutionen-von-1696-bis-1975/vorgaengerinstitutionen-bildende-kunst-und-gestaltung/das-frauenstudium-in-der-bildenden-kunst/>

Uzun Aydın, D. (Eylül 2014). Sanayi-i Nefise Mektebi ve Paris Güzel Sanatlar Okulu "L'Ecole Des Beaux-Arts" Üzerine Bir Değerlendirme. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6, 74-81.

Uzunçarşılı, İ. H. (2013). İbrahim Edhem Paşa Âilesi ve Halil Edhem Eldem. *Halil Edhem Hâtıra Kitabı* (c.2, s.369-382) (2. bs.). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Ürekli, F. (1997). *Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Kuruluşu ve Türk Eğitim Tarihindeki Yeri*. Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi.

Ürekli, F. (Kasım 2000). Sanayi-i Nefise Mektebi (Güzel Sanatlar Akademisi) Öğrenci Derneğinin Kuruluşu. *Mimar Sinan Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 3, 61-70.

Ürekli, F. (Mart 2003). Güzel Sanatlar Eğitiminde Osmanlı Hanımlarına Açılan Bir Pencere: İnas Sanayi-i Nefise Mektebi. *Tarih ve Toplum*, 231, 50-60.

Ürekli, F. (2015). Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Resim Müzesi. "Osmanlıdan Cumhuriyete" *Sosyo-Kültürel Siyasi Yansımalar* (s.85-136). (G. Sarıyıldız, F. Ürekli vd., Yay. Haz.). İstanbul: Derin Yayınları.

Ürekli, F. (Mart 2019). İnas Sanayi-i Nefise Mektebi Âlîsi. *Toplumsal Tarih*, 303, 46-53.

- Üstel, F. (2010). *İmparatorluktan Ulus-Devlete Türk Milliyetçiliği: Türk Ocakları (1912-1931)*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Van Os, N. (2001). Osmanlı Müslümanlarında Feminizm. *Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce: Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi* (c.1, s.335-347). (3. bs.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yapar, K. (2016). *İkdâm Gazetesinin Sistemik İndeksi (1919-1922)*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi.
- Yasa Yaman, Z. (1992). *1930-1950 Yılları Arasında Kültür ve Sanat Ortamına Bir Bakış: d Grubu*. Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi.
- Yasa Yaman, Z. (2010). *Suretin Sireti*. İstanbul: Pera Müzesi Yayınları.
- Yasa Yaman, Z. (2012). İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e Sanat. (Z. Yasa Yaman, Ed.). *Ankara Resim ve Heykel Müzesi* (s.91-370). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Yetik, M. S. (1940). *Ressamlarımız*, İstanbul: Güzel Sanatlar Birliği Resim Şubesi.
- Yılmaz, G. (2005). Osmanlı Devletinin Katıldığı Uluslararası Tarım, Endüstri, Sanat Sergileri ve İane Sergisi. *Sinan Genim'e Armağan Makalalar* (s.719-729). İstanbul: Ege Yayınları.
- Zonaro, F. (2008). *Albülhamid'in Hükümdarlığında Yirmi yıl Fausto Zanoro'nun Hatıraları ve Eserleri*. (T. Alptekin ve L. Romano, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Zürcher, E. J. (2013). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*. (28. bs.). (Y. Saner, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

### **Birincil Kaynaklar**

#### **Sürelî Yayınlar**

- A. Rıza (1 Haziran 1327 [1911]). Resme Dair. *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, 7, 60. (Y. Zihnioğlu, Yay. Haz.). (2007). İstanbul: Kitap Yayınevi.

- A. S. [Sami]. (25 Mayıs 1328 [1912]). Palette Vücudu Elzem Olan Renkler I. *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, 13, 160-162. (Y. Zihnioğlu, Yay. Haz.). (2007). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Ahmet Mithat. (16 Teşrinisani 1304 [28 Kasım 1888]). Bend-i Mahsus: Sanayi-i Nefise Mektebi 5. Sene Sergisi. *Tercüman-ı Hakikat*, 5.
- Ahmet Mithat. (17 Teşrinisani 1304 [29 Kasım 1888]). Bend-i Mahsus: Sanayi-i Nefise Mektebi 5. Sene Sergisi. *Tercüman-ı Hakikat*, 5-6.
- Ahmet Mithat. (18 Şubat 1304 [2 Mart 1889]). Bend-i Mahsus: Resim ve Resme Rağbet. *Tercüman-ı Hakikat*, 3.
- Ahmed Ferid. (1 Mart 1330 [1914]). Sanat-ı Tersimde Kadınlık. *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, 14, 181-183. (Y. Zihnioğlu, Yay. Haz.). (2007). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Ahmet Rasim. (5 Mayıs 1902). Payitaht Osmanlı Ressamları. *Sabah*, 2-3.
- Ali Sami. (1 Aralık 1927). Evvela Hangi Akademi? *Cumhuriyet*, 4.
- Anonim. (8 Ekim 1868). Chronique. *The Levant Herald*, s.y.
- Anonim. (24 Nisan 1870). Les Beaux-Arts Aussi! *The Levant Herald*, 31.
- Anonim. (11 Mayıs 1872). Sanayi-i Nefise. *Hakayikü'l Vekâyi*, 1-2.
- Anonim. (29 Nisan 1873). Exposition de tableaux et dessins à l'École des Arts et Metiers. *La Turquie*, 2-3.
- Anonim. (20 Mayıs 1873). Les Expositions des Beaux-Arts. *La Turquie*, 1.
- Anonim. (14 Eylül 1874). Beaux-Arts. *La Turquie*, 3.
- Anonim. (04 Ağustos 1875). L'Exposition des Beaux-Arts à Stamboul. *La Turquie*, 2.
- Anonim. (29 Haziran 1876). L'Exposition de l'Académie de Dessin et de Peinture à Péra. *La Turquie*, 1-2.
- Anonim. (10 Kânunuevvel 1295 [22 Aralık 1879]). İstanbul Havadisı. *Tercüman-ı Hakikat*, 2.

- Anonim. (19 Kânunuevvel 1295 [31 Aralık 1879]). Varaka. *Tercüman-ı Hakikat*, 2-3.
- Anonim. (27 Mart 1296 [8 Nisan 1880]). Mütenevvia: Kadınlar ve Güzel Sanatlar. *Tercüman-ı Hakikat*, 3.
- Anonim. (26 Nisan 1296 [8 Mayıs 1880]). Mütenevvia: Gazette des Femmes. *Tercüman-ı Hakikat*, 3.
- Anonim. (28 Kânunuevvel 1297 [9 Ocak 1882]). Sanayi-i Nefise İdaresine Mahsus Talimatname. *Tercüman-ı Hakikat*, 2-3.
- Anonim. (29 Kânunuevvel 1298 [10 Ocak 1882]). İcmal-i Ahvâl. *Tercüman-ı Hakikat*, 1.
- Anonim. (30 Kânunuevvel 1298 [11 Ocak 1882]). Bend-i Mahsus: Sanayi-i Nefise ve Tiyatro. *Tercüman-ı Hakikat*, 2.
- Anonim. (17 Şubat 1298 [1 Mart 1883]). b.y. *Tercüman-ı Hakikat*, 1.
- Anonim. (22 Şubat 1298 [6 Mart 1883]). b.y. *Tercüman-ı Hakikat*, 1.
- Anonim. (07 Ağustos 1883). Chroniques. *La Turquie*, 1.
- Anonim. (21 Mart 1301 [02 Nisan 1885]). Mekâtib-i Âliyyemiz. *Tarik*, 3.
- Anonim. (19 Eylül 1302 [1 Ekim 1886]). Sanayi-i Nefise. *Tercüman-ı Hakikat*, 3.
- Anonim. (29 Eylül 1303 [11 Ekim 1887]). Sanayi-i Nefise Mektebi. *Tercüman-ı Hakikat*, 2.
- Anonim. (1 Zilhicce 1308 [8 Temmuz 1891]). Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Tevsî'. *Tercüman-ı Hakikat*, 2.
- Anonim. (3 Mart 1310 [15 Mart 1894]). Mekteb-i Sanayi-i Nefise Teşhirâtı, *Servet-i Fünun*, 157, 5-7.
- Anonim. (1 Teşrinisani 1310 [13 Kasım 1894]). Makale-i Mahsusa: Ressamlık Üzerine. *İkdam*, 1.
- Anonim. (15 Kânunuevvel 1310 [27 Aralık 1894]). Mekteb-i Sanayi-i Nefise'nin 1310 Teşhiri. *Servet-i Fünun*, 198, 247.



- Anonim. (26 Teşrinievvel 1311 [7 Kasım 1895]). Mekteb-i Sanayi-i Nefise. *Servet-i Fünun*, 243, 130.
- Anonim. (27 Eylül 1314 [9 Ekim 1898]). Kaç Müslüman Devam Ediyor? *İkdam*, 2.
- Anonim. (16 Teşrinievvel 1317 [29 Ekim 1901]). Sanayi-i Nefise-i Şahane Mektebi'nin Müsabaka İmtihanı. *İkdam*, 2.
- Anonim. (21 Eylül 1320 [4 Ekim 1904]). Mülazaha: Resim Sergileri. *İkdam*, 2.
- Anonim. (22 Eylül 1320 [5 Ekim 1904]). Mülazaha: Resim Sergilerini Ziyaret. *İkdam*, 3.
- Anonim. (11 Kânunusani 1321 [24 Ocak 1906]). Muhasebe. *İkdam*, 3.
- Anonim. (7 Teşrinievvel 1323 [20 Ekim 1907]). Mülazaha: Resim Sergisi ve Mektebi. *İkdam*, 1.
- Anonim. (9 Ağustos 1324 [22 Ağustos 1908]). Sanayi-i Nefise Mensubini. *Tanin*, 4.
- Anonim. (27 Teşrinisani 1324 [11 Aralık 1908]). Şuun-ı Muhtelif. *Sabah*, 4.
- Anonim. (24 Ağustos 1325 [6 Eylül 1909]). Sanayi-i Nefise Mektebi. *Tanin*, 4.
- Anonim. (2 Eylül 1327 [15 Eylül 1911]). Kız Mektepleri İçin. *Yeni İkdam Gazetesi*, 1.
- Anonim. (17 Kânunusani 1327a [1911]). Muhasebe I. *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, 9. 79-80. (Y. Zihnioğlu, Yay. Haz.). (2007). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Anonim. (17 Kânunusani 1327b [1911]). Şuun. *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, 9. 84. (Y. Zihnioğlu, Yay. Haz.). (2007). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Anonim. (22 Nisan 1327 [5 Mayıs 1911]). Sanayi-i Nefise Mektebi Cemiyeti. *Tanin*, 2.
- Anonim. (14 Ekim 1914). Maarif Nezaretinden. *Sabah*, 4.
- Anonim. (17 Nisan 1333 [1917]). Kız Sanayi-i Nefise Mektebine Muallime Celbi. *Tasvir-i Efkâr*, 2.
- Anonim. (14 Kânunusani 1335 [14 Ocak 1919]). Sanayi-i Nefise Mektebi. *Vakit*, 2.
- Anonim. (11 Teşrinisani 1335a [11 Kasım 1919]). Sanayi-i Nefise Mektebi. *İkdam*, 3.
- Anonim. (11 Teşrinisani 1335b [11 Kasım 1919]). Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Islahı. *Vakit*, 2.

- Anonim. (5 Mayıs 1336 [1920]). Sanayi-i Nefise Mektebi Yersiz Yurtsuz. *İkdam*, 2.
- Anonim. (2 Aralık 1920). Sanayi-i Nefise Resim Sergisi. *İkdam*, 3.
- Anonim. (10 Mayıs 1337 [1921]). Sanayi-i Nefise Mektebi Müdürlüğü. *İkdam*, 2.
- Anonim. (16 Mayıs 1337 [1921]). İnas Sanayi-i Nefise Resim Sergisi. *İkdam*, 3.
- Anonim. (25 Haziran 1337) [1921]). Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Bir Çay Ziyareti. *İkdam*, 3.
- Anonim. (26 Haziran 1337 [1921]). Sanayi-i Nefise Mektebi'nde. *İkdam*, 3.
- Anonim. (20 Mayıs 1922). Resim. *Dergâh*, 27, 47.
- Anonim. (25 Ağustos 1338 [1922]). Muhasebe: Ressamlar Diyorlar Ki. *Dergah*, 33, 129.
- Anonim. (21 Eylül 1923). Resim Sergisi. *Hakimiyet-i Milliye*, 2.
- Anonim. (15 Teşrinievvel [Ekim] 1923). Resim Sergisi. *Hakimiyet-i Milliye*, 3-4.
- Anonim. (22 Haziran 1924). Hamdullah Suphi Bey Mektepleri Geziyor. *İkdam*, 1.
- Anonim. (24 Temmuz 1340 [1924]). Serbest Resim Atölyesi Üçüncü Resim Sergisi. *Milli Mecmua*, 18, 292.
- Anonim. (22 Teşrinievvel [Ekim] 1924). Ankara Resim Sergisi Hazırlıklarından. *Cumhuriyet*, 1-2.
- Anonim. (16 Teşrinisani [Kasım] 1924). Bugün Resim Sergisi Açılıyor. *Hakimiyet-i Milliye*, 1.
- Anonim. (17 Teşrinisani [Kasım] 1924]). Resim Sergisi. *Hakimiyet-i Milliye*, 1.
- Anonim. (18 Şubat 1926). Ankara'mızda Dördüncü Resim Sergisi. *Hakimiyet-i Milliye*, 2.
- Anonim. (4 Mart 1926a). Bir İrfan Müessesemizin 44'üncü Senesi. *Milliyet*, 1.
- Anonim. (4 Mart 1926b). Sanayi-i Nefise Mektebi'nin 44'üncü Senesi Dün Mektepte Sanat Muhipleri Huzurunda ve Güzel Bir Müsamere ile Tesis Edildi. *Vakit*, 1.

- Anonim. (15 Mayıs 1926). Maarif Vekâleti Sanayi-i Nefise Encümeni'nin Bazı Azalarını Tayin Etti. *Hakimiyet-i Milliye*, 1.
- Anonim. (23 Ağustos 1926). Sanayi-i Nefise Encümeni İçtimâ' Edecek. *Hakimiyet-i Milliye*, 4.
- Anonim. (24 Teşrinisani 1926 [24 Kasım 1926]). Namık İsmail Bey'in Resmi Tercih Edildi. *Cumhuriyet*, 2.
- Anonim. (4 Ağustos 1927). Biraz da Şaka: Resim Sergisinde Kübist Resimler Münasebetiyle. *Cumhuriyet*, 1.
- Anonim (27 Ekim 1927). Akademi Meselesi Hakkındaki Anketimiz. *Hayat Mecmuası*, 48, 4-7.
- Anonim. (25 Mayıs 1928). Yeni Resim Sergisi. *Cumhuriyet*, 1.
- Anonim. (14 Ağustos 1928). Genç Ressam ve Heykeltıraşlarımız Dün Geldi. *Milliyet*, 1.
- Aziz Hidayi. (1 Haziran 1330 [1914]). Bizde Resim. *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, 17, 277-280. (Y. Zihnioğlu, Yay. Haz.). (2007). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Celal Esad. (1 Temmuz 1923). Hakkıyât (Gravure). *Yeni Mecmua*, 79, 263-265.
- C. S. (7 Haziran 1928). Beşinci Ankara Resim Sergisi. *Hayat Mecmuası*, 80, 13-14.
- Galib Bahtiyar. (1 Mart 1330 [1914]). Sanayi-i Nefise Hakkında Bir İki Söz. *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, 14, 172-177. (Y. Zihnioğlu, Yay. Haz.). (2007). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Galib Bahtiyar. (1 Temmuz 1330 [1914]). Sanayi-i Nefisenin Milliyet Nokta-i Nazarından Tetkiki. *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, 18, 297-298. (Y. Zihnioğlu, Yay. Haz.). (2007). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- G. B. (17 Haziran 1332 [30 Haziran 1916]). Galatasaraylılar Yurdu Resim Sergisi. *İkdam*, 1.
- G. B. (19 Haziran 1332 [2 Temmuz 1916]). Galatasaraylılar Yurdu Resim Sergisi. *İkdam*, 1.

- Gökalp, Z. (28 Kânunuevvel 1329 [10 Ocak 1914]). Türkleşmek, İslâmlaşmak, Muâsırlaşmak 7 Mefkûre. (M. Şefkatli, Ed.). (1999). *Türk Yurdu*, 56, 136-138. Ankara: Tütibay Yayınları.
- Hamdullah Suphi. (12 Ağustos 1915). Türklükte Nefis Sanatlar. *Türk Yurdu*, 87, 195-197. (M. Şefkatli, Ed.) (1999) İstanbul: Tütibay Yayınları.
- Hamdullah Suphi. (2 Ağustos 1332 [15 Ağustos 1916]). Resim Sergisinin Son Günü Münasebetiyle. *İkdam*, 2.
- Hasan Rasim. (21 Temmuz 1923). Beşinci Fakat Salihien İlk Resim Sergisi. *Vakit*, 1-2.
- Hüseyin Haşim. (7 Kânunisanı 1326 [1910]). Resim. *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, 1, 5-6. (Y. Zihnioğlu, Yay. Haz.). (2007). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Hüseyin Haşim. (1 Mart 1327 [1911]). Ressam Şeker Ahmed Ali Paşa. *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, 3, 23-26. (Y. Zihnioğlu, Yay. Haz.). (2007). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Hüseyin Haşim. (1 Mayıs 1327 [1911]). Ressam Şevket Bey. Resim. *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, 5, 41-43. (Y. Zihnioğlu, Yay. Haz.). (2007). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Hüseyin Haşim. (1 Haziran 1327 [1911]). Sanayi-i Nefise Mektebi'nin İmtihan Salonunu Ziyaret. *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, 7, 59-60. (Y. Zihnioğlu, Yay. Haz.). (2007). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Hüseyin Haşim. (1 Haziran 1330 [1914]). Tomas Efendi. Resim. *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, 17, 267-268. (Y. Zihnioğlu, Yay. Haz.). (2007). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Köprülü, M. F. (6 Ekim 1927). "Akademi" Meselesi. *Hayat Mecmuası*, 45, 1.
- Lepage, A. (Haziran 1890). Les Beaux-Arts A Constantinople. *L'Artiste: journal de la littérature et des beaux-arts*, 439-448.
- Lifij, H. A. (25 Mart 1328 [1912]). Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Küşadı Musammem Galeri İçin. *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, 11, 110-113 (Y. Zihnioğlu, Yay. Haz.). (2007). İstanbul: Kitap Yayınevi.

Lifij, H. A. (5 Haziran 1340 [1924]). Bizden Gençlerin Sergisi. *Tanin*, 3.

Maarif Vekâleti Hesabına Memâlik-i Ecnebiyyeye Sanayi-i Nefise Tahsili İçin Gönderilecek Talebenin Suret-i İntihâb ve Murâkibesibe Ait Talimatname. (1 Eylül 1927). *Resmi Gazete* (Sayı:673). s.1-2.

<https://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/673T.pdf>

Mehmet Ali Tevfik. (7 Nisan 1327 [20 Nisan 1911]). Sanayi-i Nefise Sergisi. *Tanin*, 4.

Mehmet Mesih. (24 Mayıs 1340 [1925]). Resim Sergisinde. *Milli Mecmua*, 15, 240-242.

Mehmet Mesih. (1 Ağustos 1926). Türk Sanayi-i Nefise Derneği Resim Sergisi. *Milli Mecmua*, 66, 1073-1074.

Mehmet Mesih. (15 Haziran 1927). Türk Sanayi-i Nefise Birliği Ankara Resim Sergisi. *Milli Mecmua*, 88, 1419-1420.

Midhad Rabii. (12 Teşrinisani 1314 [24 Kasım 1898]). Sanayi-i Nefise Mektebi ve Bu Seneki Müsabaka Sergisi. *Malumat*, 160, 809-811.

M. S. [Sami]. (1 Mart 1330 [1914]). Sanayi-i Nefise Mektebi İçin IV. *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, 14, 193-195. (Y. Zihnioğlu, Yay. Haz.). (2007). İstanbul: Kitap Yayınevi.

Muallim Vahyi. (1 Nisan 1330 [1914]). Sanatkârlarımızın Yapacakları. *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, 15, 200-203. (Y. Zihnioğlu, Yay. Haz.). (2007). İstanbul: Kitap Yayınevi.

Muallim Vahyi. (1 Mayıs 1330 [1914]?). Kızlarımız İçin Tabiiyat-Resim Derslerindeki Ehemmiyet. *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, 16, 234- 239. (Y. Zihnioğlu, Yay. Haz.). (2007). İstanbul: Kitap Yayınevi.

Muallim Vahyi. (1 Temmuz 1340 [1914]). Milliyete Doğru. *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, 18. s.308-314. (Y. Zihnioğlu, Yay. Haz.). (2007). İstanbul: Kitap Yayınevi.

Murtaza. (15 Eylül 1321 [28 Eylül 1905]). Ressamlık. *İkdam*, 3.

Murtaza. (1 Nisan 1327 [1911]). Teşrih-i Tasviri I. *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, 4. 38-39. (Y. Zihnioğlu, Yay. Haz.). (2007). İstanbul: Kitap Yayınevi.

- Murtaza. (1 Mayıs 1327 [1911]). Teşrih-i Tasviri II. *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, 5, 47-48. (Y. Zihnioğlu, Yay. Haz.). (2007). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Mustafa Sabri. (22 Kânunusani 1324 [8 Şubat 1909]). Suret. *Beyanü'l Hak*, 19, 424-426.
- Nazmi Ziya. (30 Ağustos 1917). Sanayi-i Nefise. *Yeni Mecmua*, 8, 149-152.
- Refik. (1 Temmuz 1330 [1914]). Çiçek Ressamlığı. *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, 18, 316-331. (Y. Zihnioğlu, Yay. Haz.). (2007). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Safa, P. (20 Mayıs 1924). Yeni Resim Cemiyeti Sergisi. *Tevhid-i Efkar*, 4.
- Safa, P. (23 Eylül 1926). “Sanayi-i Nefise Encümeni” Nedir? *Cumhuriyet*, 3.
- Safa, P. (24 Eylül 1926). “Akademi” Nedir? *Cumhuriyet*, 3.
- Safa, P. (25 Eylül 1926). Akademilerin Nihai Teşkilatı. *Cumhuriyet*, 3.
- Sami. (1 Haziran 1327 [1911]). Esquisse ve Ehemmiyeti – Müsabakaları. *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, 6, 55-57. (Y. Zihnioğlu, Yay. Haz.). (2007). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Sami. (26 Teşrinisani 1327 [1911]). Sanayi-i Nefise Mektebi İçin I. *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, 8, 68-71. (Y. Zihnioğlu, Yay. Haz.). (2007). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Sami. (17 Kânunusani 1327 [1911]). Sanayi-i Nefise Mektebi İçin II. *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, 9, 77-78. (Y. Zihnioğlu, Yay. Haz.). (2007). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Sami. (16 Şubat 1327 [1911]). Sanayi-i Nefise Mektebi İçin III. *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, 10, 87-89. (Y. Zihnioğlu, Yay. Haz.). (2007). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Sami. (25 Mart 1328 [1912]). Müze-i Osmani Müdür-i Sabıkı Merhum Hamdi Bey. *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, 11, 95-97. (Y. Zihnioğlu, Yay. Haz.). (2007). İstanbul: Kitap Yayınevi.

- Sami. (1 Mart 1330 [1914]). Selatinde İncizab-ı Tersim. *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, 14, 185-186. (Y. Zihnioğlu, Yay. Haz.). (2007). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Sami. (1 Nisan 1330 [1914]). Sanayi-i Nefise Mektebi İçin V. *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, 15, 228-229. (Y. Zihnioğlu, Yay. Haz.). (2007). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Thalasso, A. (Avril-Septembre 1907). Orient. *L'Art et Les Artistes*, T.V, 220-221.
- Thalasso, A. (Octobre 1907-Mars 1908). Orient: Esthétique d'Art des Ottomans, *L'Art et Les Artistes*, T.VI, s.503-504.
- Thalasso, A. (Avril-Septembre 1908a). Le Coran et l'art Osmanlı. *L'art et Les Artistes*, T.VII, 40-41.
- Thalasso, A. (Avril-Septembre 1908b). La Turquie Constitutionnelle et l'Art Osmanli. *L'Art et Les Artistes*, T.VII, 290.
- Thalasso, A. (Octobre 1908-Mars 1909). La Société des Artistes Turcs. *L'art et les Artistes*, T.VIII, 42.
- Thalasso, A. (Avril-September 1910). Mort de l'Aquarelliste Philippe Bello. *L'Art et Les Artistes*, T. XI, 283-284.
- Uhde-Bernays, H. (1909). Die Münchener Internationale. *Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe* 7, Heft 12, 566-569.
- Vahid Bey. (25 Mart 1328 [1912]). Müze-i Hümayun'da Bir Şube-i Cedide-i Sımaat. *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, 11, 109. (Y. Zihnioğlu, Yay. Haz.). (2007). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Wolf, G. J. (1 November 1909). Die X. Internationale Kunstausstellung im Müncher Glaspalat 2: die ausserdeutschen Länder. *Die Kunst für alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur* 25, Heft 3, 48-58.
- Wolter, F. (15 September 1913). Die XI. Internationale Kunstausstellung im Münchner Glaspalast. *Die Kunst für alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur* 28, Heft 24, 552-567.

Yakup Kadri. (2 Temmuz 1920). Resim Sergisinde. *İkdam*, 2.

Yakup Kadri. (31 Ağustos 1920). Resim Sergisinde. *İkdam*, 2.

Yakup Kadri. (3 Aralık 1920). Sanayi-i Nefise Mektebi Resim Sergisinde. *İkdam*, 2.

Yakup Kadri. (2 Ağustos 1923). Beşinci Resim Sergisi. *Yeni Mecmua*, 81, 309-312.

Yakup Kadri. (2 Ekim 1927). Bize Mutlaka Bir Akademi Lazım! *Milliyet*, 1, 4.

Yunus Nadi. (14 Ekim 1927). Akademi Meselesi. *Cumhuriyet*, 1.

Yücel, H. A. (26 Haziran 1340 [1924]). Bir Sanat Hadisesi. *Milli Mecmua*, 17, 267-268.

### **Arşiv Belgeleri**

#### **Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi**

BCA. 180-09-84-408-1/104, 1 Mayıs 1927.

BCA. 180-09-84-408-1/25, 16 Haziran 1927.

BCA. 180-09-84-409-1/120, 26 Mayıs 1924.

BCA. 180-09-84-409-1/116, 19 Temmuz 1341 [1925].

BCA. 180-09-84-409-1/112, 27 Ağustos 1341 [1925].

BCA. 180-09-84-409-1/99, 22 Eylül 1341 [1925].

BCA. 180-09-84-409-1/97, 26 Eylül 1341 [1925].

BCA. 180-09-84-409-1/77, 14 Teşrinievvel 1341 [Ekim 1925].

BCA. 180-09-84-409-1/51, 1 Mayıs 1927.

BCA. 180-09-84-409/41, 9 Temmuz 1927.

BCA. 180-09-84-409-1/39, 16 Temmuz 1927.

BCA. 180-09-84-409-1/60, 20 Ağustos 1927.

BCA. 180-09-84-409-1/46, 29 Ağustos 1927.

BCA. 180-09-84-409-1/28, 1 Eylül 1927.



BCA. 180-09-84-409-1/9, 25 Teşrinievvel [Ekim] 1927.

BCA. 180-09-84-409-1/8, 9 Kânunuevvel [Aralık] 1927.

BCA. 180-09-84-409-1/53, 2 Mart 1927.

BCA. 180-09-84-410-1/89, 6 Nisan 1926.

BCA. 180-09-84-410-1/64-67, 27 Kasım 1927.

BCA. 180-09-84-410-1/3, t.y.

BCA. 180-09-84-411-1/97. 30 Nisan 1927.

BCA. 180-09-84-411-1/17, 5 Temmuz 1927.

BCA.180-09-84-411-1/131, 25 Eylül 1927

BCA. 180-09-84-411-1/21, 30 Ağustos 1928.

BCA. 180-09-84-411-1/13, 7 Eylül 1928.

BCA. 180-09-85-412-1/96, Kasım 1927.

BCA. 180-09-85-412-1/102-103, 27 Mayıs 1928.

BCA. 180-09-85-412-1/86-87, 22 Temmuz 1928.

BCA. 180-09-85-412-1/105, 29 Eylül 1928.

BCA. 180-09-85-412-1/104, 3 Ekim 1928.

BCA. 180-09-85-412-1/1-16, t.y.

BCA. 180-09-85-413-1/155, 25 Haziran 1338 [1922].

BCA. 180-09-85-413-1/158, 20 Teşrinisani 1338 [20 Kasım 1922].

BCA. 180-09-85-413-1/169, 13 Kânunusani 1339 [13 Ocak 1923].

BCA. 180-09-85-413-1/167, 9 Mart 1339 [1923].

BCA. 180-09-85-413-1/142-148, 25 Haziran 1339 [1923].

BCA. 180-09-85-413-1-130/141, 28 Temmuz 1339 [28 Temmuz 1923].

- BCA. 180-09-85-413-1-128, 7 Teşrinievvel 1339 [7 Ekim 1923].
- BCA. 180-09-85-413-1/116-117, 19 Mayıs 1340 [1924].
- BCA. 180-09-85-413-1/42, 25 Kânunusani 1341 [25 Ocak 1925].
- BCA. 180-09-85-413-1/57, 14 Mart 1341 [1925].
- BCA. 180-09-85-413-1/61, 14 Mart 1341 [1925].
- BCA. 180-09-85-413-1/21-23, 26 Mart 1341 [1925].
- BCA. 180-09-85-413-1/104, 1 Nisan 1341 [1925].
- BCA. 180-09-85-413-1/13, 24 Mayıs 1341 [1925].
- BCA. 180-09-85-414-1/101, 28 Temmuz 1341 [1925].
- BCA. 180-09-85-414-1/92, 3 Eylül 1341 [1925].
- BCA. 180-09-85-414-1/40-59, 8-13 Şubat 1926.
- BCA. 180-09-85-415-1/2, 1 Temmuz 1926
- BCA. 180-09-85-415-1/72-73, 12 Eylül 1926.
- BCA. 180-09-85-415-1/5, 2 Ekim 1926.
- BCA. 180-09-86-416/4. 17 Ekim 1926.
- BCA. 180-09-86-416-1/108, 7 Kânunuevvel 1926 [7 Aralık 1926]
- BCA. 180-09-86-416/11, 23 Kânunuevvel [Aralık] 1926.
- BCA. 180-09-86-417-1/39, 3 Kânunuevvel 1924 [Aralık 1924].
- BCA. 180-09-86-417-1/41, 3 Kânunusani 1341 [Ocak 1925].
- BCA. 180-09-86-417-1-127/129, 20 Nisan 1341 [1925].
- BCA. 180-09-86-417-15/36-38, 4 Mayıs 1341 [1925].
- BCA. 180-09-86-417-1/143, 27 Teşrinievvel 1341 [27 Ekim 1925].
- BCA. 30-18-1-1-20/45/6, 21 Temmuz 1926.

BCA. 30-18-1-1-20/59/1, 12 Eylül 1926.

**Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA)**

Bab-1 Ali Evrak Odası (BEO.)

BOA. BEO. 5/364, 6 Mayıs 1308 [18 Mayıs 1892]).

BOA. BEO. 670/50213, 29 Temmuz 1311 [10 Ağustos 1895]

BOA. BEO. 2576/193195, 12 Mart 1321 [25 Mayıs 1905].

BOA. BEO. 3550/2662/36, 26 Nisan 1325 [09 Mayıs 1909].

BOA. BEO. 4721/354033, 27 Eylül 1338 [1922].

Dahiliye Seyrüsefer Kalemi (DH.EUM.SSM.)

BOA. DH. EUM. SSM. 60/15, 16 Haziran 1334 [1918].

Hazine-i Hassa İradeler (HH.İ.)

BOA. HH.İ. 97/24, 22 Mart 1311 [3 Nisan 1895].

BOA. HH.İ. 97-37, 10 Nisan 1311 [22 Nisan 1895].

Hariciye Nezareti İdare (HR.İD.)

BOA. HR. İD. 1225/29, 17 Mayıs 1908.

BOA. HR. İD. 1225/32, 29 Mayıs 1912.

Hariciye Nezareti İstanbul Murahhaslığı (HR.İM.)

BOA. HR. İM. 71/10, 15 Nisan 1339 [1923].

Hariciye Nezareti Paris Sefareti (HR.SFR.4.)

BOA. HR.SFR.4. 486/70, 24 Haziran 1891.

BOA. HR.SFR.4. 486/71, 15 Ağustos 1891.

BOA. HR.SFR.4. 486/77, 4 Mayıs 1892.

BOA. HR.SFR.4. 486/81, 29 Ekim 1892.

İrade Dahiliye (İ.DH.)

BOA. İ.DH. 842/67709, 20 Kânunuevvel 1297 [1 Ocak 1882].

BOA. İ.DH. 868/69453, 24 Teşrinisani 1298 [6 Aralık 1882].

BOA. İ.DH. 961/75976, 25 Temmuz 1301 [6 Ağustos 1885].

BOA. İ.DH. 1059/83147, 23 Teşrinisani 1303 [5 Aralık 1887].

BOA. İ.DH. 1071/83999, 17 Şubat 1303 [29 Şubat 1888].

BOA. İ.DH. 1180/92288, 20 Mayıs 1306 [1 Haziran 1890].

BOA. İ.DH. 1212/94950, 20 Kânunisani 1306 [1 Şubat 1891].

BOA. İ.DH. 1257/98687, 19 Kânunuevvel 1307 [31 Aralık 1891].

BOA. İ.DH. 1/30, 22 Teşrinisani 1308 [4 Aralık 1892].

İrade Meclis-i Mahsus (İ.MMS.)

BOA. İ.MMS. 58/2666, 6 Teşrinievvel 1293 [18 Ekim 1877].

BOA. İ.MMS. 105/4508, 11 Temmuz 1305 [21 Temmuz 1889].

Maarif Nezareti Tedrisat-ı Aliye Dairesi (MF.ALY.)

BOA. MF.ALY. 43/98, 25 Haziran 1329 [8 Temmuz 1913].

BOA. MF.ALY. 70/92, 25 Eylül 1330 [8 Ekim 1914].

BOA. MF.ALY. 80/84, 7 Mayıs 1331 [20 Mayıs 1915].

BOA. MF.ALY. 94/135, 1 Ağustos 332 [14 Ağustos 1916].

BOA. MF.ALY. 115/9, 9 Mart 1334 [1918].

BOA. MF.ALY. 119/106, 21 Ağustos 1334 [1918].

BOA. MF.ALY. 121/10, 2 Eylül 1334 [1918].

BOA. MF.ALY.136/85. 19 Mart 1335 [1919].

BOA. MF.ALY. 137/170, 17 Eylül 1335 [1919].

BOA. MF.ALY. 141/03, 4 Teşrinisani 1335 [4 Kasım 1919].

BOA. MF.ALY. 139/24, 17 Kânunuevvel 1335 [17 Aralık 1919].

BOA. MF.ALY.159/44, 20 Nisan 337 [20 Nisan 1921].

BOA. MF.ALY. 160/4, 4 Eylül 1337 [1921].

BOA. MF.ALY. 172/28, 7 Teşrinievvel 338 [7 Ekim 1922].

Maarif Nezareti Meclis-i Kebir-i Maarif (MF. MKB.)

BOA. MF.MKB. 186/107, 21 Teşrinievvel 1325 [3 Kasım 1909].

BOA. MF.MKB. 209/95, 20 Ağustos 1330 [2 Eylül 1914].

BOA. MF.MKB. 215/84, 5 Teşrinisani 1335 [5 Kasım 1919].

Maarif Nezareti Mektubi Kalemi (MF.MKT.)

BOA. MF.MKT. 30/167, 20 Temmuz 1291 [01 Ağustos 1875].

BOA. MF.MKT. 52/51, 10 Kânunuevvel 1293 [22 Aralık 1877].

BOA. MF.MKT. 53/143, 22 Şubat 1293 [6 Mart 1878].

BOA. MF.MKT. 129/30, 8 Haziran 1307 [20 Haziran 1891].

BOA. MF.MKT. 130/59, 23 Mart 1307 [4 Nisan 1891].

BOA. MF.MKT. 127/83, 24 Mart 1307 [5 Nisan 1891].

BOA. MF.MKT. 168/87, 19 Mayıs 1309 [31 Mayıs 1893].

BOA. MF.MKT. 173/18, 21 Haziran 1309 [3 Temmuz 1893].

BOA. MF.MKT. 192/80, 2 Kânunusani 1309 [14 Ocak 1894].

BOA. MF.MKT. 238/26, 17 Teşrinisani 1310 [29 Kasım 1894].

BOA. MF.MKT. 313-49, 14 Nisan 1312 [28 Nisan 1896].

BOA. MF.MKT. 1077/31, 24 Eylül 1324 [7 Ekim 1908].

BOA. MF.MKT. 1078/59, 7 Teşrinievvel 1324 [20 Ekim 1908].

BOA. MF.MKT. 1085/69. 29 Teşrinisani 1324 [12 Aralık 1908].

BOA. MF.MKT. 1134/18, 17 Haziran 1325 [30 Haziran 1909].

BOA. MF.MKT. 1134/56, 19 Haziran 1325, [02 Temmuz 1909].

BOA. MF.MKT. 1175/77, 5 Teşrinievvel 1327 [18 Ekim 1911].

BOA. MF.MKT. 1207/49, 26 Mart 1331 [8 Nisan 1915].

BOA. MF.MKT. 1223/11, 12 Şubat 1332 [25 Şubat 1917].

BOA. MF.MKT. 1224/51, 31 Mart 1333 [1917].

BOA. MF.MKT.1230/46, 4 Teşrinievvel 1333 [4 Ekim 1917].

BOA. MF.MKT. 1213-15, 9 Teşrinievvel 1333 [9 Ekim 1917].

BOA. MF.MKT. 1031/11, 17 Teşrinisani 1333 [17 Kasım 1917].

BOA. MF.MKT. 1235/106, 25 Eylül 1334 [1918].

Meclis-i Vükela Mazbataları (MV.)

BOA. MV. 207/18, 11 Mart 1333 [1917].

BOA. MV. 224/115, 26 Eylül 1338 [1922].

Şura-yı Devlet (ŞD.)

BOA. ŞD. 221/6, 3 Teşrinievvel 1321 [16 Ekim 1905].

Yıldız Resmî Maruzat (Y.A.RES.)

BOA. Y.A.RES. 9/27, 23 Kânunuevvel 1296 [4 Ocak 1881].

Yıldız Mütenevvi Maruzat (Y.MTV.)

BOA. Y.MTV. 158/152, 19 Mayıs 1313 [31 Mayıs 1897].

Yıldız Maarif Nezareti Maruzatı (Y.PRK.MF.)

BOA. Y.PRK.MF. 1/60, 5 Temmuz 1304 [17 Temmuz 1888].

BOA. Y.PRK.MF. 2/9, 26 Teşrinisani 1306 [8 Aralık 1890].

Yıldız Yaveran ve Maiyyet-i Seniyye Erkan-ı Harbiye Dairesi (Y.PRK.MYD.)

BOA. Y.PRK.MYD. 17/86, 1 Teşrinievvel 1312 [13 Ekim 1896].

**Die Berliner Akademie Der Künste [Berlin Güzel Sanatlar Akademisi] Arşivi**

Preußische Akademie der Künste Arşivi, PrAdk-84, 26 Aralık 1916.

**İstanbul Arkeoloji Müzeleri Arşivi (İAMA)<sup>211</sup>**

İAMA, Karton 2, Dosya No: ?, 22 Mayıs 1312 [3 Haziran 1896].

İAMA, Karton 2, Dosya No: 175, 25 Teşrinisani 1314 [7 Aralık 1898].

İAMA, Karton 2, Dosya No: 1417, 2 Mart 1315 [14 Mart 1899].

İAMA, Karton 2, Dosya No: 1463, 20 Mart 1315 [1 Nisan 1899].

İAMA, Karton 2, Dosya No: 1549, 15 Temmuz 1335 [27 Temmuz 1899].

İAMA, Karton 2, Dosya No: 1616, 26 Ağustos 1315 [7 Eylül 1899].

İAMA, Karton 2, Dosya No: 1616, 29 Teşrinievvel 1315 [10 Kasım 1899].

İAMA, Karton 2, Dosya No: 1616, 6 Eylül 1316 [19 Eylül 1900].

İAMA, Karton 2, Dosya No:?, 3 Şubat 1316 [16 Şubat 1901].

İAMA, Karton 2, Dosya No: 216, 1 Şubat 1317 [14 Şubat 1902].

İAMA, Karton 2, Dosya No: 222, 6 Mart 1318 [19 Mart 1902].

İAMA, Karton 2, Dosya No: 249, 15 Şubat 1318 [28 Şubat 1903].

İAMA, Karton 4, 7 Teşrinisani 1323 [20 Kasım 1907].

İAMA, Karton 4, 13 Ağustos 1908.

İAMA, Karton 4, 7 Teşrinievvel 1908 [20 Ekim 1908].

<sup>211</sup> İstanbul Arkeoloji Müzeleri Arşivi'nden yararlanılan belgelerin referansları, belgenin künyesine dair en kapsamlı bilgileri içerecek şekilde düzenlenmeye çalışılmıştır. Karton 2, 7 ve 75'te belgelere dair dosya numaraları büyük ölçüde takip edilebilirken Karton 4'te takip edilemediğinden, Karton 4'ten yararlanılan belgelerin künyelerine bu bilgi eklenmemiştir. Diğer kartonlarda ise tespit edilemeyen dosya numaraları bütünlüğü korumak adına “?” ile ifade belirtilmiştir.

İAMA, Karton 4, 27 Teşrinisani 1324 [10 Aralık 1908].

İAMA, Karton 4, 1 Kânunuevvel 1324 [14 Aralık 1908].

İAMA, Karton 4, 17 Mart 1325 [30 Mart 1909].

İAMA, Karton 4, 20 Mart 1325 [2 Nisan 1909].

İAMA, Karton 4, 29 Temmuz 1325 [11 Ağustos 1909].

İAMA, Karton 4, 17 Teşrinisani 1325 [30 Kasım 1909].

İAMA, Karton 4, 1 Şubat 1325 [14 Şubat 1910].

İAMA, Karton 4, 25 Mart 1325 [30 Mart 1909].

İAMA, Karton 4, 1 Şubat 1325 [14 Şubat 1910].

İAMA, Karton 4, 24 Şubat 1925 [9 Mart 1910].

İAMA, Karton 7, Dosya No:?, 29 Kânunuevvel 1324 [11 Ocak 1909].

İAMA, Karton 7, Dosya No:?, 3 Ağustos 1325 [16 Ağustos 1909].

İAMA, Karton 7, Dosya No:?, 20 Ağustos 1325 [2 Eylül 1909].

İAMA, Karton 7, Dosya No:?, 16 Eylül 1325 [29 Eylül 1909].

İAMA, Karton 7, Dosya No: 3874, 16 Teşrinisani 325 [29 Kasım 1909].

İAMA, Karton 7, Dosya No: 4139, 22 Teşrinisani 1325 [5 Aralık 1909].

İAMA, Karton 7, Dosya No: 2995, 20 Eylül 1326 [3 Ekim 1910].

İAMA, Karton 7, Dosya No: 2652, 26 Ağustos 1326 [8 Eylül 1910].

İAMA, Karton 7, Dosya No: 2979, 8 Eylül 1326 [21 Eylül 1910].

İAMA, Karton 7, Dosya No: 2980, 8 Eylül 1326 [21 Eylül 1910].

İAMA, Karton 7, Dosya No: 3082, 8 Eylül 1326 [21 Eylül 1910].

İAMA, Karton 7, Dosya No: 3001, 30 Eylül 1326 [13 Ekim 1910].

İAMA, Karton 7, Dosya No: 3001, 4 Teşrinievvel 1326 [17 Ekim 1910].



- İAMA, Karton 7, Dosya No: 3082, 16 Teşrinievvel 1326 [29 Ekim 1910].
- İAMA, Karton 7, Dosya No: 3082, 20 Teşrinievvel 1326 [2 Kasım 1910].
- İAMA, Karton 7, Dosya No: 3082, 10 Teşrinisani 1326 [23 Kasım 1910].
- İAMA, Karton 7, Dosya No: 3136, 25 Teşrinisani 1326 [8 Aralık 1910].
- İAMA, Karton 7, Dosya No: 3402, 14 Şubat 1326 [5 Mart 1911].
- İAMA, Karton 7, Dosya No: 3866, 15 Temmuz 1327 [28 Temmuz 1911].
- İAMA, Karton 7, Dosya No: 4185, 15 Eylül 1327 [28 Eylül 1911].
- İAMA, Karton 7, Dosya No: 4250, 4 Teşrinievvel 1327 [17 Ekim 1911].
- İAMA, Karton 7, Dosya No: 4246, 3 Teşrinievvel 1327 [16 Ekim 1911].
- İAMA, Karton 7, Dosya No: 4374, 15 Teşrinisani 1327 [28 Kasım 1911].
- İAMA, Karton 7, Dosya No: 4461-4464, 11 Kânunuevvel 1327 [24 Aralık 1911].
- İAMA, Karton 7, Dosya No: 5004, 4 Haziran 1328 [17 Haziran 1912].
- İAMA, Karton 7, Dosya No: 5185, 23 Ağustos 1328 [5 Eylül 1912].
- İAMA, Karton 7, Dosya No: 5368, 11 Kânunuevvel 1328 [24 Aralık 1912].
- İAMA, Karton 7, Dosya No: 5532, 6 Nisan 1329 [19 Nisan 1913].
- İAMA, Karton 7, Dosya No: 6323, 3 Mayıs 1330 [16 Mayıs 1914].
- İAMA, Karton 7, Dosya No: 6557, 2 Ağustos 1330 [15 Ağustos 1914].
- İAMA, Karton 7, Dosya No: 6569, 14 Ağustos 1330 [27 Ağustos 1914].
- İAMA, Karton 75, Dosya No: 6822, 30 Eylül 1330 [13 Ekim 1914].
- İAMA, Karton 7, Dosya No: 6660, 27 Teşrinievvel 1330 [27 Ekim 1914].
- İAMA, Karton 7, Dosya No: 6682, 4 Teşrinisani 1330 [17 Kasım 1914].
- İAMA, Karton 7, Dosya No: 6682, 8 Teşrinisani 1330 [21 Kasım 1914].
- İAMA, Karton 7, Dosya No: 6703, 25 Teşrinisani 1330 [8 Aralık 1914].

- İAMA, Karton 7, Dosya No: 6786, 4 Şubat 1330 [17 Şubat 1915].
- İAMA, Karton 7, Dosya No: 6799, 25 Şubat 1330 [10 Mart 1915].
- İAMA, Karton 7, Dosya No: 6800, 27 Şubat 1330 [12 Mart 1915].
- İAMA, Karton 75, Dosya No:6820, 12 Mart 1331 [25 Mart 1915].
- İAMA, Karton 75, Dosya No: 6838, 23 Mart 1331 [5 Nisan 1915].
- İAMA, Karton 75, Dosya No:?, 7 Nisan 1331 [20 Nisan 1915].
- İAMA, Karton 75, Dosya No: 6892, 11 Mayıs 1331 [24 Mayıs 1915].
- İAMA, Karton 75, Dosya No: 6908-6909, 30 Mayıs 1331 [12 Haziran 1915].
- İAMA, Karton 75, Dosya No: 6957, 20 Temmuz 1331 [2 Ağustos 1915].
- İAMA, Karton 75, Dosya No: 6984, 12 Ağustos 1331 [25 Ağustos 1915].
- İAMA, Karton 75, Dosya No: 7009, 3 Eylül 1331 [16 Eylül 1915].
- İAMA, Karton 75, Dosya No: 7010, 3 Eylül 1331 [16 Eylül 1915].
- İAMA, Karton 75, Dosya No: 7011-7007, 3 Eylül 331 [16 Eylül 1915].
- İAMA, Karton 75, Dosya No: ?, 16 Eylül 1331 [29 Eylül 1915].
- İAMA, Karton 75, Dosya No: 7022-7023, 21 Eylül 331 [4 Ekim 1915].
- İAMA, Karton 75, Dosya No: 7047-7048, 19 Teşrinievvel 1331 [1 Kasım 1915].
- İAMA, Karton 75, Dosya No: 7049, 19 Teşrinievvel 1331 [1 Kasım 1915].
- İAMA, Karton 75, Dosya No: 7080, 25 Teşrinievvel 1331 [7 Kasım 1915].
- İAMA, Karton 75, Dosya No: 7068-7069, 26 Teşrinievvel 1331 [8 Kasım 1915].
- İAMA, Karton 75, Dosya No: 7093, 9 Teşrinisani 1331 [22 Kasım 1915].
- İAMA, Karton 75, Dosya No: 7101, 10 Teşrinisani 1331 [23 Kasım 1915].
- İAMA, Karton 75 Dosya No: 7063, 7216, 24 Teşrinisani 1331 [7 Aralık 1915].
- İAMA, Karton 75, Dosya No: 7117-7121, 2 Kânunuevvel 1331 [15 Aralık 1915].

İAMA, Karton 75, Dosya No: 7143, 17 Kânunuevvel 1331 [30 Aralık 1915].

İAMA, Karton 75, Dosya No: 7460, 1 Ağustos 1332 [14 Ağustos 1916].

İAMA, Karton 75, Dosya No: 7470, 4 Ağustos 1332 [17 Ağustos 1916].

İAMA, Karton 75, Dosya No: 7443, 6 Ağustos 1332 [19 Ağustos 1916].

İAMA, Karton 75, Dosya No: 7443, 9 Ağustos 1332 [22 Ağustos 1916].

İAMA, Karton 75, Dosya No: 7437-7438, 9 Temmuz 1332 [22 Temmuz 1916].

İAMA, Karton 75, Dosya No: 7498, 7 Eylül 1332 [20 Eylül 1916].

İAMA, Karton 75, Dosya No: 7555, 13 Teşrinievvel 1332 [26 Ekim 1916].

İAMA, Karton 75, Dosya No: 7632, 6 Kânunuevvel 1332 [19 Aralık 1916].

İAMA, Karton 75, Dosya No: ?, 15 Kânunuevvel 1332 [28 Aralık 1916].

İAMA, Karton 75, Dosya No: 7470, 22 Kânunuevvel 1332 [4 Ocak 1917].

İAMA, Karton 75, Dosya No: 7689, 21 Kânunusani [3 Şubat 1917].

İAMA, Karton 75, Dosya No: ?, 13 Mart 1333 [13 Mart 1917].

İAMA, Karton 75, Dosya No: 7754, 12 Nisan 1333 [1917].

İAMA, Karton 75, Dosya No: ?, 27 Teşrinievvel 1334 [27 Ekim 1918].

İAMA, Karton 75, Dosya No: 9029-9030, 20 Kânunusani 1339 [20 Ocak 1923].

İAMA, Karton 75, Dosya No: 9045, 25 Kânunusani 1339 [25 Ocak 1923].

İAMA, Karton 75 Dosya No: 9618, 14 Temmuz 1340 [1924].

### **Salnameler**

H-1301 [1884] Devlet Salnamesi. Erişim:

<http://ktp.isam.org.tr/salname/sayilar.php?sidno=D02467>

H-1303 [1886] Devlet Salnamesi. Erişim:

<http://ktp.isam.org.tr/salname/sayilar.php?sidno=D02467>

H-1316 [1898] Maarif Salnamesi. Erişim:

<http://isamveri.org/salname/sayilar.php?sidno=D02473>

H-1317 [1899] Maarif Salnamesi. Erişim:

<http://isamveri.org/salname/sayilar.php?sidno=D02473>

H-1318 [1900] Maarif Salnamesi. Erişim:

<http://isamveri.org/salname/sayilar.php?sidno=D02473>

H-1319 [1901] Maarif Salnamesi. Erişim:

<http://isamveri.org/salname/sayilar.php?sidno=D02473>

H-1321 [1903] Maarif Salnamesi. Erişim:

<http://isamveri.org/salname/sayilar.php?sidno=D02473>

## EK 1: GÖRSELLER



Görsel 1: Fahri Kaptan, *Yandan Çarklı İzzettin Vapurunu* (?)

Kaynak: Aksaray, 2004, s.34.



Görsel 2: Hasan Rıza, *Osmanlı Gemilerinin Missolongi Kalesi'ni Bombardmanı* (?)

Kaynak: Karatepe, 2001, s.71.



Görsel 3: Hüseyin Giritli, *Yıldız Camii (?)*

Kaynak: Turkish Paintings, t.y.



Görsel 4: Osman Hamdi Bey, *Saçlarını Taratan Kız/Hamam Derununda İki Kadın (1880)*

Kaynak: Edhem, 2019, s.66.



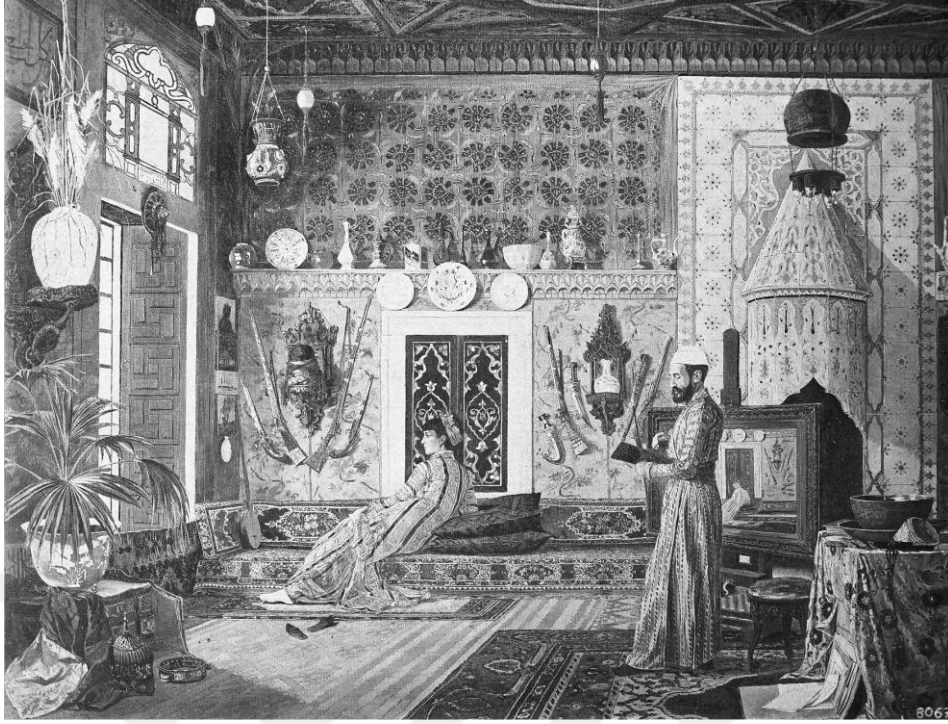
Görsel 5: Osman Hamdi Bey, *İki Müzisyen Kız* (1880)

Kaynak: Pera Müzesi, t.y.



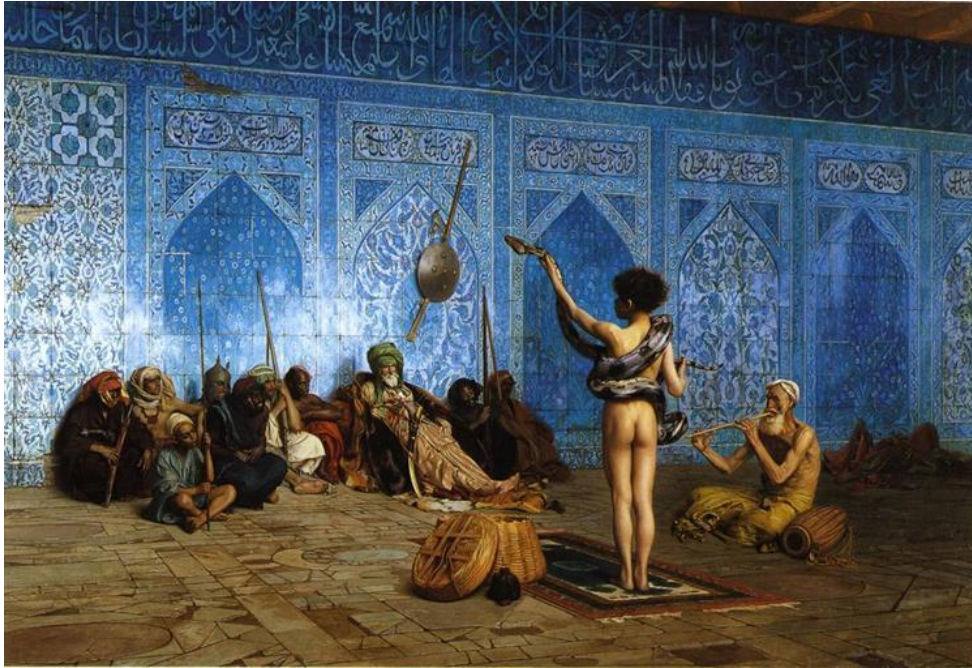
Görsel 6: Osman Hamdi Bey, *Haremde/Dört Cariye* (1880)

Kaynak: Edhem, 2019, s.62.



Görsel 7: Osman Hamdi Bey, *Ressam Çalışırken/Atölyemin Köşesi* (1880)

Kaynak: Edhem, 2019, s.61.



Görsel 8: Jean Leon Gérôme, *Yılan Oynatıcısı* (1870)

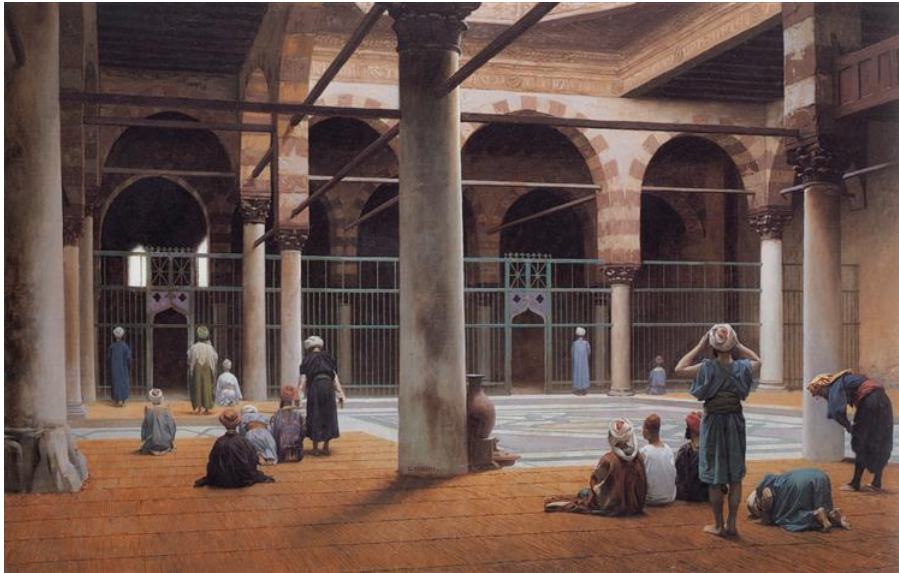
Kaynak: Jean Leon Gerome, t.y.





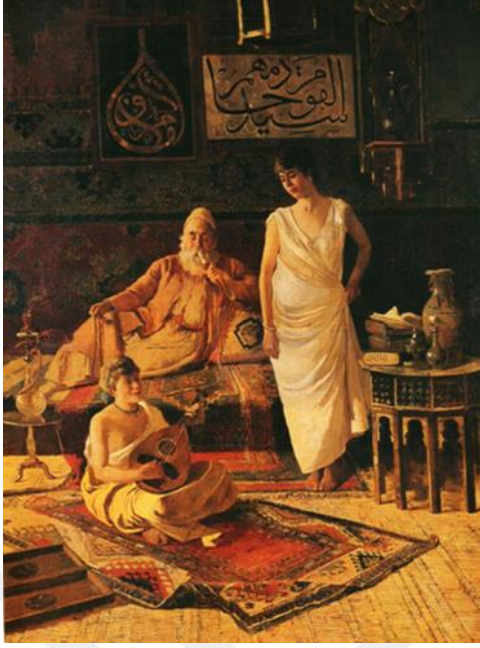
Görsel 9: Jean Leon Gérôme, *Köle Pazarı* (1866)

Kaynak: Jean Leon Gerome, t.y.



Görsel 10: Jean Leon Gérôme, *Cami İçi* (1870)

Kaynak: Jean Leon Gerome, t.y.



Görsel 11: Salvatore Valeri, *Harem* (1888)

Kaynak: Germaner ve İnankur, 2002, s.168.



Görsel 12: Salvatore Valeri, *Antikacı* (?)

Kaynak: Artam Antik A.Ş., t.y.



Görsel 13: Joseph Warnia-Zarzecki, *Göksu Mesiresi (?)*

Kaynak: Thalasso, 2008, s.66.



Görsel 14: Joseph Warnia-Zarzecki, *Paşa'nın Keyfi (?)*

Kaynak: Thalasso, 2008, s.69.



Görsel 15: Yervant Osgan, *Zeybek (Kılıç Dansı)* (1900); *Tavukça Kadın* (1900?)  
Çoker, 1983, s.28.

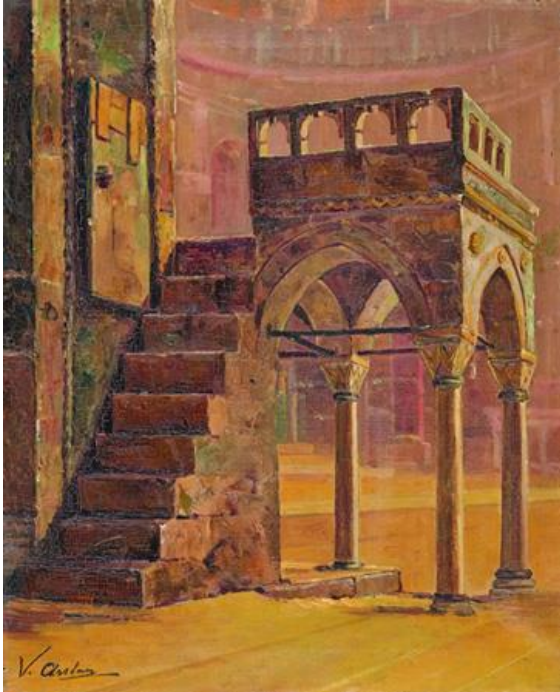


Görsel 16: Mehmet Ruhi Arel, *Erkek Vücutu Model* (1909)  
Kaynak: Turkish Paintings, t.y.



Görsel 17: Sanayi-i Nefise Mektebi Hocaları ve Öğrencileri

İkinci sırada soldan dördüncü Arşak Fetvacıyan, beşinci Simon Agopyan'dır, altıncı öğrencinin de Viçen Arslanyan olabileceği önerilmektedir (Davidian, Aralık 2014, s.28-29).



Görsel 18: Viçen Arslanyan, *Interieur* (?)

Kaynak: Portakal Kültür ve Sanat Evi, 28 Kasım 2010a.



Görsel 19: Viçen Arslanyan, *Cami Kapısı* (?)

Kaynak: Portakal Kültür ve Sanat Evi, 13 Aralık 2019.



Görsel 20: Viçen Arslanyan, *Interieur* (?)

Kaynak: Portakal Kültür ve Sanat Evi, 28 Kasım 2010a.



Görsel 21: Muallim Şevket, *Cami Kapısında* (?)

Kaynak: Çoker, 1983, s.34.



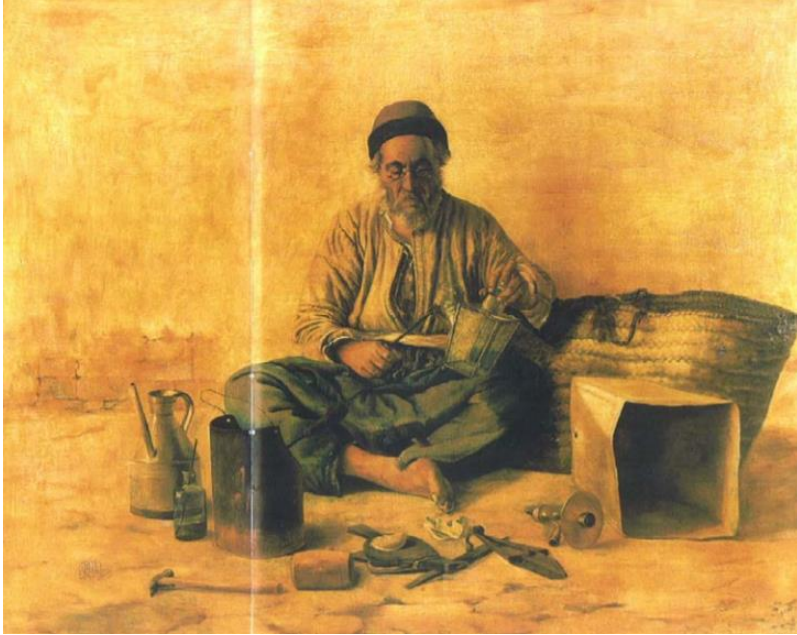
Görsel 22: İsmail Hakkı Altunbezer, *Satıcı* (1896?)

Kaynak: Çoker, 1983, s.34.



Görsel 23: İsmail Hakkı Altunbezer, *İhtiyar Dilenci* (1896?)

Kaynak: Çoker, 1983, s.34.



Görsel 24: Ahmet Ziya Akbulut, *Yahudi Lehimci (?)*

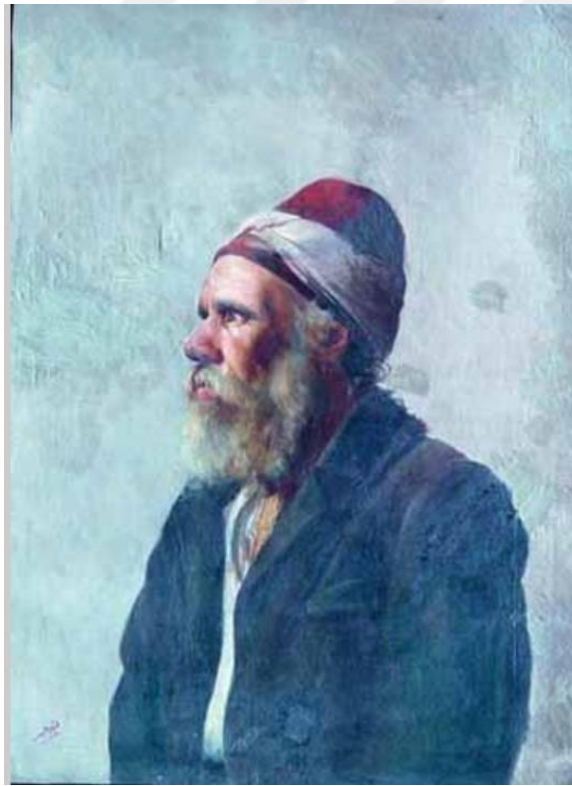
Kaynak: Kılıç, 2010, s.189.





Görsel 25: Ahmet Ziya Akbulut, *Sultan Ahmet Camii* (1897-1898)

Kaynak: Kılıç, 2010, s.190.



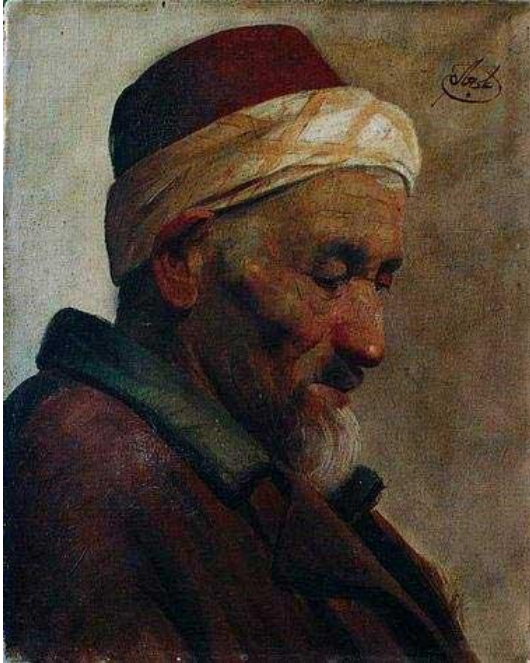
Görsel 26: Tekezade Sait, *İhtiyar Yahudi* (1903) (Yıl sonu yarışması birincisi)

Kaynak: Turkish Paintings, t.y.



Görsel 27: Şevket Dağ, *Ayasofya Son Cemaat Yeri* (1901)

Kaynak: Turkish Paintings, t.y.



Görsel 28: Ali Cemal Benim, *Sarıklı İhtiyar* (1906)

Kaynak: Turkish Paintings, t.y.



Görsel 29: Sami Yetik, *İhtiyar Portresi* (1905)

Kaynak: Çoker, 1983, s.41.



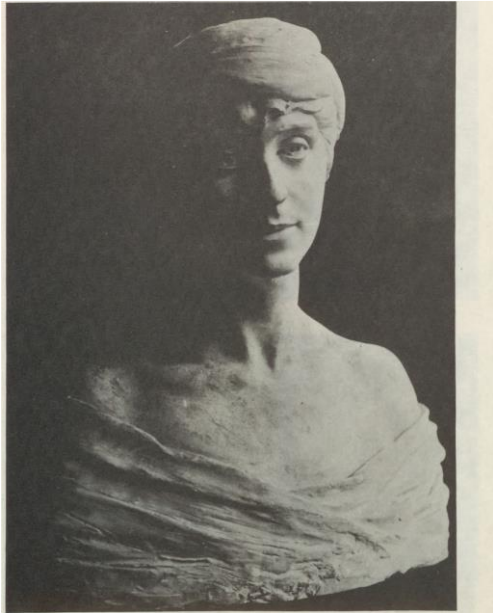
Görsel 30: Nazmi Ziya, *Arap* (1906)

Kaynak: Çoker, 1983, s.42.



Görsel 31: İsa Behzat, *Kitap Okuyan Yahudi* (1898)

Kaynak: Çoker, 1983, s.48.



Görsel 32: İhsan Özsoy, *Kadın Büstü* (?)

Kaynak: Çoker, 1983, s.46.



Görsel 33: Fernand Cormon, *Kabil* (1880)

Kaynak: Fernand Cormon, t.y.



Görsel 34: Fernand Cormon, *Balıktan Önce* (1888)

Kaynak: Fernand Cormon, t.y.a.



Görsel 35: Fernand Cormon, *Demirhane* (1894)

Kaynak: Fernand Cormon, t.y.



Görsel 36: Halil Paşa, *Çengelköy Vapur İskelesi* (1890)

Kaynak: Sakıp Sabancı Müzesi Dijital Koleksiyonları ve Arşivleri, t.y.



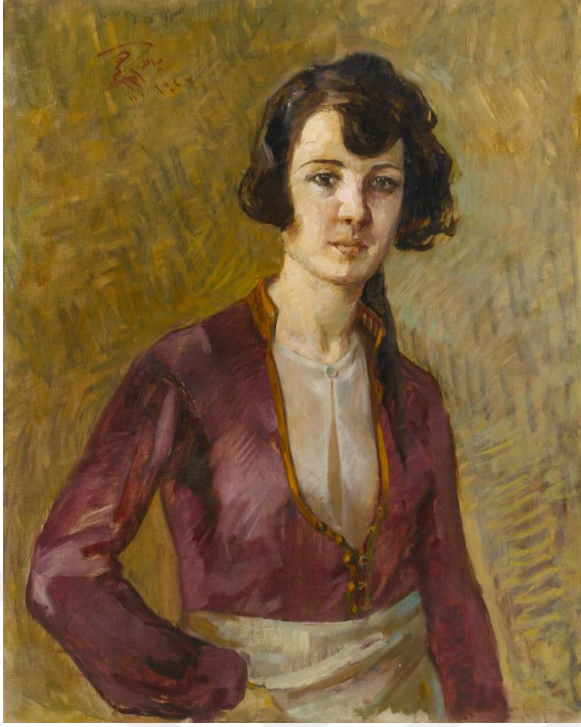
Görsel 37: Halil Paşa, *Şakayıklar ve Kadın* (1898)

Kaynak: Sakıp Sabancı Müzesi Dijital Koleksiyonları ve Arşivleri, t.y.



Görsel 38: İbrahim Çallı, *Türbeler* (1907)

Kaynak: Sakıp Sabancı Müzesi Dijital Koleksiyonları ve Arşivleri, t.y.



Görsel 39: İbrahim Çallı, *Kız Portresi* (1908)

Kaynak: Sakıp Sabancı Müzesi Dijital Koleksiyonları ve Arşivleri, t.y.



Görsel 40: İbrahim Çallı, *Manolyalı Natürmort* (?)

Kaynak: Sakıp Sabancı Müzesi Dijital Koleksiyonları ve Arşivleri, t.y.





Görsel 41: İbrahim Çallı, *Kadın ve Kuğu* (1922)

Kaynak: Sakıp Sabancı Müzesi Dijital Koleksiyonları ve Arşivleri, t.y.



Görsel 42: Hikmet Onat, *Kariye Camisi (?)*

Kaynak: Sakıp Sabancı Müzesi Dijital Koleksiyonları ve Arşivleri, t.y.



Görsel 43: Hikmet Onat, *Köprülü Peyzaj* (1922)

Kaynak: Sakıp Sabancı Müzesi Dijital Koleksiyonları ve Arşivleri, t.y.



Görsel 44: Hikmet Onat, *Oturan Kadın* (1928)

Kaynak: Sakıp Sabancı Müzesi Dijital Koleksiyonları ve Arşivleri, t.y.



Görsel 45: Nazmi Ziya Güran, *Camili Peyzaj (?)*

Kaynak: Sakıp Sabancı Müzesi Dijital Koleksiyonları ve Arşivleri, t.y.



Görsel 46: Nazmi Ziya Güran, *Saraylı Hanımlar (?)*

Kaynak: Sakıp Sabancı Müzesi Dijital Koleksiyonları ve Arşivleri, t.y.



Görsel 47: Namık İsmail, *Paris (?)*

Kaynak: Sakıp Sabancı Müzesi Dijital Koleksiyonları ve Arşivleri, t.y.



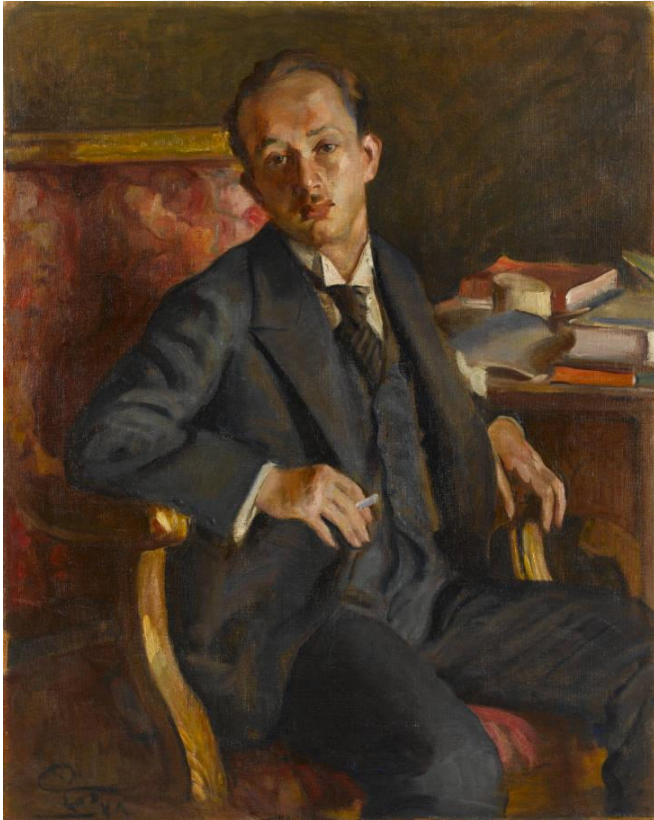
Görsel 48: Feyhaman Duran, *Celaleddin Arif Bey Portresi* (1919)

Kaynak: Sakıp Sabancı Müzesi Dijital Koleksiyonları ve Arşivleri, t.y.



Görsel 49: Feyhaman Duran, *Bahçede (?)*

Kaynak: Sakıp Sabancı Müzesi Dijital Koleksiyonları ve Arşivleri, t.y.



Görsel 50: Feyhaman Duran, *Portre* (1921)

Kaynak: Sakıp Sabancı Müzesi Dijital Koleksiyonları ve Arşivleri, t.y.



Görsel 51: Feyhaman Duran, *Portakallı Natürmort* (1926)

Kaynak: Sakıp Sabancı Müzesi Dijital Koleksiyonları ve Arşivleri, t.y.



Görsel 52: Mehmet Ruhi Arel, *Askerler* (1915)

Kaynak: Turkish Paintings, t.y.



Görsel 53: Mehmet Ruhi Arel, *Atatürk'e İstikbal* (1927)

Kaynak: Ankara Resim ve Heykel Müzesi, t.y.



Görsel 54: Belkıs Mustafa, *Mangal Başında Kadın (Kahve)* (1916)

Kaynak: Tunç, 2018, s.95.



Görsel 55: Nazlı Ecevit, *Portre (?)*

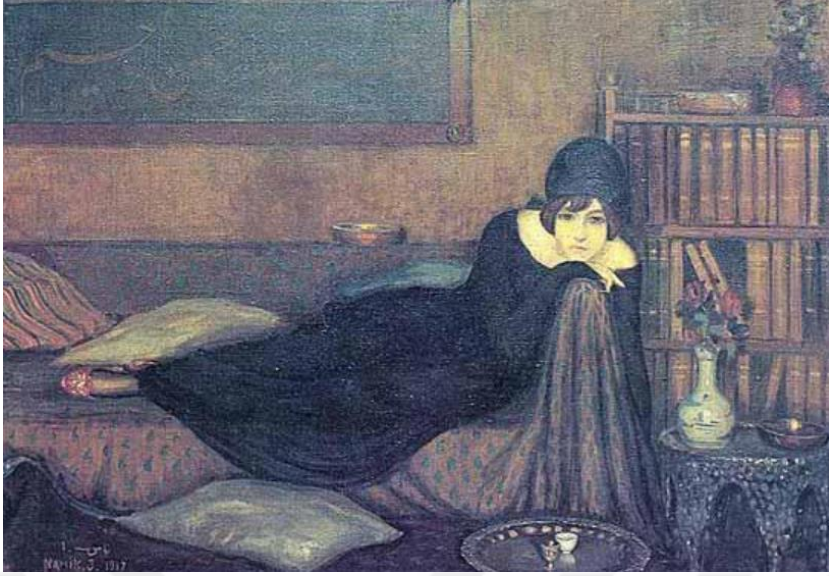
Kaynak: Sakıp Sabancı Müzesi Dijital Koleksiyonları ve Arşivleri, t.y.



Görsel 56: Mehmet Ruhi Arel, *Hilal-i Ahmer'e Yardım* (1916)

Kaynak: Turkish Paintings, t.y.





Görsel 57: Namık İsmail, *Sedirde Uzanan Kadın, Tefekkür* (1917)

Kaynak: Sakıp Sabancı Müzesi Dijital Koleksiyonları ve Arşivleri, t.y.



Görsel 58: Halil Paşa, *Madam X* (1889)

Kaynak: Sakıp Sabancı Müzesi Dijital Koleksiyonları ve Arşivleri, t.y.



Görsel 59: Hans Hofmann, *Manzara*, (1914)

Kaynak: Eroğlu, 2011, s.279.



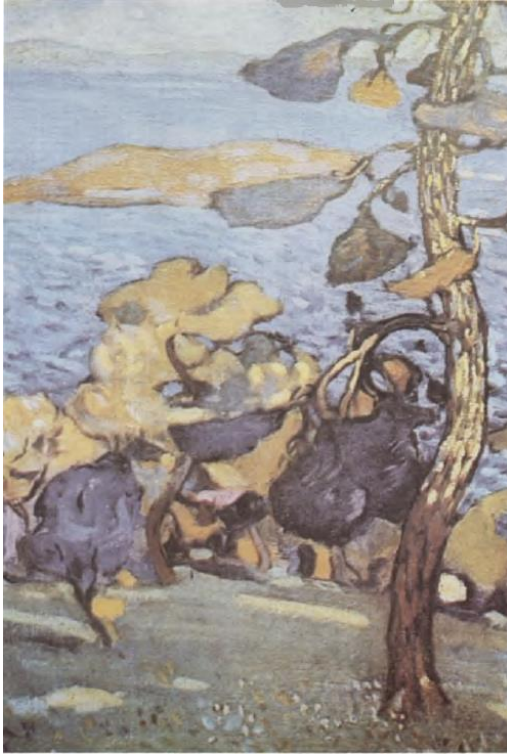
Görsel 60: Hans Hofmann, *Portre alışması*, (1926)

Kaynak: Eroğlu, 2011, s.268.



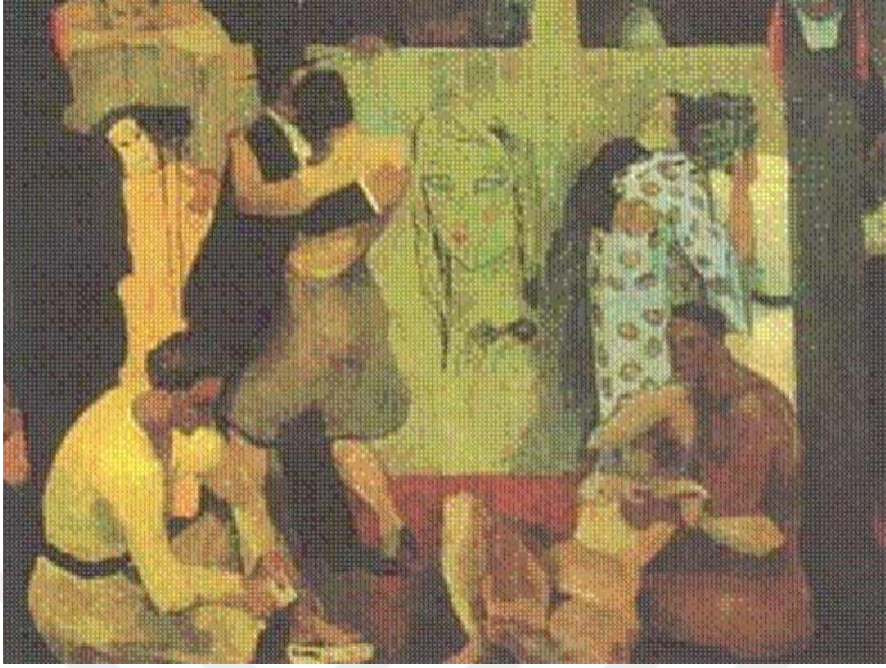
Görsel 61: Refik Epikman, *Bar* (1928)

Kaynak: Refik Epikman, t.y.



Görsel 62: Cevat Dereli, *Heybeliada'da Çamlar* (1927)

Kaynak: Gültekin, 2011, s.y.



Görsel 63: Ali Avni Çelebi, *Maskeli Balo* (1928)

Kaynak: Sakıp Sabancı Müzesi Dijital Koleksiyonları ve Arşivleri, t.y.



Görsel 64: Ali Avni Çelebi, *Manzara* (?)

Kaynak: Sakıp Sabancı Müzesi Dijital Koleksiyonları ve Arşivleri, t.y.



Görsel 65: Hale Asaf, *Bursa (?)*

Kaynak: Sakıp Sabancı Müzesi Dijital Koleksiyonları ve Arşivleri, t.y.



Görsel 66: Zeki Kocamemi, *Manzara (1938)*

Kaynak: Sakıp Sabancı Müzesi Dijital Koleksiyonları ve Arşivleri, t.y.



Görsel 67: “Biraz da şaka: Kübist resimler münasebetiyle”

Kaynak: Anonim, 4 Ağustos 1927, 1.

## EK 2: SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEBİ'NİN YÖNETMELİKLERİ<sup>212</sup>

### EK 2-A: SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEBİ 1882 YÖNETMELİĞİ

Milel-i Osmaniye ve alelhusus Türkler her ne kadar sanatça hakikaten bir hiss-i fitriye malik iseler de bu hiss-i levha heykel şeklinde masnu şeylerde değil, belki sanayi-i milleyemizin ebniye-i aliyesiyle istimale mahsus binlerce eşyasında ve üstat ve amilin tabiat-ı mahsusası dahi kavaid-i mevzua haricine çıkmaksızın asar-ı mezkûrede müşahede olunmaktadır. Filhakika ebniye-i mezkûreden daha güzel, daha ali ve sanayi-i atika-i Osmaniye mamulat-ı nefisesinden daha masnu-ı acibane vardır. Fakat hayfa ki bu mamulat günden güne mahv u nabud olmaktadır. O eski kalıçelerimiz, eski mensucatımız Kütahya'nın o güzel evani-i turabiyesi Üsküdar ve Bilecik çatmaları, harirden mamul ve gayet nefis kumaşlarımız, mücelledatımız, ağaç üzerindeki oymalarımız, abnustan, fildişinden, sedeften kakma mamulatımız, altın ve gümüş ile müzeyyen eski silahlarımız, elhasıl ashab-ı akıl ve irfanın calib-i hayreti olan velyevm parçaları altın pahasına satılmakta bulunan bunca bedayi hayfa ki artık husule gelmektedir. Bu güzel camileri, bu ali türbeleri, medreseleri, hulasa bütün bu asar-ı bedia-i sınaileyi vücuda getiren mimarlar, üstatlar ki anların ahlakı olan biz asar-ı mezkûreyi muhafaza etmeği bile bilmiyoruz. Nerededirler ve ebniye-i aliyemizi tezyin eden o musanna mermerleri, ağaçları, demirleri, dökme tabahları, parlak evani züccaciyeyi imal için o büyük üstatların emirleri altında çalışan işçiler ve kitaplarımızı gayet güzel teclit eden mahir üstatlar ne oldular? Bunların cümlesi hemen büsbütün zail olmakta ve bizi doğrudan doğruya izmihlale sevk eden şu inhitat-ı sanayi ve fesad-ı tabiatın önünü almak için henüz vakit var iken hiçbir şey yapılmamaktadır. Hâlbuki bir memleketin hırfet ve sanatı kendi kuvveti ve hatta servetidir. Anlar olmadıkça o memleketin tarihi ahlaka intikal edemez. Zira bir millet ebniye ve asarıyla vücudunu isbat eder. Ve yine anlar ile tarihini teşkil eyler.

Hükümet-i seniyye niyyat-ı hasene ve hayırhahanesi iktizasınca bu husus mühim atf-ı nazar buyurmalı ve hırfet ve sanatın memleketimizde ihsas için istimali lazım gelen vesaiti istihsale bezl-i muhassal iktidar eylemelidir. Çünkü şurası muhakkaktır ki Avrupa mahsulat-ı sınaiesinin memleketimize o halinden ve sevabık-ı ahvali muhafaza ve tahsil-i nefayisi neşr

<sup>212</sup> Sanayi-i Nefise Mektebi'nin 1882, 1911 ve 1924 Yönetmelikleri'nin transkripsiyonları bu çalışmadan önce literatüre farklı araştırmacılar tarafından kazandırılmıştır. 1882 Yönetmeliği Cezar'ın (1995, s.458-463), 1911 Yönetmeliği Naipoğlu'nun (2008, s.343-377) çalışmalarında yer almış, 1924 Yönetmeliği ise Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi tarafından orijinal metni, metnin transkripsiyonunu ve günümüz Türkçesine çevirisini kapsayan bir kitap olarak 2011 yılında yayımlanmıştır. Çalışmanın bütünlüğünü korumak adına bu yönetmeliklere, tez kapsamında yeniden yer verilmiş, yararlanılan kaynaklar yönetmeliklerin sonunda referans olarak gösterilmiştir.

ve müteammim ile hüsn-i tabiatı tevsi ettirecek müessesat-ı mahsusanın fikdanından naşi hüsn-i tabiat gittikçe bozulmaktadır. Bugünkü gün ebniye-i aliyemizden kankısı tamir olunacak olsa tamir yerine adeta tahrip ediliyor. Buna da sebep bir taraftan erbab-ı sanatın kifayetsizliği ve diğer taraftan şu tabiatın saikasıdır. İmdi ehl-i hüner yetiştirecek ve işçilerin hüsn-i tabiatını ıslah edecek müessesat-ı mahsusa mevcut olsaydı hem ebniye-i aliyemiz bu misillü tezyinattan masun edilmiş ve hem de sanayi-i milliyemiz hayat-ı taze bulmuş olur idi. İfadat-ı maruzadan malum dekayik-i melzum cenab-ı vekaletpenahileri buyurulacağı veçhile bir sanayi-i nefise idaresi teşkil edilse mesele kamilen hall ü fasl olunmuş olacaktır. Sanayi-i nefisenin istimali memleketçe fevaid-i azimeyi mucip olur. Ve bunun hal-i ihtizarda bulunan sanayi-i milliyeye dahi bittabi tesirat-ı hasenesi görülür. Memleketimizde tabiatın revnak ve letafeti ve ahalinin hüsn-i tabiatı pek ziyade olduğundan tasavvur-ı mebhusun icrası gayet asandır. Eğer çi kûrenin ile tahsil-i sanat edenlerce defaten bu kaideden inhiraf pek müşkil. Yani bildiğini terk etmek hemen muhal ise de henüz layıkıyla yerleşmemiş olan bir şeyin ıslahı mümkün ve kaviyyen memuldür. Ve mademki bizde sade, güzel eşkâl ile parlak elvan için bir hiss-i tabii mevcuttur. Mümareseden korkulmaz. Sanayi-i nefiseye mahsus müessesat ihdası az vakit içinde netayic-i mutlak hâsıl edecek ve bu müessesat-ı memalik-i ecnebiyyeye talebe göndermekle değil, fakat kendi memleketimizin hasaisinden iktibas-ı malumat ile hem hünerver adamlar yetiştirecek ve hem de gerçekten bir Türk sanatı vücuda getirecektir. Hulasa-i kelim Meşahir-i erbab-ı sınaattan hiç birinin kaidesine asla taklit etmeyerek yalnız tabiata ve binnefs memlekete mahsus şeyleri ve memleketin tarihine müteallik vukuatı tasvir ve tersime sarf-ı ihtimam eylemek lazım gelir. İşte bu şeraitin temami-i icrasıyla husul-i muvaffakiyet muhakkak olup afitab-ı marifetten yeni bir sanatın lamiapaş olması dahi halkça mucib-i kemal-i memnuniyet olur. İmdi bu tasavvurun hayr-ı fiile isali için evvel be evvel sanayi-i nefiseye mahsus bir mektep ile müzeler ve hatta sergiler ihdas etmek lazımdır ki erbab-ı vukufun cümlesi bu hususta müttetikül efkârdırlar.

Bilcümle teba vezir ve destanın husul-i refah ve saadetini kemal-i derece ilzizam buyuran hükümet-i seniyyenin saye-i maarif vayesinde bu misillü temayülat ile küşat edilecek bir mektep güzelce idare olunur ise elbette pek mükemmel netayic husule getirecek ve banisinin şan ve şerefini ilelebet payidar edecektir.

### Sanayi-i Nefise Mektebi

Sanayi-i nefise mektebinin idaresi bir müdüre tevdi olunacak ve bu müdür doğrudan doğruya mektep ve müze hanelerin bilcümle memurîn ve müstahdemîninin reisi bulunacaktır. Müdür-i



muma ileyh masarifata nezaretle bunları teftiş edecek ve Muhasebat-ı Umumiye hakkında meriyül icra olan nizamata tevfikân evrak-ı müspeteyi tanzim ve tehiyye ettirecektir. Heyet-i idare bir kâtip, bir muhasebe memuru ve hafız-ı kütüplük memuriyetini dahi ifa edecek olan numune ve asar-ı snaiye muhafızından ve heyet-i tedrisiye dahi muallimler ile ustabaşılardan mürekkep olacaktır. Bundan maada sanayi-i nefise müdürünün taht-ı riyasetinde bulunmak ve riyaset-i saniliği mektebin müdürüne muhavvel olmak üzere mektepte bir ressam ile bir oymacı, bir hakkâk, bir mimar ve erbab-ı sınaat meyanından intihap olunmuş sair bazı fahri azadan mürekkep bir meclis-i ali teşkil kılınacak ve bu meclis umur-ı tedrisiyyeye nezaret eyleyecektir.

Sanayi-i nefise mektebinde resim, oymacılık, fenn-i mimari ve hakkaklık ile fennin sanayie usul-i tatbiki tedris ve talim edilecektir. Muallimler tarih-i sanayi, fenn-i tezyinat, menazır-ı muhtasar hesab-ı hendese-i resmiye, usul defteri, tarih-i asar-ı atika, teşrih derslerini tedris ve talim edeceklerdir.

Mektebe resim ile oymacılık, hakkaklık, bir de fenn-i tezyinat destgahları ilave olunacak ve bu destgahların her biri bir ustabaşı tarafından idare edilecektir. Ustabaşılar her üç ayda mektep müdürüne şakirtlerin derece-i terakkilerini mübeyyin bir raport tanzim ve ita edecekler ve işbu raportlar meclis-i aliye tebliğ olunacaktır. Tarih, fenn-i tezyinat ve asar-ı atika dersleri mektebin bilcümle şakirdanı için mecburiyyüt-tahsil olduğu gibi ressam, oymacı ve hakkâk olacak şakirdan yalnız teşrih ile menazır derslerini ve mühendis olacaklar dahi teşrihden maada derslerin kâffesini tahsile mecbur olacaklardır.

Mektebe dâhil olmak veyahut yalnız okunacak derslere devam etmek isteyen gençlerin evvel emirde isimlerini kalem-i mahsusunda kayıt ettirmeleri ve on beşten yirmi beş yaşına kadar olmaları ve isimlerini kayıt ettirmiş iken hangi hocadan ders almak istediklerini dahi tayin eylemeleri iktiza eder.

Ustabaşılar şakirdanın destgahlara kabulleri için verecekleri imtihanları bizzat kendileri tayin edecekleri gibi derece-i kafiyyede ibraz-ı istidat ve liyakat etmeyenleri dahi redde mezundurlar. Her sene ustabaşılar emr-i tedris ve talimleri kendilerine muhavvel olan şakirdanın asarından bazılarını intihap edecekler ve asar-ı mezkure enzar-ı ammeye vaz edilerek izhar-ı ehliyet ve liyakat edenlerin cümlesi nail-i mükâfat olacaklardır. Her üç ayda bir şakirdan münavebeten, yani bir defa asar-ı atikadan ve bir defa da tabiattan mehuz şeyler üzerine imtihan verip bu imtihanları müteakip mükâfaten kendilerine ikinci ve üçüncü rütbeden madalyalar verilecektir.

Mektepte mukayyet bulunan yalnız şakirdan değil, sanayi-i nefise tahsiliyle meşgul olanlar dahi derslerin kâffesine devam edebileceklerinden bu babda kalem-i mahsus tarafından beyitler verilecek ve işbu beyitler ile kütüphaneye dahi girilebilecektir.

Şehr-i Nisan esnasında mektep ve destgahları şakirdanıya hariçten imtihana dâhil olmak isteyen şakirdan beyninde bir imtihan icra olunacaktır. İşbu imtihanlar iki yolda, yani birincisi meclis-i ali tarafından verilecek fikir üzerine yapılmış bir karalamadan ve ikincisi hem yağlıboya ve hem de alçı ile yapılmış bir resimden ibaret olacak ve bu imtihanın küşadı sekiz gün evvel müdür tarafından ilan edilecektir. İkinci tecrübeye, yani yağlıboya resim imtihanına yalnız karalama ile resim imtihanında sıra tertibince ilk on numarayı ihraz eden şakirdan kabul olunacak ve bu imtihana mahsus mükâfatlar birinci rütbe madalyalardan ibaret olunacaktır.

Altı ayda bir icra olunacak imtihanların ikincisine kabul olunmak için şakirdan evvel emirde minzar-ı teşrih-i tarih-i asar-ı atika, tarih-i sanayi ve fenn-i tezyinat derslerinden imtihan vereceklerdir. Her altı ayda bir ressam şakirdan münavebeten, yani bir defa yağlı boya ve bir defa da karalama olarak yapılmış resim ve hakkâk ile oymacı şakirdan dahi bir defa adi resim ve bir defa alçı ile yapılmış resim üzerine imtihan vereceklerdir. Müdür tarafından tayin olunacak müddetlerde gerek ikinci derecede mükâfat ve gerek birinci rütbeden madalya almış şakirdan beyninde baş ve gövde üzerine imtihanlar icra olunacak ve sene imtihanlarında en ziyade mükâfat alan ressam, oymacı ve hakkâk şakirdana “Büyük Teşvik Madalyası” namıyla bir mükâfat verilecektir. Fenn-i mimariyi tahsil edecek şakirdan dahi isimlerini kalem-i mahsusunda kayıt ettirecek ve bu kayıt muamelesi kendilerine mektebin bilcümle dersleriyle kabul imtihanlarında bulunmak hakkını ita eyleyecektir.

Şakirdan-ı merkume birinci ve ikinci sınıf namıyla iki sınıfa taksim olunacaktır. İkinci sınıfa girmek isteyenlerin tarih-i hesab-ı hendese-i resmiye, resim ve fenn-i tezyinatta malumatları olduğunu ispat etmeleri iktiza eder. İşbu malumatın derecat-ı muhtelifesi her senenin son iki aylarında tahriren veya şifahen vuku bulacak imtihanlar vasıtasıyla sabit olur. Senede üç defa her ilk üç ay ibtidasında şakirdan ilm-i riyazi ve manzara ve hendese-i resmiyeye ve taş ve demir inşaatına dair imtihan verecek ve kendilerine madalya ve zikr-i cemilden mürekkep mükâfat ita olunabilecektir. İkinci sınıftan birinciye geçmek için şakirdanın ilm-i riyazi ve minzar ve tarih-i sanayi ve fenn-i tezyinatta ve demir ve taş inşaatına müteallik imtihanlarda üçüncü madalya veyahut birinci derece bir zikr-i cemil ve resim ve eşkâl ve tezyinat imtihanları için birinci dereceden bir veya ikinci dereceden iki zikr-i cemil, velhasıl fenn-i mimari imtihanında birinci dereceden üç veya ikinci dereceden altı zikr-i cemil alması iktiza edip şu

kadar ki bu son zikr-i cemilin hiç olmaz ise ikisi verilen fikir üzerine icra olunan imtihanda kazanılmış olmalıdır.

Fenn-i mimari ve tezyinat imtihanından ibaret olan birinci sınıf dersleri şakirdana birinci mükâfat imtihanına dâhil olmak hakkı ita eder. Fenn-i mimari imtihanı her ay ibtidasında, yani altısı muallim tarafından ita olunacak bir fikir üzerine altısı dahi istinsah tarikiyle icra olunacaktır. Fenn-i mimarinin birinci sınıf imtihanlarına mahsus mükâfat birinci ve ikinci derece madalyalardan ibaret olacak ve bir şakird hem birinci ve hem de ikinci dereceden madalya alabilecektir. Senenin muhtelif imtihanlarında en ziyade mükâfata nail olan birinci sınıf talebesine “Teşvik Madalyası” namıyla bir madalya ita olunacak ve bu madalyaya büyük madalya tesmiye kılınacaktır.

Mektebin dahili ve harici şakirdanından fennin sarf ve sanayie tatbikine müteallik derslere devam edenler dahi bu misillü imtihanlar verecek ve aynı mükafatı alacaklardır.

Müdür mektebin nizamnamesinde münderiç tedabir ile gerek dersane ve destgahlarda hüsn-i intizamın muhafazası ve gerek şakirdanın yalnız ders okudukları vakit değil, mektebin bahçe ve müştemilat-ı sairesinde dahi hüsn-i hal ve hareket üzere bulunmaları için ittihaz olunacak tedabirin icrasına nezaret edecek ve kütüphanede mütalaa müddetini ve oraya giren kesana kitapların suret-i itasını tayin ve bir de kütüp ve asar-ı sairenin tertibatını lieclil muhafaza lazım gelen tedabir-i ihtiyatıyeyi ittihaz eyleyecektir.

Meclis-i ali marifetiyle her sene bir sanayi-i nefise sergisi küşat olunacak ve erbab-ı sanayiinin işbu sergiye vaz etmek arzusunda bulunacakları asar, bunları tetkik ve kabul eylemek üzere meclis-i ali tarafından tayin olunan zevattan mürekkep bir “jüri”, yani tahlif olmuş bir heyet canibinden muayene olunacak ve bunlara mükafat dahi verilecektir. Elyevm mevcut olan asar-ı atika müze hanesinden maada resim ile oyma şeylere mahsus bir müze hane ve bir de sanayi-i milliye müze hanesi teşkil edilecektir.

Resim ile oyma şeylere mahsus müze haneye gelince, asarın cem ve tertibi pek çok vakte muhtaç olduğundan mektepte şimdilik eski üstatların asarı olmasa bile asr-ı hazır erbab-ı sanayiinin ve bhusus asar-ı şarkiye ile iştilal etmiş olanların eserlerini havi bir resim salonu ihdas etmek kafidir.

Sanayi-i milliye müze hanesine gelince bu müze elyevm devlet-i aliyeinin elinde bulunan her nevi asar-ı atika-i milliye numuneleri, mahsus bir salon vaz olunarak müddet-i kalile zarfında

gayet şaşalı bir surette küşat olunacak ve asar-ı mezkurenin bir defteri tanzim ve vakt ü zamanıyla Başvekâlete takdim kılınacaktır. İşbu üç müze hane doğrudan doğruya Sanayi-i Nefise Müdürü'nün nezareti altında bulunacaktır. Meclis-i ali ebniye-i atika ve milliyenin muhafazasına dahi memur olup ebniye-i mezkurenin iktiza eden tamiratını ve bu tamiratın suret-i icrasını lazım gelenlere irae ihtar eyleyecektir.

(BOA. İ.DH. 842/67709, 20 Kânunuevvel 1297 [1 Ocak 1882]; Cezar, 1995, s.458-463).



## EK 2-B: SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEBİ 1898-1900 VE 1903 DERS PROGRAMLARI

Sanayi-i Nefise Mektebi Ders Programı (1316 [1898] Maarif Salnamesi, s.106; 1317 [1899] Maarif Salnamesi, s.108; 1318 [1900] Maarif Salnamesi, s.112; 1319 [1901] Maarif Salnamesi, s.96). <http://isamveri.org/salname/sayilar.php?sidno=D02473>

Saat	Cumartesi	Pazartesi	Salı	Çarşamba	Perşembe
4 ila 7	Heykeltıraşî	Sınıf-1 İptidaî	Kara Kalem ve Yağlı Boya	Heykeltraşî	Kara Kalem ve Yağlı Boya
5 ila 7	Teşrih	Sınıf-1 İptidaî	Sanayi-i Nefise Tarihi	Heykeltraşî	Sınıf-1 İptidaî
5 ila 7	Teşrih	Sınıf-1 İptidaî	Sınıf-1 İptidaî	Heykeltraşî	Sınıf-1 İptidaî
7 ila 8	Yemek ve Teneffüs Zamanı				
8 ila 10	Hakkaklık	Hakkaklık	Hakkaklık	Hakkaklık	Hakkaklık
8 ila 10	Sınıf-1 İptidaî	Heykeltraşî	Fenn-i Mimari	Hakkaklık	Hendese
8 ila 10	Fenn-i Mimari	Heykeltıraşî	Fenn-i Mimari	Hakkaklık	Fenn-i Mimari

Sanayi-i Nefise Mektebi Ders Programı (1321 [1903] Maarif Salnamesi, s.100).

Cumartesi	Pazartesi	Salı	Çarşamba	Perşembe
Teşrih	Resm-i İbtidaî	Karakalem ve Yağlı Boya	Sanayi-i Nefise Tarihi	Yağlı Boya ve Kara Kalem
Fenn-i Heykeltıraşî	Fenn-i Hakk	Fenn-i Mimari	Fenn-i Hakk	Resm-i İbtidaî
Fenn-i Hakk	Fenn-i Heykeltıraşî	Resm-i İbtidaî	Fenn-i Heykeltıraşî	Fenn-i Mimari
Fenn-i Mimari		Riyaziyye ve Menazır		

## EK 2-C: SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEBİ 1909 YÖNETMELİĞİ

### Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Talimatname-i Dâhiliyesi

Madde 1- Sanayi-i Nefise Mektebine kabul olunacak talebe evvelasını 17'den devn ve 25'den efzun olmamak saniyen mekteb-i i'dadiyeden mezun olmak veya Avrupaca haiz-i malumat olduğunu ve bi'l-ımtihan isbat etmek ve yahut bir isti'dad-ı fevkalade sahibi olduğu Maarıf Nezareti tarafından tasdik edilmek salisen tahsile mani-i imraz ve amel-i sariyeden salim bulunduğu tıbben musaddak olmak rabi'an bir cinayet ve ceniha ile mahkum-ı aliye olmadığı musaddak bulunmak lazımdır.

Madde 2- Mektebe dâhil olmak isteyenler imtihanların hitamını müte'akib evrak-ı havadisle ilan edilecek müddet-i mu'ayyene zarfında evsaf-ı matlubeyi haiz olduklarını mütezemmin evrak-ı tasdikiyeyi ve müzekkere'i Osmaniye ile mekteb-i şhadetnamesini ve iş ilmühaberini bir istidanameye rabt ile intisab edecekleri şube-i sanatı tasri' ederek mektep müdüriyetine müracaat edeceklerdir.

Madde 3- Mektebe dâhil olan şakirdanın kaffesi bedayete'i ihtiyat sınıfında tedrisi meşrut olan dersleri göreceklerdir.

Madde 4- Dersleri ameli ve nazari olmak üzere iki kısma münkasım olup şakirdanın terfi-i sınıf etmesi her iki imtihanda da ibraz-ı liyakat etmesine mütevekkiftir. Bu iki kısmın birinden terfi edemeyen talebe sınıfında ibka ve iki sene terfi edemeyen talebe ise mektepten ihraç edilir.

Madde 5- Şakirdanın cümlesi muallimlerin ihtarat ve nesayihini kemal-i itina ile dinlemeğe ve icra olunan tashihatı nazar-ı itibar ve ehemmiyete almağa mecburdurlar.

Madde 6- Modeller ancak vakt-i zuhurdan evvel "poze" ediliyor ve poze müddeti Atelye muallimi tarafından tayin olup muallimden başka hiçbir kimse müddet-i mezkureyi ta'dile salahiyatdâr değildir. Şakirdandan biri bulunduğu Atelye'yi tebdil etmek isterse mektep müdüriyetinden tahiren mezuniyet talep etmesi lazım gelir.

Madde 7- Müddet-i tedrisiye sınıf-ı ibtida'iden ma'ada ressamlar için beş ve mimar ve heykeltraş ve hakkaklar için dörder senedir.

Madde 8- Atelyeler eyyam-ı ta'tileden ma'ada her gün açıktır ve her üç ayda bir tanzim ve mektebin münasip bir mahalline te'allık olunacak cetvelleriyle atelyelerin zaman-ı küşad ve talebenin müddet-i devamı ilan edilecektir.

Madde 9- Mektebin saati zevalidir. Sabahleyin mektebe gelen talebe kalem-i mahsusunda isbat-ı vücud ederek bu kaleme cetvelini imza edecek ve mektepten çıkarken dahi aynı muamele tekrar olunacaktır.

Madde 10- Bu kaleme kağıtları her ay nihayetinde memur-ı mahsusu tarafından tetkik olunarak talebenin berayı zarfında ki devamı tayin edilecektir.

Madde 11- Mazeret-i kaviyesi olmaksızın veyahut mualliminin vesatıyla istihsal ruhsat etmeksizin ilk üç ay zarfında on iki günden ziyade guyubet eden şakird o sene'i sabıkaya dâhil olmak hakkında mahrum kalacak ve bu halin diğer 3 aylar zarfında tekriri şakirdin terkin kaydını muceb olacaktır.

Madde 12- Ders zamanlarında şakirdanın bir atelyeden diğerine gitmeleri ve mektep ve holler dâhilinde gezinmeleri katiyyen memnu'dur atelyeler dâhilinde gürültü ve patırtı eden tütün içen ve yemek yiyenler düçar-ı mücazat olunacaklardır.

Madde 13- Muallim dershanede iken şakirdanın çıkmamaları ve muallimlere hürmet ve ri'ayet etmeleri elzem olup model ittihaz olunan eşhas ve hizmetkârlar ve mektep bekçileriyle teklifsizce ve labaliyane münasebette bulunmak memnu'dur

Madde 14- Şakirdanın nazar-ı dikkate derece'i nihayete i'tina etmeleri lazımdır. Binaenaleyh atelyeleri ve alçıdan ma'mul modelleri kalubet etmek ve duvarlar üzerlerine resim yapmak memnu'dur. Kezalik şakirdan kitab masa model iskemle mesellü kendilerine tevdi' olunan eşyayı hüsn-i muhafaza ve isti'mal eyleyecek ve eşyayı mezkurenin kırılıp bozulması halinde onları tazmin edeceklerdir.

Madde 15- Şakirdanın yalnız kendi mu'allimleri tarafından irae olunan işlerle iştilal etmeleri lazım olup dersleri haricinde her nev'i mutala'a ve meşguliyet memnu'dur.

Madde 16- Şakirdanın yekdiğerinin işini tashih etmeleri ve müdüriyetin ruhsatı olmaksızın derdest icra olan veya ikmal edilmiş bulunan işlerini mektepten harice çıkarmaları ve müdüriyetin ruhsat ve me'zuniyetini istihsal etmeksizin mektebe hariçten adam getirmeleri katiyyen memnu'dur.

Madde 17- İşbu talimat ahkâmına tamamıyla riayet ve imtisalinden istintaf edenler müdür-i mekteb tarafından kendilerine üç defa edilecek olan ihtarı hüsn-i telakki etmedikleri takdirde mektepten ihraç edileceklerdir.

16 Teşrinisani 325 [29 Kasım 1909]

### **Sanâyi'-i Nefise Mektebi ders programıdır**

#### **İptidâ'î sınıfı**

Bir sınıfın müddet-i tahsili bir senedir. Alınacak talebe evvela bu sınıfa idhal edilir. Bu sınıfın maksad-ı teşkili sanayi-i nefisenin kâffe-i şu'abâtı için talebe hazırlanmaktan ibarettir. Programı ber-vech-i âtidir:

Evvela resim, eşkâl-i hendese üzerinde talim ve bu meyanda gölgeye dair nazariyât-ı fenniyyede izâh edilir. Sâniyen basit ve girift muhtelif esâlibe aid alçı modeller ile resim taklidi yaptırılır. Sâlisen alçıdan ma'mûl yaprak ve nebât ve çiçek ve meyve modellerinden resim yaptırılır. Bu sınıfa devam eden talebeye hendese-i hatiyye, riyâsi cebir ve mihanik tedris olunur.

Her üç ay nihayetinde icra edilecek olan imtihanların sene nihayetindeki imtihân-ı umûmîye tesiri olur.

#### **Resim ve yağlı boya kısmı**

Bu kısım beş senede ikmâl edilir.

Birinci sene:

Alçıdan ma'mûl modellerle vücûd-ı beşer aksamı üzerinde çalışılır.

Ressamlığa ta'alluku kadar teşîh; bu teşrih derslerinde bulunan talebe ibtidâ vücûd-ı beşer aksamını resm etmeye mecburdur.

Tarih ve sanayi-i nefise

Menâzır

Riyâsi cebir ve hendesenin mâba'dı

İkinci sene:



Alçıdan ma'mûl tekâmîl vücûd-ı beşer üzerinde teşrih

Tarih-i sanayi-i nefisenin mâba'dı

Menâzırın “dapranator” tatbîkâtı

Üçüncü sene:

Her yaşta zî-hayat vücûd-ı beşer üzerinde resim tetebbu'u; evvela baş ve daha sonra tekâmîl vücûd-ı beşer.

Akmeşe üzerindeki kırımlar üzerine tetebbu'ât “Natürmort”

Başı yapılacak model bir hafta poz eder. Her Cumartesi model değişir. İki baş etüdünden sonra tekâmîl vücûd etüdü. Bu etüd pozu iki hafta devam eder. Bundan sonra Akmeşe üzerindeki kırımlar ile “natürmort” etüdüleri gelir ki birer hafta devam eder. Bu sınıfta sanayi-i nefise tarihi dahi tedris olunur.

Dördüncü sene:

Yağlı boya etüdü yapılır. Bu sınıfta tarih-i sanayi-i nefiseden üçüncü senedeki dersler takib edilecektir. Her ayın sonunda mu'allim tarafından kendilerine “eskis” verilir.

Beşinci sene:

Yağlı boya etüdünün devamı: elbiseli ve elbisesiz tekâmîl vücûd-ı beşer; bu etüdüler münâvebeten icra edilir ve her biri iki hafta devam eder. Bu sınıfın efendileri sene nihayetinde tatil zamanında kendilerine muallim tarafından verilecek “kompozisyon” üzerine bir resim hazırlamaya mecburdurlar. Son müsabakalarda bu resmin derece-i liyakatlerinin takibinde büyük bir ehemmiyeti vardır. Kompozisyonlar mekteb dâhilinde yapılır.

### **Heykeltıraş kısmı**

Bu kısım dört senede ikmâl edilir.

Birinci sene:

Alçıdan ma'mûl insan vücudu parçaları üzerinde lüleci ve yahud...çamuru ile kopyalar yapılır.

Teşrih

Menâzır

Riyazî cebir ve hendese

Tarih-i sanayi-i nefise

İkinci sene:

Her gün öğleden sonra günde üç saat resme çalışılacaktır. Ölçü molajları yapılacaktır. Çömlekçi çamurlarıyla heykellerden ve ölçüden kapatma etüdüleri yapılacak.

Teşrih

Molaj

Tarih-i sanayi-i nefise

Bu sınıfta birinci sınıfta olduğu gibi ne günde üç saat resme çalışılacaktır.

Üçüncü sene:

Çömlekçi çamuruyla “dapranour” baş ve tekmil vücûd gerek mücessim ve gerek hafîf kabartma etüdüleri yapılacaktır.

Dördüncü sene:

Mücessim insan vücudu ve heykelcik “maket” etüdüleri. Bu sınıfta kompozisyon süjeleri verilecek ve bir hafta zarfında yapılacaktır.

### **Şimşir üzerine hâk kısmı**

Bu kısım dört senede ikmâl edilir.

Birinci sene:

Eşkâl-i hendesiye üzerine etüdüleri ile “fon” etüdüleri yapılacaktır.

Bu sınıf ressam birinci sınıfta takibi lazım gelen resim derslerini takib edeceklerdir.

Teşrih

Tarih-i sanayi-i nefise

Menâzır

Hendese

İkinci sene:

El ile yapılmış “eskis” üzerinde hak etüdü ve hak edilmiş muntazam fikoro? peyzaj modellerden kopya

Resim dersi:

Resim sınıfının ikinci senesi dersi gibidir. “günde üç saat”

Teşrih

Tarih-i sanayi-i nefise

Menâzır

Hendese

Üçüncü sene:

Talebe tarafından “daprenotör” olarak yapılan resimleri hak. Bu sınıfta baş ve tekmîl vücûd ile bez üzerindeki kırımlar etüd edilecektir.

Bu sınıftaki efendiler kara kalem resme üçüncü sınıf programı vechle çalışacaklardır.

Dördüncü sene:

Vücûd-ı beşer üzerinde etüd edilecektir.

Esâtzenin(?) tablolarından şimşir üzerinde olan bir kompozisyon yapılacak ve sonra bu kompozisyon hâk edilecektir.

### **Mi‘mârî kısmı**

Mimarî tedrisât ekallî dört senede icra olunur.

Fen-i mimarî tederîsâtı hem amelî hem nazarî olacaktır.

Nazarî tederîsâtın programı:

Haftada 2 saat riyaziyât (cebir hesab hendese, müsellesât, mithanik)

- “ “ hendese-i resmiye ve gölge
- “ “ 1 kat‘-i ehcâr ve eşcâr
- “ “ 2 menâzır
- “ “ 2 tarih-i sanâyi‘-i nefise ve tarih-i mi‘mârî
- “ “ 5 malzeme-i inşâiyye mukâveme-i malzeme ve inşaat
- “ “ 1 topoğrafya
- “ “ 2 usûl-i keşf ve ebniye kanunu

#### **Amelî derslerin programı:**

- Haftada 10 saat resim taklidi
- “ 4 resm-i mücessem
- “ mütebâkî evkâta mi‘mârî projeleri

#### **İmtihân**

Riyâziyât

Hendese-i resmiye

Gölge

Kat‘-i ahcâr ve eşcâr

Menâzır

/// bu derslerde ikmâl-i tahsil etmiş olmak için şifahî ve tahrîrî imtihânlarda muvaffak olmak şarttır.

Resim taklidi de iki defa mükâfât alınacaktır.

Resm-i mücessemde bir defa mükâfât alınacaktır.

Tarih dersinden delveden (?) bir defa mükâfât alınacaktır.

Tarih dersinden projeden bir defa mükâfât alınacaktır.

### **Mimarî projeleri:**

Birer ayda ikmâl edilmek üzere eşkâl-i mimârî projesinden iki defa mükâfât

İkişer ayda ikmâl edilmek üzere mi' mârî projelerinden altı defa mükâfât

On iki saatte ikmâl edilecek eskislerden altı defa mükâfât

Tezyînât-ı mimârî projesinden bir defa mükâfât

Resim ve mimârî projelerinden alınan mükâfât birinci derecede olduğu takdirde de iki adi mükâfâta mu'âdil olacaktır.

Sene-i tedrîsiyye zarfında iki mimârî projesi ikmâl etmiş ve derslerden ekalli bir tanesinden imtihân vermeyen efendilerin kaydları terkin edilecektir.

Bâlâda ta'dâd olunan derslerin imtihanlarına muvaffak olan ve sair projelerden de tayin olunan miktarda mükâfât olan efendiler şehâdetname almak için proje yapmaya hakkı olacaktır.

Şehâdetname projesi: Altı ay zarfında ikmâl edilecek inşaata müte'allik kâffe-i hesâbatı ve teferru'ât resimleriyle keşf ve şartnâme defterlerini hâvî olacaktır.

İşbu proje bir heyet-i mümeyyize tarafından tedkîk olunduktan sonra şayan-ı kabul olanlara mimar şehadetnamesi verilecektir.

Şehadetname ahzine muvaffak olamayanlardan sinleri müsaid olanlar ertesi sene yine şehadetname projesine iştirâk edebileceklerdir.

Yeniden imtihana iştirâk etmek arzu etmeyenlere tasdikname verilecektir.

Fî 22 Teşrin-i sâni sene 325 [5 Aralık 1909]

Meclis-i Kebîr-i Maârif

(İAMA, Karton 7, Dosya No: 3874, 16 Teşrinisani 325 [29 Kasım 1909]; İAMA, Karton 7, Dosya No: 4139, 22 Teşrinisani 1325 [5 Aralık 1909])

## EK 2-D: SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEBİ 1911 YÖNETMELİĞİ

### Birinci Fasıl

#### Mektebin Teşkilatı

Madde 1- Mekâtib-i aliyyeden olan Sanayi-i Nefise Mektebi mimarlık, ressamlık, heykeltıraşlık ve hakkaklık sanatlarının tahsiline mahsus olmak üzere dört münkasımdır ve heyet-i umûmiyyesi itibarıyla mektebin tedrisatı ve vesait-i tadrissiyyesi bir vech-i atidir:

Evvela - Cihet-i taalluku olan ulumdan nazari dersler. Saniyen - Atelyelerde görülen amelî dersler ve mümaresat. Salisen - Beher sene icra olunan imtihanlar ve müsabakalar ve umuma küşad sergiler.

Madde 2- Müddet-i tadrissiyye ihtiyat sınıfında bir sene ve bundan maada ressamlar için beş sene ve mimar ve heykeltıraşlar için dörder sene ve hakkaklar için üç senedir.

Madde 3- Sanayi-i Nefise Mektebi'nde tahsil meccanen olup talebenin kabulü usulen tahkik edildikten sonra yalnız bir kereye mahsus olmak üzere bir lira kaydiye alınıp yedeyne makbuz senedi verilir. Fakr-u zaruret eshabından olduğuna dair bir ilm-u haber getiren talebe bu kaydiye ücretinden muafır. Resim tahtası ve kağıt ve pargar takımı ve boya ve saire talebe tarafından tedarik edilecektir.

### İkinci Fasıl

#### Şerait-i Kabul

Madde 4- Mektebe kabul olunacak talebe Evvela - Sini on yediden aşağı ve yirmi beşten yukarı olmamak Saniyen - Yedi senelik mekatib-i idadiyeden ba-şehadetname mezun olmak veya o derece haiz-i malûmat olduğunu Maarif Nezareti tarafından teşkil olunacak bir heyet huzurunda bil-imtihan isbat etmek Salisen - Tahsile mani emraz ve alil-i sariyyeden salim bulunduğu tıbben musaddak olmak lazımdır.

Madde 5- İdadi derecesinde oldukları Maarif Nezaretince musaddık olan mekatib-i gayr-ı resmiye mezuniyyeni dahi bila - imtihan kabul olunur ancak Lisan-ı Türki'de tekellüm ve tahrirde muktedir olması şarttır. Aynı şerut tahtında teb'a-yı ecnebiyyeden dahi talebe kabul olunur.

Madde 6 - Mektebe dahil olmak isteyenler her sene Ağustos ibtidasından Eylül on beşine kadar evsaf-ı matlubaya haiz olduklarını Mübin evrak-ı tasdikiyeyi yani Tezkere-i Osmaniyye ve mektep şهادetnamesi ve tabib ilmühaberi ce aşî ilmühaberi ce hüsn-ü hal varakasını bir istidanameye rabt ile Sanayi-i Nefise Mektebi Müdüriyeti'ne müracaat edeceklerdir ve işbu istidadnamede intisab etmek istedikleri şube-i sanatı dahi tasrih etmek lazımdır.

Madde 7- Bir mektep şهادetnamesini haiz olmayanların imtihanları Eylül on beşinden nihayetine kadar dördüncü maddede gösterilen surette imtihana tabi olurlar. Eylül otuzundan sonra mektebe katıyen talebe kabul olunmaz. Mektebe kayıt ve kabul muamelesi icra olunan talebe mahal-i ikametlerini idareye bildirecek ve mahal-i ikametleri tebeddül ettikçe idareyi bundan haberdar edeceklerdir. Mektep talebesinin yedlerine beş kuruş mukabili ve yalnız şahsa ait olmak üzere birer hüviyet varakası verilir ve bu varaka her sene tebdil olunur.

### Üçüncü Fasıl

#### (212) Tedrisat

Madde 8- Mektebin nazari dersleri şunlardır: (1) Hesap, hendese, cebir, müsellat (2) Hendese-i resmiye (3) Menazır ve gölge (4) Kat'î ahcar ve ahşap (5) Topografya (6) Hikmet-i kimya ve ilm-ül-arz tatbikatı (7) Amelî ve nazari inşaat (8) Fenn-i mimari (9) Usul-ü keşf-i mimari (10) Teşrih (11) Tarih-i Sanat-ı Nefise (12) İlm-i Âsar-ı Atîka-i İslamiyye ve Mimari-i Osmani (213)

Madde 9- Amelî dersleri şunlardır: (1) Alçı modellerinden karakalem ile orneman resimleri (2) Alçı modellerden kara kalem ile vücud-u beşer aksamı resimleri (3) Zihayat vücud-u beşerden yağlı boya resim (5) Kar-kadim müzehhiblik (6) Alçı modellerinden ve zihayat modellerden heykeltirşlik ve plastik (7) Müzeyyenat resimleri (8) Asar-ı mimariyeye dair kara kalem resimler ve projeler terkibatı (9) Ağaç üzerine hak

Madde 10- Sekizinci maddede gösterilen nazari derslerin bir kısmı yalnız mimarlara mahsus olup bir kısmı da diğer şubelerin talebesiyle müştereken tedris edilir ve bilumum derslerin programları Meclis-i Maarif'in tasdikine iktiran edecektir. Ders saatlerinin cetveli her sene-i tedrisiyye ibtidasında mektep idaresinden tertib ve tanzim olunur. Nazari dersler dersanelerde ve amelî dersler atelyelerde tedris olunur.

Madde 11- Mektebe kayd olunan şakirdanın kaffesi bidayeten müddet-i tahsiliyyesi bir sene olan ihtiyat sınıfına dahil olarak orada tedris-i meşrut olan dersleri görmeye mecbur olup imtihan-ı umûmiyyede kesb-i liyakat ederek asıl şubeye terakki edebilirler.

Madde 12- Dersler esasen nazari ve amelî olmak üzere iki kısma ayrılmış olduğundan şakirdanın terfi-i sınıf etmesi her iki kısmın imtihanında da ibraz-ı liyakat eylemelerine mütevakıftır ve birbirini müteakib iki sene terfi-i sanat edemeyen talebe ise mektepten ihraç olunurlar.

Madde 13- Müddet-i tahsiliye esnasında bir şakird mektebin bir şubesinden diğer şubesine geçmek arzu eder ise müdüriyete bu babda bir istida verip bir mahzur olmadığı müdüriyetçe anlaşıldığı halde o şubenin birinci sınıfına nakl olunabilir.

Madde 14- Mektebin bir şubesinden şahadetname ile mezun veyahut tasdiknameye haiz bir efendi diğer bir şubenin tedrisatına devam etmek ister ise müdüriyete bu babda vereceği bir istida üzerine kayıt muamelesi icra olunup ancak o şubenin birinci sınıfına dahil olabilir.

Madde 15- Bilumûm nazari derslerden üç ayda bir kere olmak üzere sene-i tedrisiyye zarfında iki defa ders muallimi tarafından hususi imtihanlar icra olunup numaraları müdüriyete tevdi olunur. Amelî derslerden yalnız mimari şubesinde hususi imtihanlar icra edilir.

#### Dördüncü Fasıl

##### Atelyeler

Madde 16- Bilumûm amelî dersler her şubeye mahsus ayrı ayrı atelyelerde yani ameliyathanelerde görülür. Şakirdanın cümlesi muallimlerin ihtarat ve nasayihini kemal-i itina ile dinlemeye ve atelyelerde yaptıkları işleri de muallimler tarafından icra olunan tashihâtı nazar-ı itibar-ı ehemmiyete almaya mecburdurlar.

Madde 17- Gerek alçı modellerin gerek zihayat modellerin (poz)ları ve poz müddetleri atelye muallimi tarafından tayin olunup muallimden başka hiçbir kimse müddeti mezkûreyi tadile salahiyetdar değildir. Muallimler için musattah resim örnekleri ve alçı modeller ve diğer şubelerin modelleri mektebin koleksiyonundan verilir. Ressam ve heykeltıraşlara mahsus zihayat modelleri dahi mektep idaresi tedarik eder.

Madde 18- Atelyeler eyyam-ı resmiye tatiliyyeden maada her gün muin olan saatlerde açıktır. Atelyelerde bir talebenin devamsızlığı müşahade olundukta muallim tarafından tahriren müdüriyete şihbar edilir.



Madde 19- Şakirdanın bir atelyeden diğere atelyeye gezmeleri ve atelye dahilinde gürültü ve patırdı etmek ve tütün içmek ve yemek yemek katiyen memnu mucib-i mücazattır.

Madde 20- Şakirdanın atelyelerde nezafete derece-i nihayede itina etmeleri lazımdır. Binaenaleyh atelyeleri ve alçı modelleri telvis etmek ve kırmak ve resim örneklerini yırtmak ve çizmek ve duvarlara yazı yazmak ve resim yapmak katiyen memnudur. Kezalik şakirdan kitap ve masa ve model ve iskemle mesellü kendilerine tevdi olunan bilcümle eşyayı hüsn-ü muhafaza etmeye mecburdurlar. Eşya-yı mezkûrenin kırılıp bozulması halinde onları talebe tazmin edecektir.

Madde 21- Şakirdan atelyelerde ancak kendi muallimleri tarafından irae olunan eşyalarla iştilal etmeleri lazım olup bunun haricinde her nevi meşguliyet memnudur. Kezalik şakirdanın atelyelerde yekdiğerinin işini tashih etmeleri ve müdüriyetin ruhsatı olmaksızın derdest icra olan veya ikmal edilmiş bulunan işlerini mektepten harice çıkarmaları katiyen memnudur.

Madde 22- Müdüriyetin ruhsat ve mezuniyetini istihsal etmeksizin talebenin mektebe ve atelyelere hariçten adam getirmeleri katiyen memnudur.

### Beşinci Fasıl

#### Talebenin Devamı

Madde 23- Eyyam-ı resmiye ve tatiliyenin gayrı tedrisata her gün sabahleyin zevali saat ile saat dokuzda bedab olunup Teşrinievvel ve Teşrinisani ve Kânunuevvel ve Kânunusani aylarında akşam saat üç buçuğa kadar ve Şubat ve Mart ve Nisan'da saat dörde kadar ve Mayıs ve Haziran'da saat beşe kadar devam edilir. Öğle vakti saat on ikiden bire kadar bir saat yemek için tatil edilir. Talebe sabahleyin saat dokuzda kadar behemahal yoklama cedvelini imza edecek ve mektepten çıkarken dahi aynı muamele tekrar olunacaktır.

Madde 24- Yoklama cetvelleri her ay nihayetinde tetkik olunarak talebenin bir ay zarfındaki devamı tayin edilecektir. Gerek mazur ve gayrı mazur olarak müddet-i tedrisiyenin sülusu miktar mektebe devam etmeyen talebe o senenin imtihanlarına kabul olunmayıp sınıflarında ibka edilir ve adem-i devam sene-i atide dahi tekrar ettiği halde adem-i devamın bir özr-ü makbule müstenid olduğu tebeyyün eder ise imtihana kabul olunur.

Madde 25- Tedrisata Teşrinievvelin birinde bed'an olunup dersler Mayıs'ın birinde kesilir ve mektep Temmuz'un iptidasında tatil edilir.

Madde 26- Bir yerde vazifesi olup akşama kadar program mucibince dersleri tamamen takip edemeyenler bulunduğu ve resme istidatları olduğu takdirde öğleye kadar devamları şart olmak üzere ve (talebe-i gayr-ı asliye) sıfatıyla mektebe kabul olunabilirler. Şu kadar ki bunlar mektebe devama mezun olduklarına dair dahi mahallelerinden alacakları ilmühaberlerle beraber bir istida ile talebe kabulü zamanında mektep müdüriyetine müracat etmeye ve talebe-i asliye gibi kaydiye harcını vermeye mecburdurlar. Bu gibiler imtihanlara dahil olamazlar. Ancak mektebe muntazaman devam eyledikleri halde yedlerine bir tasdikname verilebilir.

### Altıncı Fesil

#### Nazari Derslerin İmtihanı

Madde 27- Sanayi-i Nefise Mektebi'nde tedris olunan bilcümle nazari derslerin imtihanlarına her sene Mayıs'ın evasıtına doğru bed'an olunup şehir-i mezkûrun nihayetinde hitam bulacaktır. Bu imtihanlar dersine göre şifahi veya tahriridir.

Madde 28- İmtihanlarda tam numara "on"dur. Gerek terfi-i sınıf huruç imtihanlarında her dersten "beş" numaradan aşağı almamak şarttır. Ve bir şakirdin mumarası beşten aşağı olursa veyahut mazeret-i meşrua göstermeyerek imtihana gelemez ise sınıfta ibka olunur. Yalnız bir dersten "beş" numaradan aşağı numara alanlar ikmal imtihanlarına kabul edilebilirler. Mazaret-i meşruaya mebni imtihanlarda bulunmayanlar dahi ikmal imtihanlarına kabul olunurlar ancak bunların evvelce mektep idaresince icra edilecek tahkikat neticesinde iş'ar-ı vaki'in hilafı zuhur ederse o talebeye mezkûr imtihandan dönmüş nazarı ile bakılacaktır.

Madde 29- Nazari derslerin imtihan numaraları bilumum nazari imtihanların hitamında talebeye tefhim olunur ve bu imtihanlarda muvaffak olmayan talebe amelî derslerin müsabakasına dahil olamazlar. Binaenaleyh onların müsabaka işleri de teşhir olunamaz ce sınıfta ibka olunurlar. Yalnız nazari derslerden ikmal imtihanına kalanların işleri teşhir olunur.

Madde 30- Nazari derslerin imtihanları med'uvv mümeyyizler muvacehesinde dersin muallimi tarafından icra olunup imtihanların gün ve saatleri mektep idaresi tarafından tayin ve bir hafta evvel cetveli mektepte taalluk edilir.

Madde 31- Bir mazerete mebni imtihana gelemeyenler ile ikmal imtihanına kalanların imtihanı Eylül'ün on beşinden nihayetine kadar mektep muallimininden müteşekkil bir heyet huzurunda icra olunur ve işbu ikmal imtihanları dersine göre ya tahriri veyahut şifahi olur.

## Yedinci Fasıl

### Amelî Derslerin Müsabakası ve Sergi

Madde 32- Mektebin dört şubesine ait amelî derslerin gerek terfi-i sınıf gerek huruç imtihanları müsabaka ile icra olunur. Müsabakaya vaz' olunacak işler Haziran ayı zarfında yapılp mah-ı mezburun otuzuncu günü akşamı saat beşte kaffeten mektep idaresine teslim olunur bu zaman ancak maarif nezaretinden kararıyla tadil olunabilir. Her şakird yaptığıın resim vesair işlerin üzerine isim ve numarasını yazar ve bu işler mektepte salon-u mahsusunda sergi halinde teşhir edilip Temmuz ayı zarfında umuma küşade bulunur.

Madde 33- Müsabaka işleri mutlak mektepte atelyeler dahilinde yapılp asla dışarıya çıkarılamaz ve bir şakird diğzerinin işini hiçbir suretle tashih edemez yahut bir örnekten kopya edemez. Böyle bir hale cüret edenler müsabakaya dahil olamazlar.

Madde 34- Mimari şubesinin müsabaka işleri muallimin her sınıf için tahriren vereceği projeler üzerine icra olunup bir projenin aksam-ı mecmuasını icra etmeyen talebenin işi müsabakaya vaz' olamaz. Resim ve heykeltıraşî ve hak şubelerinde her sınıf içib müsabaka işlerinin tayin ve modellerinin intihabı muallimlere aittir.

Madde 35- Sergi açılmazdan evvel talebenin teşhir olunan eserleri mektep muallimlerinden ve memleketin en maruf sanatkârlarından ve erbab-ı maarifinden müteşekkil ve mektep müdürünün taht-ı riyasetinde bir heyet-i mümeyyize tarafından tetkik edilir. İşbu heyet-i mümeyyize ikiye inkısam ederek biri mimari şubesinin diğzeri resim ve heykeltıraşî ve hak şubelerinin işlerini müntehi sınıflardan bedan ederek ihtiyat sınıfına kadar nazar-ı tetkikten geçirir ve verilecek numaraları beyinlerinde bilmüzakere kararlaştırarak tayin ve ita ederler.

Madde 36- Amelî derslerde dahi gerek terfi-i sınıf gerek huruç müsabakalarında tam numara "on"dur ve beş numaradan aşağı numara alanlar terfi-i sınıf edemezler.

Madde 37- Müsabakalar için ikmal imtihanı olmadığından bu babda hiçbir mazeret kabul olunmaz ve müsabaka işini icra etmeyenler terfi-i sınıf edemezler.

Madde 38- Talebenin müsabakada kazandıkları numaralara göre heyet-i mümeyyize tarafından birinci ve ikinci ve üçüncü derecede çıkanlar dahi tefrik ve tayin olunurlar ve bazılarına da zikr-i cemil verilir. Bu kıymetleri mühteve varakalar mektebin resmi mührü ile musaddak olarak

müsabaka işlerinin üzerlerine yapıştırılır. Son sene talebesinin şahadetnamelerine dahi bu kıymetler derç edilir.

Madde 39- Son sene müsabakalarında her şubeden birinci çıkan talebenin eserini takdiren mektep idaresi iştira edip mektebin resim koleksiyonuna ithal eder. Diğer işlerin kaffesi sahiplerine iade olunur.

Madde 40- Müsabaka işlerinden bir ikisini dahi sergide teşhir edebilirler.

### Sekizinci Fasıl

#### Şahadetnameler ve Tasdiknameler

Madde 41- Nazari derslerin imtihanında ve amelî derslerin müsabakasında isbat-ı liyakat eden son sene talebesine aliyyülusul birer şahadetname ita olunup metninde Sanayi-i Nefise Mektebi'nin hangi şubesinden ve ne derece mezun olduğu tasrih edilir. Mektebin resmî mührüyle muhtevim olan şahadetnamelerin zirine Maarif Nazırı'yla mektep müdürü vaz'-ı imza ederler. Şahadetname harcı iki liradan ibaret olup fakir halini usulü dairesinde isbat edenler bu harçtan muaf tutulur.

Madde 42- Şahadetname almaya muvaffak olamayanlara veyahut herhangi sınıftan mektebi terk edenlere idareye bir istida ile müracaat ettikleri halde mugayyır-ı ahlak ve ihracı mucib bir harekette bulunmadıkları anlaşıldıktan sonra yedlerine aliyyülusul tasdikname verilir.

### Dokuzuncu Fasıl

#### Kütüphane ve Koleksiyonlar

Madde 43- Talebenin istifadesini temin için mektepte kütüphane ve bir resim koleksiyonu ve bir de alçı modelleri koleksiyonu tesis edilmiş olup müracaat zamanları talebeye ayrıca ilan olunur. Ne bu koleksiyonlardan eşya ve ne de kütüphaneden kitap mektebin haricine çıkarılamaz. Kitap ve eşyayı tahrip edenler tanzim etmeye mecburdur.

### Onuncu Fasıl

#### Mevadd-ı Muhtelif ve Mücazata Dair

Madde 44- Talebe hakkında ind-el-hace müdüriyet tarafından tatbik olunacak mücazat ihtar, tekdir, ihraç, muvakkat ihraç ve ihraç-ı kat'iden ibaret olmak üzere dört nevidir.

Madde 45- Ders vakitleri şakirdan behemehal dersane ve atelyelerde bulunacaklardır bir mazerete mebni nazari dersi muallimlerinden biri dersinde hazır bulunmaz ise talebe atelyelerinde çalışacaklardır ve amelî ders muallimlerinden biri bir mazerete mebni kalmamış ise talebe atelyeleri terk edip gitmeyeceklerdir.

Madde 46- Talebenin emr-i tedris ve idareye müdahaleleri ve mektep dahilinde siyasiyat ile iştigalleri katiyen memnudur.

Madde 47- Kırk beşinci ve kırk altıncı ve kırk yedinci ahkâmına adem-i riayet ve memurin ve muallimibe karşı itaatsizlik ve hürmetsizlik etmek ve arkadaşlarını itaatsizliğe teşvik etmek veyahut arkadaşları hakkında sitem ve darb ve tariz gibi hareket gayr-ı layıkada bulunmak bu hareketin derecesine göre müdir-i mektep tarafından ihtar ve tekdir ve muvakkaten veya katiyen ihracı müeddi olur.

Madde 48- Düçar-ı mücazat olan talebenin esamesi muallimin ve mütealliminin manzuru olacak bir mahalde taalluk edilmekle beraber o talebenin mektepçe olan siciline dahi şerh verilir.

### **Sanayi-i Nefise Mektebi Ders Programları**

İhtiyat Sınıfı

Müddet-i tadrisiyyesi bir senedir

Nazari Dersler

Hesap ve hendese - Hendese-i tersimiye ve gölge - Hikmet ve kimya ve ilm-ül arz tatbikatı

Atelyeler

Eşkal-i hendesiye üzerinde talim ve bu meyanda gölgeye dair izahat - Basit ve girift olmak üzere muhtelif üsluplara ait alçı modellerden resim taklidi - Alçı modellerden nebatat, yaprak, ve çiçek ve meyve vesair orneman tersimatı.

Mimari Şubesi

Müddet-i tadrisiye dört senedir.

Nazari Dersler

(Birinci Sene): Cebir ve müsellat ve mihanik - Menazır - Teşrih (ihtiyari)

(İkinci Sene): Amelî ve nazari inşaat - Kat'ı ahcar ve ahşap - Tarih-i sanat-ı nefise

(Üçüncü Sene): Amelî ve nazari inşaat - Usul-ü keşf-i mimari.

#### Atelyeler

(Birinci Sene): Muhtelif üsluplardaki müzeyyinatin musattah örneklerden ve alçı modellerden istinsahı - Aksam-ı mimariye etütleri - Alçı modellerden vücud-u beşer tersimatı (Resim şubesinin birinci senesinde görülecektir) - Alçı modellerden çamur ile modelaj (Heykeltıraşî şubesinin birinci senesinde görülecektir)

(İkinci Sene): Yunani ve Roma ve Osmanlı üsluplarının aksam-ı mimarisinin musattah örneklerden istinsahı - Asar-ı mimariyenin doğrudan doğruya mesahası ve kurşun kalem ve çini mürekkep ile tersimi - Gölge nazariyatının tatbikatı ve gölgelerin “lavî” usulüyle gösterilmesi

(Üçüncü Sene): İtalya Rönesansı Üslubu'nda tersimat ve bina planları ve mukatta'lar ve cepheler ve bunlara dair projeler ve aksam-ı mimariye etütleri

(Dördüncü Sene): Mimari-i Osmani Üslubu'nda etütler ve teferruatıyla projeler - Bu üsluptaki müzeyyinatın cesamet-i tabiiyede sulu boya ile tersimat - (Talebe albümlerine krokiler dahi yapacaklardır).

#### Resim Şubesi

Müddet-i tedrisiyyesi beş senedir

#### Nazari Dersler

(Birinci Sene): Menazır - Teşrih

(İkinci Sene): Tarih-i Sanat-ı Nefise

#### Atelyeler

(Birinci Sene): Kara kalem ile alçı modellerden vücud-u beşer aksamı

(İkinci Sene): Kara kalem ile alçı modellerden tekmil vücud-u beşer resimleri

(Üçüncü Sene): Kara kalem zihayat modellerden vücud-u beşer aksamı

(Dördüncü Sene): Yağlı boya ile zihayat modellerden vücud-u beşer aksamı

(Beşinci Sene): Yağlı boya ile zihayat modellerden “akademi” tabir olunan teknil vücud-u beşer resimleri - “natürmort” tabir olunan resimler.

Kar-ı kadim müzehhiblik (ihtiyaridir).

Heykeltıraşî ve Plastik Şubesi

Müddet-i tdrisiyyesi dört senedir

Nazari Dersler

(Birinci Sene): Menazır - Teşrih

(İkinci Sene): Tarih-i Sanat-ı Nefise

Atelyeler

(Birinci Sene): Alçı modellerden lüleci veya çömlekçi çamuru ile vücud-u beşer aksamı nahtı (modelaj) - Alçı ile (mulaj) yahut kalıb-ı amelî

(İkinci Sene): Çamur ile heykellerden ve alçı kabartmalardan etütler

(Üçüncü Sene): Zihayat modellerden baş ve teknil vücud-u beşerin mücessem veya kabarma olarak modelajı

(Dördüncü Sene): Mücessem olarak vücud-u insan ve heykelcik ve maket etütleri (Bu şubenin birinci ve ikinci sene talebesi resim şubesinin birinci senesine dahi devam edeceklerdir).

Hakk Şubesi

Müddet-i tdrisiyyesi üç senedir

Nazari Dersler

(Birinci Sene): Menazır - Teşrih

(İkinci Sene): Tarih-i Sanat-ı Nefise

## Atelyeler

(Birinci Sene): Şimşir üzerine eşkal-i hendesiye etütleri – Zemin etütler

(İkinci Sene): Müzeyyinât örneklerinden hak

(Üçüncü Sene): İnsan resimlerinden hak (Bu şubenin birinci ve ikinci sene talebesi resim şubesinin birinci senesine dahi devam edeceklerdir).

## Nazari Derslerin Mufassal Programı

### Hesab-ı Hendese-i Adiye

İhtiyat sınıfına mahsus olup haftada 1 saattir.

#### Hesab

Kabiliyet-i taksim şeraiti - Adetlerin iki, üç, dört, beş, altı, yedi, sekiz, dokuz, on, on bir, on iki, on üç ile kabil-i taksim olmaları - Kesirlerin tarifi, vahide-i irca tarikinin ne demek olduğu ve suret-i katiyede ifhamı - Muhtelif misaller ve meseleler - Mikayasat-ı atika ve aşariyeye mukayeseleri ve münakaşatı - Osmanlı mikyasları, Fransız ve İngiliz mikyasatı - Zu-haddeyn usulü - Cezr-i murabba ve cezr-i mikâb kaideleri.

#### Hendese-i Adiye

Hendesenin tarifi - malûmat-ı ibtidaiyye - Tarifât-ı esasiye - Hutut bahsi ve bunun hakkında davalar - Zaviye bahsi ve davaları - Müselles bahsi ve buna müteallik davalar ve mesail - Dört dıllı şekiller ve davaları - Müselleslerde amelîyat-ı tersimiyyeye esas olan davalar ve mesail - Daire ve aksamı ve hatt-ı mümaslar ve hakkında davalar ve muhtelif mesail - Zaviyelerin mesaha ve tersimleri - Zaviye ve kavisleri aksama ayırmak - Alat-ı tersimiye ve bunlar hakkında tafsilat, alat-ı tersimiyenin muayene ve mukayeseleri - Amelîyat ve mesail-i tersimiyye - Eşkal-i müteşabih ve müteşabehet davaları - Hututun gerek müsavi gerek muhtelif gerekse mütenasib aksama usul-ü taksimi - Mikyas-ı hendesi ve unvan-ı muhtelifesi - Müstatil - Mütevaziy-ül-dıla' - Müselles, şebih-i münharif ve aliyy-ül-umûm hangi bir şekl-i müstevinin usul-ü mesahası - Pitagoras davası - Bir şekl-i zu kesir-ül-dıla' muadil müselles ve murabba resmetmek - Müteaddid şekiller mecmu veya tefaddulunun muadili olan murabba resmetmek - Bir daireyi istenildiği kadar aksama yani (2, 1-5) dıllı şekl-i muntazamı daire dahiline resmetmenin usulü, Bir şekl-i muntazam ve dairenin ve aksam-ı dairenin mesahaları - Hendese-i cismiyye hakkında



malûmat - Müstevi bahsi ve davaları - Zevaya-yı mücesseme - Ecsam-ı zü-kesir-ül-vücuha ve bunların hacimlerini bulmak - Üstüvane ve mahrut davaları ve bunların hacimleri - kare bahsi.

Hendese-i Tersimiyye ve Gölge

İhtiyat sınıfına mahsus olup haftada 2 saattir.

Hendese-i tersimiyenin tarifi - Mürtesem - Rasıdın mevkii - Müstevi-i ufki - Hutut-u raşime - Rakım - Mürtesemat-ı murakka. İkinci bir mürtesem istimali - Hatt-ı zemin - Noktanın mürtesemleri.

Hatt-ı müstakimin mürtesemleri: Hatt-ı ufki - müstevi-yi şakuliye amud hatlar - Cephe hatları - Müstevi-yi ufkiye amud hatlar - Hatt-ı zemine muvazi müstakimler - Profil müstevisi derununda bulunan müstakimler - İrtisam müstevilerinin tebdili - Bir müstakimin sanat-ı irtisamlar ile teşkil ettiği zaviyenin tayini - Bir müstakimi profil müstakimi vaziyetine götürmek - Profil müstakimi üzerinde bir nokta ahz etmek - İrtisam müstevilerinin her ikisini dahi tebdili.

Müstevi: Meyl-i azim hatları - Müstevinin eserleri - Müstevii irtisamlara amud ve muvazi müsteviler - Hatt-ı zemine muvazi müstevi - İki hattın teşkil ettiği zaviyenin tayini - Herhangi bir müstakimin herhangi bir müstevi ile tekatu' noktasına tayini - İli müstevinin fasl-ı müşteriki - Yek diğerine amud müstakim ve mesteviler - Bir noktanın bir müsteviye olan bu'du - Bir noktadan malum bir müstakime amud bir müstevi tersimi - Bir noktadan bir müsteviye amud tersimi - Bir müstakimden geçmek üzere malum bir müsteviye amud bir müstevi tersimi - İki müstakime amud-u müşterek tersimi.

Devr Usulü: Tarifât - Devr usulüyle mesail-i muhtelifenin halli, devr usulüyle tebdil-i müstevi usulünün mukayesesi - Bir noktadan geçmek ve sanat-ı irtisamlar ile muin zaviyeler teşkil etmek üzere bir müstakim tersimi.

Tatbik Usulü: Tarifât ve bu usul ile mesail-i muhtelifenin halli

Zu-kesir-ül-vücuha: Tarifât - Bir müstakimin zu-kesir-ül-vücuha kat' ettiği noktanın tayini, bir müstevinin bir zu-kesir-ül-vücuha fasl-ı müştereki - Ze-kesir-ül-vücuha'nın inkişafı - Zu kesir-ül-vücuha'nın fasl-ı müterekleri.

Mürtesemat-ı Murakka: Mikyas - Nokta - Hatt-ı müstakim - Müstevi - Mesail-i muhtelifane halli

Gölge: Gölge Nazariyatı - Bir noktanın, bir hatt-ı müstakimin ve herhangi bir cismin sanat-ı irtisamlar üzerindeki gölgelerin tayini – Bacaların (?) tam üzerinde attığı gölgenin tayini - Hacerlerin gölgeleri - Sütunların gölgeleri - Kemerlerin gölgeleri - Herhangi bir binanın gölgesinin tayini ve bu babda muhtelif tatbikat.

Münhaniler ve satırlar: Münhaniler ve satırlara dair malûmat-ı umumiye - Satırların tarifati, taksimatı ve hudud-u meri'yyeleri - Mahrut ve üstüvanelerin hudud-u meri'yyeleri sanatın, müstevşke maktaları ve gölgeleri - Sathın fasl-ı müşterekleri, inkişafı - Sath-ı devraniye, sath-ı yesariye, helezon münhanisi.

Hikmet ve Kimya ve İlm-ül-arz Tatbikatı

İhtiyat sınıfa mahsus olup haftada iki saattir

Hikmet-i Tabiiye

Seflet: Muvazene-t-ül-maiyat, tazyık - Asansörler - Kesafet - Tazyık-ı nesimi - Manometreler mayili ve gazlı tulumbalar - Tatbikat.

Hararet: İnbisat ve netayici Hesabat - Mikyas-ül-harareler - Gazların inbisatı - Cereyan-ı gazat - Hararet-i izafiye - Hararet-i tecebbüriye - Ecsamın nakliyyet-i haruriyyesi - Tesahhün - Teberrüd - Hararet-i münşea - Ebniyenin şömüne ve soba ile teshini - Sıcak hava ile teshini - Sıcak su ile teshini - Su buharıyla teshini - Havayı fasit - Mahal-i meskuneye lüzumu olan havanın kemiyet ve keyfiyeti - tahdid-i hava ve envai muhtelifesi.

Savt: Aks-i savt - Tınnet - Bir binanın havas-ı savtiyesi.

Ziya: İn'ikas-ı ziya - İnkisar-ı ziya - İntisar-ı ziya - Pertusoz nazariyesi - Dür-bin - Beyt-i Münir- Usul-ü muhtelif-i tenvir hakkında tetkikat mikyas-ı ziya.

Zivt, petrol ve gaz ile istihsal edilen ziya - Okziderin ile tenvir.

Elektrik ve mıknaıtıs: Elektrik makineleri - Pil - Müdahhar - Cereyan-ı elektrik hakkında malûmat-ı ibtidaiyye - Siper-i saika - Pusulalar - Elektrik çıngırağı - Telefon - Ziya-yı elektriki -- Cereyan-ül-elektriki ile nakl-i amel -

Kimya

Müvellid-el-Hamuza: Müvellid-ül-mai- Su - Meyah-ı sanatı ve sanat-ı muhtelifesi -

Usul-ü tasfiye - Bir suyun kabil-i şirb olup olmadığını bildirir usul-ü seria.

Azot - Hava - Hava-yı fasid.

Hamız-1 azot - Tiz-ab vasıtasıyla hak - Amonyak- ?

Kükürt - Hamız kibritinin izale-i levn def-i taaffün hususundaki tesiri - hamız-1 kibrit

Müvellid-ül-ma kibriti - kibritlerin terci' suretiyle istihsali - miyah-1 kibritiyeye ve bazı malzeme-i inşaiyeye tesiri.

Abdesthane ve lağımlardan intişar eden gazat - def-i taaffün için istimak edilen usuller.

Klor-zail-ül-elvan klor müsennalar-tatbikat-1 hamız?

Cam üzerine hak – Silis - Kuvars - Yeşb - Değirmen taşı - Kumtaşları - Çakmak taşı - malzeme-i mezkûrenin istimali - Karbon - Mahrukat - Hamız karbon - İş bu mürekkipatın tesirat-1 muzarası - İhtiraktan ne suretle husule geldiği.

Müvellid-ül-mai karbonu maden kömüründen çıkarılan gaz - Tenvir gazı - meme, muaddad - nazım - petrol - Asfalt - Zehirli ve kabil-i intial hava-yı nesimi ve bunun derununa girebilmek için ittihazı lazım gelen tedabir.

Maden hakkında malûmat-1 umumiye: Potas - Güherçile - Güherçilenin mahal-i meskunede suret-i teşkili.

Karbonit kils - burud-sud - silist - sud - melh-i amonyak, sanayide suret-i istimali

Kireç - Yağlı kireç - zayıf kireç - su kireci - çimento - beton - karbonat kils - Ahcar-1 müncemide hakkında tecarib - Su borularında takşirat - Malzeme-i kalkeriyeinin silistlenmesi - kibritin kils - Alçı - şablı alçı - İston – alüminyum – Kil - porselen toprağı – Tuğla - Fayans (Çini) - Porselen - Karo – Cam - Demir - Funt - Çelik - Hamz-1 Hadid - Okr - Tutya - Galvanize Demir - Klortutya - Hamz-1 Tutya - Kalay - Kalaylama - Kurşun - Kurşun halitaları - Muhtelif suların kurşuna tesiri - Solugen - Üstüpeç - Usul-ü üstüpeç ile barit ve tutyalı üstüpeçlerin yek diğerile mukayesesi.

Bakır - Tunç - Pirinç - Kebrtit-i nahhas - Kerasteninin muhafazası - Gümüş - Altun - Platin.

Galvani plasti - Bakır kaplama - Nikel kaplama - Altun ve gümüş yaldızcılık - Malzemenin tagayyürünü mucib esbabın muayene ve tetkiki - Bazı malzemeyi gayr-ı kabil tagayyür bir hale koymak için mevcut usuller.

### İlm-ül-arz

Kaşr-ı arzın biniyyesi - Arzat-ı nariye ve arzat-ı rüsubiye - Menbaa - Hafdisat-ı jeoloji-i hazıra ve kadime - İnşaatda müstamel başlıca ahcar - Suhur-u nariye - Suhur-u volkaniye - Suhur-u rüsubiye - Müessirat-ı haviyenin bazı ahcara tesiri.

### Kimya-yı Elvan

Kesretle müstamel bazı boyaların terkiib ve kimyevileri hakkında malûmat-ı mücmele –

Müceffef ve gayr-ı müceffef boyalar - Keten yağı - Ceviz yağı - Karanfil yağı - Yağları müceffef kılmak için müstamel usuller - Terebentin ve lavanta esası yağları - Veronilerin terkiibinde müstamel reçineler - Yağlı, revhli ve küllü veroniler - İstimal edile gelmekte olan müceffefler hakkında mütalaat - Hava ve ziyanın boyalara, yağlara, revhalara ve reçinelere tesiri - gaz ihtirakından tevellüd eden mahsulün boyalara ve levhalara tesiri - Bez ve çerçevenin usulü istihzarı.

### Fenn-i Mimari

Mimari şubesinin üçüncü senesine mahsus olup haftada iki saattir.

Marifet ve sanat hakkında tarifât ve farkları - Marifet-i nefise ve marifet-i sınaıyyeye dair izahat - Fenn-i mimari, heykeltıraşı ve resim.

Fenn-i mimarinin mevzuu: Fenn-i mimaride nazar-ı mütalaaya alınması lazım gelen nefaset, letafet, metanet, iktisat ve tasarruf - Metanet ve tasarrufun ehemmiyet ve kıymeti ve bunlardan bahseden fûnun - Nezafet ve letafetib suret-i istihsalinde riayet olunacak kavaid-i umumiye ve tabi oldukları ahval-i maddiye ve maneviye - Meslek-i mimarinin tarifi - Meslek-i mimariyenin teşkilat ve tekemmülâtında doğrudan doğruya icra-yı tesir eden mevadd ve ahval-i ruhiye.

### Meslek-i Mimariye Hakkında Malûmat-ı Umûmiye

### Medeniyet-i Atika Devri

Asar-ı mimariye-i atikadan Asuriler'in, Babiller'in, Mısırlileri'in, Yunaniler'in ve Romalılar'ın meslek-i mimariyeleri hakkında malûmat ve izahat-ı umumiye'dir.

### Hıristiyanlık Devri

Hıristiyan Mimarisi'nin Garb'da teşkilat ve terakkiyatı - Kurun-u Vasati meslek-i mimariyesi - Roman ve Gotik meslekleri - Hıristiyan mimarisinin Şark'taki teşkilat ve terakkiyatı - Bizantin meslek-i mimarisi

### Medeniyet-i İslamiye

Meslek-i Sanat-ı İslamiye'nin teşkilat ve tekemmülât-ı mahsusası

Mimariye-i Arap ve İspanya'dan Bağdat'a kadar edvar-ı muhtelif ve asar-ı harikulade - Tarz-ı tezyini Arap- ayarında İslam Mimarisi'nin celail-i asarı. Türk mesleki mimarisi Âli Selçuk Medeniyeti ve Selçuklu tarz-ı mimarisi - Medeniyet-i Âli Osman ve Osmanlı tarz-ı mimarisi - Osmanlı tarz-ı mimarisinin edvar-ı metrukiyesi - Osmanlı tarz-ı mimarisinin birinci devr-i tealisi: Çelebi Sultan Mehmet ve Sultan Murad-ı Evvel devirleri asarı, Bursa - Sultan Beyazıt-ı Evvel - Edirne - Osmanlı tarz-ı mimarisinin ikinci devr-i tealisi: Beyazıt-ı Sani - Tarz-ı mimari-i Osmaniye'nin teşkilat ve tekemmülât-ı tezyiniyyesi - Osmanlı tarz-ı mimarisinin üçüncü devr-i tealisi: Sultan Selim-i Evvel - Sultan Süleyman-ı evvel ve Sultan Selim-i Salis devirlerinin asar-ı mühime-i inşaîyyesi - Osmanlı Rönesansı - Sultan Osman, Sultan Mahmud ve Sultan Mecid devirleri asarı

### Kurun-u Cedide Rönesansı

Kurun-u Cedide'de İtalya'da Rönesans asarı - Frenk ve İngiliz ve Cermen Rönesansları - Devr-i Hazır mimarisi hakkında mütalaat - Teşkilat-ı tezyiniyede müstamel sütunlar, sütun başlıkları ve kaideleri - Rönesans tarz-ı mimarisinde sütun tezyinatı, saçak silmesi, kürsi ve bunların aksamı, Sütun tezyinatında tenasüp için bir vakitler istimal olunan usul (model) - Muhtelif tarz-ı mimarilere ait modeller - Modeller hakkında mütalaat - Sütun sath-ı hariciyyesi kalıbının istihsali için istimal olunan usuller ve suret-i tersimler - Dorik tarz-ı atiki - Dorik tarz-ı cedidi - Teferruatı - Dorik başlığı ve saçak silmesi - Triglif levhaları ve aksam-ı sairesi - İyoniyen tarz-ı mimarisi - Direk başlığı kaidesi ve aksam-ı sairesi - Köşelerde istimal olunan İyoniyen direk başlıklarıyla mezkûr başlığın teşkilat-ı muhtelifesi - İyoniyen başlığında kıvrım münhaniyesinin suret-i tersimi - Korentin tarz-ı mimarisi - Direk başlığı, saçak silmesi, kaidesi ve kürsüsü - Toskan ve Kompozit tarzları hakkında mütalaat - Tezyinat-ı tezyiniyyede istimal

olunan münferid veya duvar yüzünde çıkıntılı menşuri direklerin tertiplerindeki kavaid-i umumiye - Cephe tezyinatında menşuri direklerin mevki ve hizmetleri - menşuri direklerle sütunların birlikte istimalindeki kavaid - Teşkilat-ı tezyiniyeye kemer şekillerinin ilavesi - kemerlerin muhtelif surette tertibi - Kemer ayaklarının suret-i tertibi – Kemerlerin sütun tertibatı ile birlikte istimali - Revakların suret-i tezyin ve teşekkülü, Dorik, İyonik, Korent'in arkadları - Zih ve silmeler, maktaları ve suret-i tezyinleri - Zih ve silmelerden teşekkül eden cephe kornişleri - Saçak kornişleri ve eşkal-i muhtelifesi - Kat kornişleri ve suba saçak kornişleri - Saçaklar üzerine vaz' olunan korkuluklar - Duvar satırlarının suret-i tertibi - Taş kesme usullerinin muhtelif tarzları - Pencere ve kapıların teşekkül ve suret-i tezyini - Pencere ve kapıların kornişler ve frontonlarla tezyini - Pencere ve kapıların sütunlar veya menşuri direklerle tezyini - Umûmiyetle çatıların tezyini - Tezyinat-ı dahiliye, tavanlar, döşemeler, merdivenler, çerçeve ve kapılar vesaire.

Nazari ve Amelî İnşaat

Mimari şubesinin ikinci ve üçüncü ve dördüncü senelerine mahsus olup haftada iki saattir.

Tesviye-i türabiye: Harf - İmla - Nakl-i türab

Arazinin cinsi, tabiatı ve envarı: Arazinin teşhisi - Sondaj - Hafriyat

Temeller: Arazinin mütehammil olduğu sıklet - Su altında bulunmayan gayr-ı kabil-i tazyik ve kabil-i tazyik arazi üzerine temel tesisi - Su altında bulunan gayr-ı kabil-i tazyik ve kabil-i tazyik arazi üzerine temel tesisi - Kum üzerine temel tesisi ve temellerde kum istimali - Arazi ve temellerin müessirat-ı hariciyeden muhafazası.

Harçlar: Çamur - Alçı - Yağlı ve zayıf kireç - Mai kireç - Ve çimentodan imal edilen harçlar - Beton

Duvarlar: Temel duvarı - Taht-el-zemin katı duvarı - Beden ve bölem duvarı - İhata duvarı - İstinat duvarı - Hazine ve rıhtım duvarı.

Kargir İmalat: Kesme taş aksamın işlenmesi ve tertibi, duvar yüzünü teşkil eden ve cephelerinin suret-i tesviye ve tezyini - Kesme taş duvar - Taş korniş - Moloz taş duvar - Tuğla duvar - Ayak ve sütun - Pilaster - Duvarlarda baca ve baca tepeleri - Araba kapısı - Piyade kapısı - Sokak kapısı - Oda kapısı - Pencere - Balkon ve balkon parmaklığı.

Kemer ve Kubbeler: Tam kemer - Basık kemer - Yüksek kemer - Sivri kemer - Beyzi kemer - Zaviyevi kemer - Sepet kulpu kemer - Beşik toloz - Sepet kulpu toloz - Haçvari toloz - Manastır tolozu - Kubbeler - Kemerlerin sihanları.

Kargir Merdivenler: Merdivenlerin eşkal-i muhtelifesi - Basamak - Riht - Taht-el zemin merdiveni - Harici merdiven - Dahili merdiven - Vida merdiven - Helzoni merdiven - Muzaaf merdiven - Pilaster - Limun (sern).

Kaldırımlar: Parke kaldırım - Arnavut kaldırımı - Çakıl kaldırım - Ahşap kaldırım - Tuğla kaldırım - Çimento kaldırım - Tazyik olunmuş çimento karo kaldırım - Mermer döşeme - Karma taş şose - Fayans karo döşeme - Mozaik döşeme - Asfalt döşeme - Piyade kaldırımı - Kenar Taşı.

Ahşap İnşaat: Aksam-ı ahşabiyeinin ittihadıyesi - Döşemeler - Kiriş ve kirişlemeler - meslah kiriş - Kafesli kiriş - Ahşap beden ve bulma duvarları

Ahşap Merdivenler: Basamak ve riht - Limun yani sern - Merdiven korkuluğu - Baba - Küpeşte.

Çatılar: Çatıların eşkal-i umûmiyesi - Çatma makas ve onu teşkil eden eşkal-i muhtelif ve bunların vezaifiyle suret-i ittihadları - Çatıların meyli - Çatının sıklet-i zatiye ve müteharrikesi - Bir veya müteaddid akıntılı adi çatılar - Zu-kesir-ül-dılla' çatı - Mühani çatı - Mansard usulünde çatı - Mahruti ve kürevi çatı.

Demir İnşaat: Aksam-ı hadidiyenin usul-ü ittihadı - Lehim ve lehimleme - Somonlu vida ve civata - Vida - Aksam-ı hadidiyenin eşkal-i muhtelifesi ile yekdiğerine irtibatı.

Demir döşemeler: Pencere başlıkları - Çift bağlama - Demir duvarlar - Demir merdivenler - Demir font sütunlar - Limun - Basamak - Sahanlık - Demir çatılar - Demir kemer ve kubbeler.

Dam örtüsü: Saman, kamyş ve tahta örtü - Taş örtü - Bitumlu bez örtü - Kiremit ve arduvaz örtü - Çinko, bakır, kurşun örtü - Oluk ve boru.

Doğrama: Sokak kapısı - Oda kapısı - Bodrum katı kapısı - Ahır ve arabalık kapıları - Bir ve iki kanatlı pencere çerçeveleri - Sürme pencere çerçevesi - Pencere kanadı - Pancur - Pervaz - Lambri - Ahşap kornişler - Dükkan ve mağaza camekânı - Parke.

Aliyy-ül-umum Merdivenler: Merdivenin anasır-ı esasiyesi - Basamak - Basamakların tulu, arzı ve irtifayı - Merdivenin işgal ettiği saha - Sahanlık - Muhtelif cins merdiven - İskele - Müstakim

merdiven - Helezoni merdiven - Muhtelif merdiven - At nalı merdiven - Harici merdiven - Leymun - Korkuluk - Münit pala - Münit şarj - Asansör.

Demir pencere çerçevesi ve panjur - Mağaza kepengi - Tiyatro perdesi.

Çilingir Malumatı: Kapı kilidi - anahtar, ispanyolet ve sürgü - Menteşe ve reze - Kapı tokmağı.

Camcılık: Adi ve duble cam ve billur - Pencere camı - Limonluk camı - Cam döşeme.

Boyacılık: Amelîyat-ı iptidaiye - Kireç badana - Mermer badana - Tutkallı badana - Yağlı badana - Yıldızcılık.

Sıvalar: Harici duvarlara sıva - Dahili duvarlara sıva - Tavanlara sıva - Staf - Kartonpiyer.

Elektrik çingırağı - Pil - Telefon siper-i saika

Hıfz-ı Sıhhat-i Emakin

Emakine su isale ve tüzüğü - Süzgeç - Musluk - Miyah-ı müsta'mele sifonu - Miyah-ı muzırreve müzahrefatın tahliyesi - Lağım - Abdesthane - Bevlhane - Hamam - Bulaşık taşı - Lavabo.

Teshin ve Tecdid-i hava: Mahrukat - Usul-ü muhtelif-i teshin - Baca - Soba - Şömine - Sıcak hava ile teshin - Buharlı teshin.

Tenvir: Tenvir gazı - Tenvir elektriği.

Malzeme-i İnşaiyye

Mevad-ı Haceriye-i Tabiiye: Kum ve çakı - Kumun arçda istimal - Poçlan - Yağlı kireç - Maili kireç - Kireç imali - Sınai su kireci imali - Çimento - Horasan - Batiyy-ül-tesellüb ce seriyy-ül tesellüb çimento - Tabii ve sanayi çimento imali - Harc - İstanbul'da imal ve istimal edilen kireç ve çimentoların envaı ve evsafı.

Alçı ve alçı imali - Stok - Staf

Ahcar-ı Tabiye: Kalker taşı - Mermer ve envaı - Marmara mermeri - Alçı taşı - Kuvars - Çakmak taşı - Kum taşları - Bazalt, terahit, porfir - Granit - Hereke taşı - Kil taşları - Arduvaz.

Yapı Taşları: Kesme taş - Ham moloz taş - İşlenmiş moloz taş - Yapı taşlarında evsafı - İstanbul'da sarf edilen yapı taşları - Taşın yontulması ve bunda müstamel alat-ı muhtelif.



Ahcar-1 Sınaiye: Tuğla - Mümellef ve müceff tuğla - İnadcı tuğla - Tuğla imali - tuğlanın evsaf ve nukayisi - İstanbul piyasasında istimal tuğlalar - Mantar tuğla - Kiremit - Karo - Çini.

Keresteler: Ağacın biniyyesi - Ağaçların kat'ı - Ahşabın evşaf ve nukayisi - Ağacın keresteye taksimi - Kerestenin ebad-ı ticariyesi - Ahşabın usul-ü muhafazası.

Ahşabın Tasnifi: Meşe - Kestane - Ak gürgen - Kara ağaç - Dişbudak - Çam ve çıralı çam - Melez - Servi - Kavak - Gürgen - İhlamur - Ceviz - Şimşir - Maun - Pelesenk.

İstanbul piyasasında müstamel ekrestenin evsafı ve ...

Maden: Madenin havas-ı hikmiyye ve mihanikiyyesi - Sulama - Tavlama - Font ve istimali - Demir ve demirin sınai nokta-i nazarından tasnifi - Demirin evsaf ve ... - Demirin ticarete istimali - Demir çubuk, sac ve tel - Hususi şekilde demir - Demirin tahammuzdan vekayası.

Çelik: Tabii çelik - İzabe çeliği - Font çeliği - Çeliğin ticaret nokta-i nazarından tasnifi - Çeliğin evsaf ve ...

Bakır - Kurşun - Suluken - Merdesenl (?) - Lehim - İstevic (?) - Kalay - Çinko.

Cam: Camın ... - Renkli cam - Vitray - Ticarete müstamel camların ebadı - Cam üzerinde hak - Döşeme ve çatıda müstamel kalın cam - Mine.

Macunlar: Taş, maden ve ahşabda müstamel macunlar.

Renkler: Elvan-ı tamamı - Zıt renkler - Boyacı alatı - Yağ - Tutkal - Verni - Müceffif - Boyacılıkta müstamel muhtelif boyalar.

Mukavemet-i Malzeme

Ecsam-ı salbenin teşkili hakkındaki faraziye - Aksam-ı inşaıyyeden birine icra-ı tesir eden kuvvetler ve bunların tahlil ve terkibi - Elastikiyet - Ecsamın tebeddül şekli - Uzanma ve kısalma - İnkıta' - İnhina' - İltiva

An (vezniyyet) - Atalet anı - Mukavemet anı.

Mustakim kirişler: Müteaddid mesnedler üzerine mevzu veyahut mütedahil kirişler - İnhani anı - Sehm - Ebad-ı meçhulenin hesabı.

Üç an nazariyesi. Elyafın tulani kayması ve kuvve-i katıanın suret-i tevzi ve intişarı. Mukavemet ve mütesaviyeyi haiz kiriş - Mail kuvvetlere maruz kiriş. Münferid mesned - Direk - Sütun - Ahşap döşeme - Demir döşeme.

Heyet-i mufassalıyla Zü-kesir-ül-dıll'a hayti - Diyagram - Kafesli kiriş. Çatma makas - Çatı ve envaı.

Münhani aksam-ı inşaiyye, kemer - Kuvve-i dafi' - Aksam-ı münhaniyeye tesir eden tazyikler ile anların tebeddül-ü eşkaline ait hesabat.

Münhani çatı - Madeni kubbe ve tuluz.

Enbesat - Delk - Rüzgarın inşaata tesiri - Kargir aksamın muvazenet ve metaneti - Münferit duvar.

Toprak ve suyun kuvve-i dafiası - İstinad duvarı - Hazine duvarı - Duyun kuvve-i dafiası - Bir kemer veya kubbe ayağı - Kubbe ve kemerler ile mesnedlerinin müvazenet ve metaneti - Merkez tazyik münhanileri - Muhtelif cins kubbe ve tonozlara ait tatbikat.

Usul-ü Keşf-i Mimari

Mimari şubesinin dördüncü senesine mahsus olup haftada bir saattir.

Tesviye-i türabiye - Kargir imalat ve malzeme-i inşaiyye - Dülger ve marangozluk - Dam örtüsü, kurşun, çinko ve tenekecilik, boru ve oluk ferşiyatı - Doğramacılık, çilingirlik, hırdavatçılık - Boyacılık, camcılık ve yaldızcılık - Ocak ve sobacılık, mermercilik stok - Kıрма taş ve paket taşı kaldırım, granit, asfalt ve beton - Teshin, tenvir, tahliye-i müzahferat ve izale-i taaffün - Aliyy-ül umum imalatın usul-ü müsahası.

İşbu imalat-ı muhtelifenin ne suretle icra edildiği ve fiyatlarının ne veçhile tayin kılındığı yegan yegan gösterilecektir. Bunun için evvel emirde kati, metre-i tul, metre-i murabba, metre-i mikabı veya kilogram olarak miktarları gösterilen imalata muktezi malzeme ile imalat-ı mezkûreyi meydana getirmek için icap eden zaman takdir edildikten sonra vahid-i kıyası fiyatları biltahlil tayin edilecek ve bu suretle silsile-i fiyat cedvelleri teşkil edilecektir.

Götürü işlerde zuhuru melhuz olan ziyanlar hakkında talebenin nazarı dikkatleri celb edilecek ve bu ziyanlara karşı ittihaz-ı tedabir etmek hususları da gösterilecektir.

Sene-i tedrisiye hitamından evvel muallim her nevi inşaat hakkında bir keşifname ile bir şartname numunesi tanzim ve talebe-i talim edecektir.

### Kat'-i Ahcar ve Ahşap

Mimari şubesinin ikinci senesine mahsus olup haftada iki saattir.

### Kat'-i Ahcar

Malûmat-ı ibtidaiyye: Kat'-i ahcarın mevzuu – Malûmatı tarihiye.

Tarifât: Kesme taş, moloz taşı, ittihad satırları, yatak satırları, duvarlar, kemerler ve tuluzlar hakkında malûmat-ı umumiye - Kat'i ahcar ianesiyle halolunacak mesail - Tertipte nazar-ı itibare alınması icap eden kaideler - Tersimat - Kalıplar - Taş kesiminde müstamel alat ve edevat - Taşların yontulması - Bu babda müstamel usuller - Taşların yerlerine konulması.

Duvarlar: Tarifât - Kaim-i müstevi duvarlar - Şevli duvarların, verev duvarların, şevli verev duvarların, mail duvarların, mütelaki duvarların, kaim-i üstüvani duvarların ve mahrutu duvarların tertibatı, tersimatı, kalıplarının ihzarı ve taşların yontulması.

Pencereler ve kapılar: Tarifât, kaim kapı - Kaim bir duvara kaim kapı küşadı - Kaim toloz - Şevli bir duvara kaim kapı ve verev duvara kaim kapı küşadı - verev tolozlar - Şevli bir duvara verev toloz, kaim toloza kaim kapı, şevli tonozla kaim kapı, verev toloza kaim kapı küşadı ve bunların tertibat ve tersimatı, kalıplarının ihzarı ve taşların yontulması.

### Kat'-i Ahşap

Kat'-i ahşabın mevzuu - Keresteler hakkında malûmat - Aksam-ı ahşabiyyenin suret-i terkibi - Kat'atın şekli, vaziyet-i nesebiyesi ve maruz oldukları kuvanın cihet-i tesiri ve ittihad ve terkinin cami' olması icap eden şeraiti - Tersimat, zivane ve lambalıkaim ve mail geçmeler.

Kırlangıç kuyruğu bağlamalar - Tranklı bağlamalar – Kuşaklamalar – Eşleme – Yarım ve tam haçvari eşlemeler - Çarpma ve çatallı saplamalar - Ufki eşleme - Hatt-ı saika üzerinde çarpmalı ve kamalı bağlamalar - Müsellah kirişler - Çatılar - Ahşap merdivenler.

Kat'at-ı haşebiyyenin tersim ve kat'inde müstamel alet ve edevat - Kat'at-ı haşebiyyenin ihzarı, silmesi, mahallerine vaz'ı - ittihad ve terkinin suret-i icrası.

### Cebir ve Müsellat ve Mihanik

Mimari şubesinin birinci senesine mahsus olup haftada bir saattir.

### Cebir

Cebirin hesapla mukayesesi - Cebirin tarifi - Cebir hakkında malûmat-ı iptidaiye - Cebirin amal-ı erba'- Küsürat - Nisbet ve tenasüb - Derece-i evveli muadilatı - Tatbikat-ı mesail.

### Müsellesat

Müsellesatın hendese ile mukayesesi, müsellesatın tarifi ve malûmat-ı iptidaiye - Düstürat-ı esasiyenin istihracı - Mecmu' ve tefazzül düsturları - Adat-ı logaritma cetvelleri ve cetvellerin suret-i istimalleri - Hutut-u müsellesatiye logaritmaları ve suret-i istimalleri - Müselles-i kaim-ül-zaviyeler ve bunların hakkında tatbikat - Müselles-i mail-ül-zaviyeler ve bunlar hakkında tatbikat.

### Fenn-i Münhaniyen

Fenn-i münhaniyen hakkında malûmat-ı iptidaiye ve fenn-i mihanikin tarifi - Kuvvet bahsi - Kuvvetlerin terkip ve tahlilleri - vezniyet davaları - Merkez sıkletler - Basit makineler - Sath-ı mail - Delk ve ihtikak - Sukut kanunları.

### Topografya

Mimari şubesinin üçüncü senesine mahsus olup haftada bir saattir.

Topografyanın mevzuu ve tarifati - Arazi ölçülmesi - Mesaha-i müsteviye - Tesviye ameliyatları - Mürtesimat-ı murakka hakkında malûmat-ı umumiye.

Mesaha-i arazi: Mesaha-i arazide müstamel alat, flamalar - Temyör, çelik ve bez şeritler ve bunların taksimatı, tahkikatı ve suret-i istimalleri - Vetedler - Hedefler - Müstevi-i basar.

Mimar künyesi, tarifati, suret-i istimali - Sathının tahkiki - İstikamet tayini - Tesbiti - Mimar künyesi vasıtasıyla istikamet tayini - Bir istikamet-i muinenin temdid-i İki istikamet-in nokta-i tekatuunun tayini - Bir istikamet-i muinenin mesahası - Hutut-u mailenin mesahası - Amud ve muvazi istikametler tayini - Herhangi bir şekil ve heyette bulunan bir arsa veya arazinin sahasının tayini - Zaviye mesahası ve bu babda müstamel alat - Taksimatlı daireler, derecenin ....., karadın dereceye tahvilleri - Verniler - Karafometre - Pantometre - Mimar pusulası - Palançetenin tarifati - Suret-i istimali ve sıhhatlerinin tahkiki.

Dürbünler - malûmat-ı hükmiye ve riyaziye - Mihver-i asli - Adese-i ayniyenin vaziyetine uydurulması - Tesviye revhi - Tarifâtı, suret-i istimali ve tahkikatı - tevvüdülüyet aletinin tarifâtı, suret-i istimali ve sıhhatinin tahkiki.

Mesaha-i müsteiye: Tarifât - Balyozlar - Kazıklar - Tul ve zaviye mesahası - Topografya - Harita ahzında müstamel nirengi - Kemiyyat-ı vaziiye - Nısf-ı kutr - Kat'ı mesafe - Fasıl-ı müşterek usulleri - Bir arsanın, bir binanın ve bir şehrin haritasının ahzı - İstimlak haritalarının tertibi ve tanzim ve ahzı.

Harita tersimi: Mikyaslar - Muhtelif alat-ı topografya ile alınan haritaların tersimi ve bu babda müstamel usuller - Mevcud bir harita mikyasının tebdiliyle daha küçük ve daha büyük bir tesbitte yeniden tanzimi - Tersim edilen bir kıt'a arazi haritasının terbian sahasının tayini - Mevcud bir haritaya nazaran bir arsa hududun zemin üzerinde tayin ve tahdidi ve bu babda müstamel usuller - Arazinin ifraz ve taksimi.

Tesviye ameliyatı: Tarifât - İrtifa - Rakım - Tefazül-ü irtifa - Arzın küreviyyetinin tesiri - tesviye ameliyatının esası - Tefazül-ü irtifa zahiri ve hakiki, zahiri seviyenin tahkiki - Sath-ı kıyas - Sath-ı kıyasın tebdili - Menfi rakım.

Tesviye aletleri - Su tesviyesi - Egiltin tesviye aleti - Tarifâtı - suret-i istimali - Şahıslar.

Tesviye-i basite - Tesviye-i mürekkebe - Rakımlar hesabâtı - Tesviye defterleri - Makta-i tulani - Makta-i arzani - Bir binanın makta-i tulani ve arzaniyyesi - Sondaj.

Tesviye haritaları - Mürtesimat-ı murakkame - Tesviye münhanileri.

Tarih-i Sanat-ı Nefise

Mimari ve resim ve heykeltıraşî ve hak şubelerinin ikinci senelerine müştereken tedris olup haftada iki derstir.

Sanaat-ı Nefisenin Ehemmiyeti ve Faidesi

(Şark) - Mubassır: Mezheb ve itikadın sanat-ı tesiri - Mabed, ehram - Menhûtat ve menkuşatı - Geldanistan ve Asuristan - İran - Fenike.

(Yunanistan) - Ezmine-i esatiriyye - Arkaik devri: Mimari - Mabed - Nizamât-ı mimariye - Naht: Poliklet, Miron - Devr-i itila: Beşinci asırda Atina- Mimari: Partenon ve Perikles - Naht:

Fidyas - Dördüncü asır Yunani: Mimari, naht: Skopas, Praksitek, Lizip, Helenestik devri: Jigantomaşi - aktar-ı muhtelifede Sanat-ı sagire (Sanatkâr-Vazolar) - Nakış: Zeuksis, Paraziyos, Apel.

(Roma): Etrurya Sanatı, Yunanistan'ın Roma üzerine tesiri ve nüfuzu - Mimari: Evsaf ve mahiyeti, saraylar, tak-ı zaferler, mabedler, anfiteatrlar, bazilikalar, kaplıcalar - Naht, nakş, Sanat-ı sagire.

(Kurun-u vasati) - Sanaat-ı Hıristiyaniye, Katakombalar. Mimari, nakş ve naht - Bizantin Sanatı: Evsaf ve asarı, camie tahvil olunmuş eski kiliseler.

Arap Sanatı'nın esası - Mimari: Ebsaf ve abidat-ı meşhuriyesi - Aktar-ı muhtelifede icra eylediği tesirâtı - Sanat-ı tezyiniyye - İran Sanatı, abidat-ı meşhuriyesi - Türk Sanaatı: Evsaf-ı umumiye ve Selçuklular'ın asar ve abidat-ı meşhuresi - Mimari-i Osmani'nin saffet ve mahiyeti ve usul-ü tezyinatı mebani-i Osmani (İznik, Bursa, Edirne, Dersaadet'teki cevami, çeşmeler, mezarlıklar, saraylar)

Roman Sanatı: Evsaf-ı umûmiyesi - Mimari, naht ve sanat-ı saire - Gotik Sanatı: Katedraller, renkli camlar, mimari-i beled ve askeri - Naht ve sanat-ı saire.

(Devr-i Teceddüd) - Rönesans yahut teceddüd tabirinin medlülü, ezmine-i atikanın tesiri - Aktar-ı şimaliyede teceddüd: Flandra kıt'asıyla Almanya'da on beşinci ve on altıncı asırlarda sanat.

İtalya'da Devr-i Teceddüd - (On üçüncü asırdan on beşinci asra kadar) zümre – evveliyun: Giotto – Floransa'da Brunellesci, Giberti, Donatello, Dellarobia, Masaccio, Girlandayo, Boticelli, şimalen Paduva'da: Mantenya; Venedik'te Kirvelli, Bellini, Karpaçyo.

İtalya'da Devr-i Teceddüd - (On beşinci asır nihayetinden ve on altıncı asırda): Leonardo Vinci, Michealange, Rafael, Korej, Tissyen, Veronez.

Fransa'da Devr-i Teceddüd - (On beşinci ve on altıncı asırda) İtalya nüfuzunun Fransa'ya duhulü, bu devrin Şatoları: (Bluva), (Anbuvas), (Şambor), (Luvr) ve (Tülri) sarayları - Naht: Jan Gojon - Nakş: Kloe - Hiref-i snaiye: Bernard dö Palisi

(Ezmine-i Cedide) - On yedinci ve on sekizinci asırlarda İtalya Sanatı: Ahval-i umumiye, Anibal Karaş, Dominiken, Albane - Naht, mimari ve sanat-ı sagire.

İspanya'nın on beşinci ve on yedinci asır sanatı - Velaskez, Murillo, Naht, mimari ve sanat-ı sagire.

On yedinci asırda Flandra Sanatı - Ahval-i umumiye, Rubens, Van Dayk, Tenye, Sanaat\*1 Muhtelif

Hollanda Sanatı - Ahval-i umumiye, timsalgerler, Rembrandt, Buk'ankarlar, Rüisdal, Hoberma.

On yedinci asırda Fransa Sanatı - Evsaf-ı umumiye - Mamülleri: Versay Sarayı: Luvr'un silsile-i sütunu - Nakş: Pusen, Lebrun ve On Dördüncü Lui Salonu - Naht: Puje, Sanaat-ı sagire.

On sekizinci asırda Fransa Sanatı - Evsaf ve alamatı, nakş: Vato ve Buuşe, Gröz- Naht: Kusto, Falkone, Hüdon - Mimari: Suflo - Sanaat-ı sagire.

(Ezmine-i Hazıra) - On dokuzuncu asırda Fransa Sanatı: İnkılab-ı Kebir'in sanat üzerine tesiri - (Romaneskler) ile (Klasikler), David, Gro, Prüdon, Jirko, Engır, Dölakrua.

On sekizinci ve dokuzuncu asırlarda Almanya, İspanya, İngiltere, Rusya ve memalik-i saire sanatı.

Menazır

Mimari ve resim ve heykeltıraşî ve hak şubelerinin birinci sınıflarında müştereken tedris olunup haftada iki saattir.

Menazırın tarifi ve malûmat-ı esasiye - Noktanın menazır - Bir şeklin dur usulüyle menazır - Murabbın vaziyat-ı muhtelifesi ve tatbikatı - Mikyas menazır inşası ve bunun tatbikatı - Bad'-ı müntakil hutut-u mütevaziye, kutr-u istimalleri - Mikabın vaziyat-ı muhtelifesi ve tatbikatı - Çatılar ve envaı ve bunların menazır - Firari kapı ve bir pencerenin muhtelif vaziyetlere göre menazır - Fevk-el-ufk bir tavana açılmış bir pencerenin menazır - Müstevi nerd-ban ve enva-ı muhtelifesi ve bunların menazır - Sath-ı maille, Suudi ve sükûti sath-ı mail - Binek taşı nerd-ban - Suudi ve sükûti bir sokağın evleriyle beraber menazır - Daire menazırının tersimi için lazım gelen malûmat ve dairenin muhtelif vaziyetleri - Mikyas-ı firar usulüyle bir dairenin menazır - Kemerli bir dehlizin cepheden ve mail görünüşüne nazaran menazırları - minare nerd-banı- Gölge hakkında malûmat - Gölge menazır - Akisler, su içine düşen ve ayna derûnundaki akisler.

Teşrih

Resim, heykeltıraşî ve hak şubelerinin birinci senelerine mahsus olup haftada iki derstir.

(Mimari şubesi için ihtiyaridir)

Teşrih hakkında malûmat-ı umumiye - terhib-i azay-ı beden hakkında malûmat-ı umumiye -  
 Vezaif-i azay-ı bedeb hakkında malûmat-ı umumiye - kemikler hakkında malûmat-ı umumiye  
 - Bel kemikleri (amud-u kıkriye), Göğüs kemikleri (azm-i kas), Kaburgalar(ıdla'), göğse dair  
 malûmat-ı umumiye (sadr) - Kaynak kemiği (?), sokum (acz) ve Köprücük kemiği (ıs'as) - Çatı  
 hakkında malûmat-ı umumiye (havsala) köprücük kemiği (terekku), kürek kemiği (ketf), pazu  
 kemiği (adud) - Üst alt bilek kemikleri (ka'bre,zend) - El kemiklerine dair malumat-ı umumiye  
 (yedd) - Uyluk ve bacak kemikleri (kahf yahut cimcime) - Yüz ve çene kemikleri (Veche, fakın)  
 - Dişlere dair malûmat (esnan) - Mafsallara dair malûmat-ı umumiye - Baş ve alt çene mafsalları  
 - Omuz ve dirsek mafsalları - Bilek ve el mafsalları - Bel kemikleri ve çatı mafsalları - Kalça  
 ve diz mafsalları - Topuk ve ayak mafsalları.

Adalat hakkında malûmat-ı umumiye: Kaşları tahrik ve tahvil eden adalat - gözü tahvil eden  
 adalat - Burun üzerine tahvil eden adalat - Ağız eşkaline tahvil eden adalat - Yanak ve kulak  
 eşkaline tesir eden adalat - Boynun ön taraf eşkalini tahvil eden adalat - Boynun tan taraf  
 eşkalini tahvil eden adalat - Göğsün ön taraf adalat - Karnın ön taraf adalat - Ense ve sırt adalatı  
 - Omuz adalatı - pazı adalatı - Bilek ve el arka taraf adalatı - Kalça adalatı - Oyluk adalatı -  
 Bacak ve ayağın ön taraf adalat - Bacak ve ayağın arka taraf adalatı.

Yürek ile damarlar hakkında malûmat-ı umumiye: Bedenin eşkalini tahvil eden siyah damarlar  
 (aort)

Beyin ve sinirler hakkında malûmat-ı umumiye - saçlar ve uruk-u muhtelif hakkında malûmat-  
 ı umumiye - Göz hakkında malûmat-ı umumiye - Kulak hakkında malûmat-ı umumiye - Teşrih-  
 i eşkal, evza-ı muhtelif - Sima ve mülahim-i vechiyeye dair malûmat - Çocukluk, gençlik ve  
 ihtiyarlıktan dolayı tebeddül-ü eşkal tenasüb-ü beden hakkında malûmat ve temrinat.

(Naipoğlu, 2008, s.343-377; Sanayi-i Nefise Mektebi Talimatname ve Ders Programları, 1327  
 [1911]).



## EK 2-E: SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEBİ 1919 YÖNETMELİĞİ

Sanayi-i Nefis-i Mektebi Talimatnamesi

### Birinci Fasıl

#### *Teşkilât*

Madde 1- Sanayi-i Nefise Mektebi başlıca resim ve mimarî şubeleriyle naht ve heykeltıraşlık ve hak, çinkografi, litografi sanaât-ı tezyîniye gibi aksâm-ı mahsûsayı hâvidir. Tahsil itibarıyla ressamlık ve heykeltıraşlık ve hakkâklık şubeleri ihtiyât ve kısm-ı aslî olmak üzere iki ve mimarlık şubesi ihtiyât, tâlî ve âlî olmak üzere üç dereceye münkasımdır. Her şubede tedrisat nazarî ve amelîdir.

Madde 2- Sanayi-i Nefise Mektebi'nin şubât ve aksâm-ı mevcûdesindeki nazarî ve amelî dürûs muallimlerden müteşekkil bir meclis-i muallimîni vardır.

Madde 3- Meclis-i muallimîn mektep müdüriyetinin riyaseti altında içtimâ' ederek bilumum nazarî ve amelî tedrisât, programlar ve müsabakaların zaman ve sûret-i icrâsı hakkında mukarrerât ittihazı ve hükm-i heyetlerini intihâb ve talimâtın diğerk bazı mevâddında musarrah olan hususâtı tanzim ve tayin eyler.

### İkinci Fasıl

#### *Şerâit-i Kabûl*

Madde 4- İhtiyât sınıflarına kabul olunacak talebenin evvelâ sinnî on üçten veyahut aşâğı ve otuzdan yukarı olmamak, sâniyen ibtidâ-yı tahsilini ikmâl eylemiş bulunması, sâlisen tahsile mâni emrâz ve ilel-i sâriyeden sâlim olması, râbian cünha veya hıyanetle mahkûm bulunmaması lâzımdır.

Madde 5- Talebe-i asliye hakkını iktisâb etmek mimarlık şubesinde kısm-ı tâliye ve diğerk şubâtta, kısm-ı aslîlere geçmek için 12, 13, 26. maddelerde gösterilen müsâbakaları kazanmağa tavakkuf eder.

Madde 6- Sanayi-i Nefise'ye mevcudun yüzde onunu tecavüz etmemek üzere ecnebî talebe dahi kabul olunur.

Madde 7- Mektebe girmek isteyenler (erkek veya kadın) tezkire-i Osmâniyesini [ecnebî ise mensup olduğu sefaretten alacağı tâbiyet ve hüviyet varakasını], aşî ilmühaberini ve ikinci maddede mezkûr diğere evsâkı hâiz bulunduğuna dair olan evrâk ve vesâiki, hangi şubeye tâlib olacaklarını mübeyyin bir istid'ânameye rabt ile sene-i tedrisiye esnâsında mektep müdüriyetine müracaat ederler.

Madde 8- Talebe-i asliyeye fotoğraflı bir hüviyet varakası ita olunur.

Madde 9- Hangi sınıfta olur ise olsun otuz yaşını ikmâl eden talebenin kaydı terkîn olunur. Bu gibiler müsâbakalara giremez ve mektebe devam edemezler.

### Üçüncü Fasıl

#### *Tedrisat ve İmtihanlar*

Madde 10- Mektebin tedrisatı ve vesâit-i dersiyesi ber-vech-i âtidir:

Birincisi sanat-ı nefiseye taalluk eden nazari dersler

İkincisi atölyelerde görülecek amelî dersler

Üçüncüsü müsabakalar ve umuma küşâde sergiler

Dördüncüsü kütüphane ile resim ve alçı modeller koleksiyonu

Birinci Bâb

#### *Mimarî Şubesi*

İhtiyat Kısmı

Madde 11- Nazari dersler:

1. Tarih-i umumî = haftada 1 saat
2. Hesap ve Hendese = haftada 2 saat
3. Cebir, Müselselât ve Logaritma = haftada 2 saat
4. Mihânik-i âdî = haftada 1 saat
5. Hendese-i tersîm = haftada 2 saat
6. Hikmet ve Kimya = haftada 2 saat
7. Nebâtât ve Hayvanât ve Tabakât = haftada 2 saat

Amelî dersler:

Büyük mikyaslarda kömür kalem (\*) ile alçı modellerden tezyinat-ı mimariye vücut-baş aksâmı

Madde 12- Bâlâda zikredilen nazarî ve amelî tedrisat Teşrin-i evvel ibtidâsından Haziranın on beşine kadar devam eder. Bunu müteakip on beş Temmuz'a kadar bir ay zarfında icrâ edilecek imtihanda muvaffak olanlar kısım-ı tâliye geçerek talebe-i asliye sıfatını ihrâz eder.

Madde 13- On birinci maddede zikredilen nazarî ve amelî dersleri diğer mekâtibde tahsil etmiş olup kısım-ı tâliye geçmek arzu eden efendiler için her sene-i dersiye ibtidârında bir imtihan küşâd olunur. On İkinci Madde'de mezkûr imtihanı kazanamayanların dahi bu imtihana kabulleri caizdir.

Madde 14- Kısım-ı tâlînin nazarî dersleri şöyledir:

1. Menâzir ve Gölge = haftada 2 saat, 1 sene
2. Kat'-ı Ahcâr = haftada 2 saat, 1 sene
3. Topografya = haftada 1 saat, 1 sene
4. İnşaat = haftada 3 saat, 2 sene
5. Tarih-i Sanâat = haftada 2 saat, 2 sene
6. Nazariyat-ı Mimariye = haftada 2 saat, 2 sene
7. İlm-i Bedâyi = haftada 1 saat, 1 sene
8. Usûl-i Keşf-i Mimarî ve Ebniye Kanunu = haftada 1 saat 1 sene

Madde 15- Aynı kısmın amelî dersleri ber-vech-i âtîdir:

Yunan ve Roma Rönesansı ve Bizans, İslam ve Osmanlı mimarisine ait teşkilât ve teferruât-ı tezyiniye ve heyet-i umumiye kopyaları ve bunlara müteallik plan ve cepheler

Madde 16- Kısım-ı tâli talebesi evvel-i emirde On Dördüncü Madde'de gösterilen nazarî derslerden her sene-i dersiye nihayetinde tertip olunan müsabakalardan lâ-akall ikisini kazandıktan sonra amelî dersler için de ber-vech-i âtî müsabakaları geçirmeye mecbûrdurlar:

Evvelâ, senede bir defa ezmine-i atîka Yunan-ı Kadim ve Roma teşkilât ve teferruat-ı tezyiniye müsabakası

Saniyen, senede iki defa Yunan-ı Kadim ve Roma usullerinde telif ve tertip (kompozisyon)

Salisen, senede iki defa Rönesans ve Roma usullerinde telif ve tertip (kompozisyon)

Râbian, senede iki defa Bizans usullerinde telif ve tertip (kompozisyon)

Hâmisen, senede iki defa mesâlik-i mimariye-i İslâmiye ve Osmanlı tarz-ı mimarîsi

Sâdisen, senede iki defa inşaat müsabakası

Sâbian, senede iki defa tabiattan veya alçıdan resim

Sâminen, senede iki defa çamur ile temsil (modelaj)

Madde 17- Müsabakaların birinci taslakları (eskiz) ayrı hücrelerde bir günde ve azami on iki saat zarfında yapılır.

Madde 18- Her sene-i dersiyeye müsabakalarına bilâ-mazeret iştirâk etmeyen ve iştirâk ettiği takdirde dahi iki sene müteakiben hiçbir müsabakada muvaffak olamayan talebenin kaydı terkîn olunur ve evvelki senelerde kazandığı müsabakalar kâin lem yekün addolunur.

Kısm-1 Âlî

Madde 19- Kısm-1 tâlî müsabakalarını tamamiyle ikmâl eden talebe kısm-1 âliye terfi ve mimar muavinliği için tasdikname ahziyle salahiyet kesb eder.

Madde 20- Kısm-1 âlî talebesi âtideki müsabakaları kazanıncaya kadar muallimlerinin gösterecekleri yolda amelî derslere devam ederler:

Evvelâ senede iki defa klasik mesâlik-i mimariyeden müsabaka

Saniyen senede iki defa mesâlik-i mimariye-i İslamiye ve tarz-ı mimarî-i Osmanî müsabakası

Sâlisen senede iki defa inşaat müsabakası

Rabian senede iki defa nazariyat-ı mimariye müsabakası

Hamisen, senede bir defa icâzet müsabakası

Madde 21- Mezkûr müsabakalar için verilen mevzuuların taslakları (eskizleri) hücrelerde 12 saat zarfında yapılır. Bu taslaklardan (eskiz) kazananlar üzerine saman kağıdı yapıştırılarak mektep idaresi tarafından mühürlendikten sonra imtihan heyeti tarafından tayin edilen müddet

zarfında ve mektepte yapılmak şartıyla talebeye tevdi olunur. Yalnız icazet müsabakalarında taslaklar hücrede on iki saat zarfında yani bir günde yapıldıktan sonra kabul olunanların projeleri yine hücrede o imtihan heyeti tarafından tayin olunan müddet zarfında ikmâl olunur.

Madde 22- İcazet müsabakasına girebilmek için dört evvelki müsabakayı kazanmış olmak lazımdır. Senede iki defa tekrar edilen müsabakalardan yalnız birisini kazanmak kâfidir.

Madde 23- Kısm-1 tâli ve âli müsabakalarında birinci ve ikinci çıkan talebeye münasip miktar mükâfat-ı nakdiye verilir ve icazet müsabakasında birinciliği kazanan efendiye ikmâl-i tahsîl için Avrupa'da yahut mevâki-i sâirede iki sene ve ikinci çıkan efendiye üç ay tetebbu icrasına kifayet edecek tahsisât itâ olunur.

## İkinci Bâb

### *Ressam ve Heykeltıraş Şubesi*

Madde 24- Resim kısmında üç esaslı atölye vardır. Birincisi resim atölyesi, ikincisi sanayi-i tezyiniye atölyesi, üçüncüsü üç sınıf atölyesidir. Bunlardan başka kompozisyon (telif ve tertip), proje, hayvanât, peyzaj, dekor resimleri için ihtisas atölyeleri vardır. Resim ve heykeltıraşî kısmına kaydolunan talebe alçı heykelleri hâvi resimhanede çalışır. Muvaffakiyet gösterince diğerine geçmek şartıyla tezyinat (organ), baş ve âza-yı beden, yarım ve bütün klasik heykelden çalışırlar. Canlı modelde çalışabilmek iktidarını kazandıkları zaman atölye muallimlerinin muvafakatlarıyla atölyelere de girebilirler. Bu talebe aynı zamanda teşrîh, ekspresyon, hendese, menâzir, mimarî, çamur ile temsil, tarih-i sanâat, ilm-i bedâyi ve mitoloji derslerine de devam edebilirler. Heykeltıraş kısmı talebesi çamur ile temsil (modelaj) yerine kara kaleme çalışırlar.

Madde 25- Resim ve heykeltıraşî şubesinin nazarî dersleri ber-vech-i âtîdir:

Teşrih ve ekspresyon = 2 sene, haftada 2 saat

Hendese ve menâzir = 2 sene, haftada 2 saat

Nazarî mimarî = 2 sene, haftada 2 saat

İlm-i mimarî = mimarî atölyesinde görülür.

Çamur ile temsil, modelaj = 2 sene, heykeltıraşî atölyesinde görülür

Tarih-i sanâat = 2 sene, haftada iki saat

Tarih-i umumî ve mitoloji = 1 sene, haftada 1 saat

İlm-i bedâyi = 1 sene, haftada 1 saat

Madde 26- Atölyede ve nazarî dersanelerde hazırlanan veyahut hariçte tahsil bir vesika ile ispat eden talebe her sene Nisan ayında matbû imtihan varakalarını imlâ ile talebe-i asliye olmak imtihanına talip olurlar. Bu imtihan resim kısmında;

Evvela canlı modelden on iki saat zarfında yapılmış ve günde iki saat çalışılmak üzere bir akademi resim

Saniyen âsâr-ı atıkadan kopya edilmiş alçı heykelden yine on iki saat zarfında yapılmak üzere bir akademi resim

Sâlisen tarih, hendese ve menâzir, mimarî çamur ile temsil (modelaj), tarih ve ilm-i bedâyi derslerinden şifâhî veya tahrirî imtihân

Heykeltıraşî Kısmında

Evvelâ canlı modelden on iki saat zarfında yapılmak ve günde iki saat çalışılmak üzere çamurdan bir heykel

Sâniyen âsâr-ı atıkadan kopya edilmiş alçı heykelden aynı vechile on iki saat zarfında vücûda getirilmek üzere çamurdan bir heykel

Sâlisen teşrih, hendese ve menâzir, mimarî, modelaj, tarih ve ilm-i bedâyiden şifâhî veya tahrirî imtihan talebinden ibarettir.

Madde 27- Her dersin tam numerosu ondur. Her şâkirdin iktisab edeceği numerolar derslerin derece-i ehemmiyetine göre her iki akademide 15 teşrih ve menazirde, 6 mimari ve çamur ile temsilde, 3 tarih ve ilm-i bedâyide vâhid-i emsâl ile darp olunur.

Bidâyet-i emirde her dersten lâ-akall beş numero almış olmak ve kazanılan numeroların maiyyet emsalleriyle hâsıl darpları mecmû'u tam numerolardan emsâllerle hâsıl darpları mecmuunun salsânından dûn bulunmak derecesinde ihrâz-ı muvaffakiyet edenler meyanında heyet-i muallimîn tarafından tayin olunacak miktarı kazandıkları derece sırasıyla talebe-i asliye ve diğer bir miktarı da bir sene için talebe-i asliye namzedi olarak tefrîk olunur. Namzedler bir sene için tamamıyla talebe-i asliyenin hukuk ve imtiyazına mâliktirler. Bu salahiyetle iştirak

edecekleri diğer müsabakalarda birinci olurlar ise ertesi sene talebe-i asliye imtihanına girmeye hacet kalmaksızın talebe-i asliye olurlar.

Madde 28- Ressamlık ve heykeltıraşlık şubelerinde talebe-i asliye sıfatını ihrâz edenler âtideki müsabakalara dahil olmak salâhiyetini hâizdirler:

1. Senede 4 defa karakalem resim müsabakası
2. Senede 4 defa yağlıboya taslak müsabakası
3. Senede 2 defa akademi
4. Senede 1 defa \*
5. Senede 1 defa tertip ve telif
6. Senede 1 defa teşrih, menazir, modelaj, çamur ile temsil, mimari, tarih
7. Senede 1 defa 3 sanat müsabakası
8. Senede 1 defa peyzaj
9. Senede 1 defa kompozisyon, dekoratif
10. Senede 1 defa muallimlik imtihan ve müsabakası
11. Senede 1 defa tezyinî levha
12. Senede 1 defa Avrupa müsabakası

Madde 29- Müsabakaya dahil olan eserler mektep muallimlerinden müntehap bir hakem heyeti tarafından tedkik ve dereceleri takdir olunur.

#### *Müsabakaların Suret-i İcrası ve Mükâfâtları*

Madde 30- Bir numarolu dört müsabakanın ikisi alçı modelden ve ikisi canlı modelden icra olunur. İkinci müsabakaya iştirâk edebilmek için ilk müsabakada kazanmak lazımdır. İki-üç numarolu müsabakalarda yine ilk müsabakalara iştirak etmek ve kazanmak şartıyla son defada kazananların ve dört, yedi, sekiz, dokuz ve on bir numarolu müsabakaların birinci ve ikincilerine mükâfât-ı nakdiye verilir. Beş numarolu müsabakaya iştirak etmek isteyen talebeye

evvelce tablo mevzuularını kendileri intihap etmek şartıyla hücrelerde birer taslak yaptırılır. Bu taslaklardan kazananlara yine locada ve on günde yapılmak şartıyla mezkûr taslaklar bulundurulup birinci, ikinci ve üçüncülük kazananlar mükâfât-ı nakdiyelerle terğib olunur. Altı numarolu müsabakanın mükâfâtı yoktur. On numarolu muallimlik müsabakasına dahil olmak isteyen talebenin 1, 2, 3 ve 6 numarolu müsabakalarda derece kazanmış olmaları şarttır. Avrupa müsabakasında birincilik kazanan efendi ikmâl-i tahsil için Avrupa'ya gönderilir.

Madde 31- Mükâfât-ı nakdiyelerin nispet ve miktarları meclis-i muallimince takdir olunur.

Madde 32- 1 numarolu müsabaka sene-i dersiyenin üç aylık hususî imtihanıdır. Bu müsabakada yapılan resimlerin büyüklüğü 63x48 santimetreyi geçmez.

2 numarolu müsabakada ikisi altı numero muşamba üzerine yani 32x40 santimetre büyüklüğünde heykeltıraşîde alçı kabartma usulünde 32x41 heykelde 35 santimetre büyüklüğünde yapılır.

Bu eskizler locada 12 saat zarfında yaptırılır. Diğer ikisi iki defada ikmal edilir. Şöyle ki evvela talebeye bir karakalem eskiz yaptırılır. Bu eskizler heyet-i muallimîn tarafından tedkik ve tasnif olunarak iyilerinden dört talebe ayrılır. Bu dört talebenin eskizleri camlı çerçeveler içine konularak mühürlendikten sonra kendilerine teslim olunur ve yağlı boya ile localarda çalışmak üzere altı günde ikmâl ettirilir. Birinci karakalem eskizleri 19x23 santimetredir. Yağlı boyada 8 numarolu 46x38 santimetre ebatında muşamba üzerine yapılır. Bu eskizlerin mevzuuları talebe localara girdikten sonra heyet-i muallimîn tarafından tertip ve tebliğ olunur. Diğer müsabakaların tarz-ı icrâsı dahi heyet-i muallimince kararlaştırılır.

Madde 33- Yirmi sekizinci maddede zikredilen müsabakalarda aynı şerâit dahilinde inâs kısmı talebâtı da iştirâk ederler ve talebâtın resimleri dahi zükûr kısmında yaptırılan resimlerle birlikte teşhir, dereceler ve mükâfâtlar aynı heyet tarafından tespit ve takdir olunur.

Madde 34- Mektepten şehadetname almak için 1, 2, 3, 4, 5, 6 numarolu müsabakalarda birinci veya ikinci veya üçüncü dereceyi ve Avrupa müsabakasında dahi bir zikr-i cemîl kazanmak icap eder.

Madde 35- Talebe-i asliye olmak imtihanını kazanamayan ressam şubesi talebesi Yirmi Sekizinci Madde'de mezkûr müsabakalara iştirâk edememekle beraber kayıtlarının terkinini icap ettirecek bir hâl ve hareketleri görülmediği takdirde otuz yaşına kadar atölyelerde çalışır.



Madde 36- Bilumum şubâtta müsabakaları kazanmış olmak için lâ-akall âlâ dereceyi ihtirâz etmek şarttır.

Madde 37- Aynı müsabakalarda mükâfât iki defa alınamaz.

Madde 38- Ecnebî derece-i lâzımevi kazansa dahi mükâfât-ı nakdiye alamazlar.

### Üçüncü Fasil

#### *Hâk ve Çinkografi ve Litografi Şubesi*

Madde 39- Hak, çinkografi ve litografi atölyelerine girebilmek için tamamiyle resim kısmı programını takip etmek ve talebe-i asliye imtihanını kazanmak lazımdır. Şu kadar ki talebe-i asliye imtihanını geçirmeyen talebe atölye muallimlerinin müsaadeleri olduğu surette boş zamanlarını ve atölyelerde edebilirler. Heykeltıraş ve hâk şubesinin talebesi ziyadeleştiği vakit diğer şubeler gibi müteaddid müsabakalar icrası tabii ise de şimdilik her sene bir imtihan yapılarak neticede ehliyeti tahakkuk edenlere tasdikname verilir. Talebenin çinkografi ve litografi atölyelerinde muntazaman çalıştıkları zaman kendilerine sa'ylerini medîtle münasebet ve muayyen bir ücret temin ederler.

Madde 40- Sanaât-ı tezyiniye resimhânesinde talebe-i asliye olmak için dahi resim kısmındaki talebe-i asliye müsabakasını geçirmek iktizâ eder.

Madde 41- Sanaât-ı tezyiniye talebe-i asliyesi âtideki müsabakalara dahil olurlar:

Evvela nazarî derslerden: 1. tarih-i sanat, 2. nazariyat-ı mimariye, 3. ilm-i bedâyi "kısım-ı tâli-i mimarî ile beraber"

Sâniyen amelî derslerden: 1. muhtelif mesâlik-i tezyiniye üzere telif ve tertip, 2. yeni tarzda tezyinat telif ve tertibi, 3. İslam ve Osmanlı tezyinat-ı mimariyesi telif ve tertibi, 4. icazet müsabakası

### Dördüncü Fasil

#### *Mevâdd-ı Muhtelif ve İnzibâtiye*

Madde 42- Sene-i dersiyeye ibtidâsında bir şakirtten diğer şubeye geçmek arzu ederse bir istid'â ile vâki olunacak müracaatı üzerine müdüriyetçe bir mahzur görülmediği takdirde o şubenin ihtiyat kısmına nakl olunabilir.

Madde 43- Nazarî dersler bütün mektep talebesi için serbest olduğu gibi resimhanelerde yer buldukça mektep müdürü ile o ders mualliminin müsaade-i mahsusası ile talebeden olmayanlar dahi derste bulunabilir.

Madde 44- Yevmî ders cetvelleri her sene-i dersiye ibtidâsında mektep müdüriyetince tertip ve tanzim olunur. Amelî derslerde muallimîn programlarının tertibinde ve tarz-ı taliminde içtihat-ı zâtileriyle hareket ederler.

Madde 45- Nazarî derslerin müfredât programları meclis-i muallimince tanzim ve ihzar olunur.

Madde 46- Resimhanelerde saat sekizden öğleye kadar çalışılır. Nazarî dersler öğleden sonradır. Mektep kütüphanesi sabah saat dokuzdan akşam saat beşe kadar açıktır.

Madde 47- Mektebin kütüphane ve koleksiyonlarından mekteb-i haricîye kitap ve eşya çıkarmak memnû'dur. Kitap ve eşyayı zâyi veya tahrip edenler tazmin etmeğe mecburdur.

Madde 48- Talebenin emr-i tedris ve idareye müdahaleleri ve mektep dahilinde siyasiyât ile iştigâlleri katiyen memnû'dur.

Madde 49- Mektepte âhenk ve intizâmı ihlâl eden yahut haysiyetini münhal ahvâl ve harekâtı görülen talebenin tekdir ve tevbihi doğrudan doğruya ve inde'l-hâce terkin-i kaydı dahi meclis-i muallimînin verecekleri karar üzerine müdüriyetçe icra olunur.

Madde 50- Talebenin cezası mektepçe künye defterine dahi tescil olunur.

5 Teşrin-i sâni 1335 [5 Kasım 1919]

Aslına Mutâbıktır

(BOA. MF. MKB. 215/84, 5 Teşrinisani 1335 [5 Kasım 1919]).

## EK 2-F: SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEBİ 1921 YILI SINAV PROGRAMI

Maarif-i Umumiye Nezareti

Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi İdaresi

Sanayi’i Nefise Mektebinin 337 sene-i dersiyesi son imtihan cedvelidir.

9 Nisan 337 Canlı modelden bir hafta : Günde iki saat çalışmak şartıyla.

16 Nisan 337 Alçı heykelden bir hafta: Günde iki saat çalışmak şartıyla

İhtiyat resim sınıfının amelî imtihanları bâlada muharrer eyyamda icra olunacaktır.

İhtiya(t) resim kısmı talebesinin nazari derslerinden imtihanı:

Menazır: 23 Nisan 337 Cumartesi

Tarih-i Sanaat: 24 Nisan 337 Pazar

Teşrih: 26 Nisan 337 Salı

Mimari: 28 Nisan 337 Perşembe

Resim ihtiyat kısmının mükellef olduğu ameli ve nazari imtihanlardan Heykeltraş ve Hat kısmı ihtiyat talebeleri de mükellefdir.

Mimari ihtiyat Kısmının ameli imtihanları 18 Nisan 337 Pazartesi, bir hafta müddetle günde iki saat çalışmak şartıyla “Organ ?” dan kara kalem resmi

Mimari İhtiyat sınıfının nazari derslerinden imtihanı;

26 Nisan 337 Salı Hesap ve Hendese-i âdiye

27 Nisan 337 Çarşamba Hendese-i tersimiyye

28 Nisan 337 Perşembe Hikmet ve Kimya

30 Nisan 337 Cumartesi Cebir, Müsellesat ve Logaritma

Mimari-i Sâni sınıfının nazarî imtihanları:

23 Nisan 337 Cumartesi Menazır

30 Nisan 337 Cumartesi Kat’ı ahcâr ve gölge

1 Mayıs 337 Pazar Tarih-i Sanayi’i Nefise

İş bu sınıfın ameli imtihanları 2 Mayıs 337 den on beş Mayısı kadardır.

20 Nisan 337 [20 Nisan 1921]

(Mühür) Sanayi'î Nefise Mektebi Müdüriyeti

(BOA. MF.ALY.159/44, 20 Nisan 337 [20 Nisan 1921])



## EK 2-G: SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEBİ 1924 YÖNETMELİĞİ<sup>213</sup>

Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Yönetmeliği

### Bölüm 1

#### Yapılanma

Madde 1) Güzel Sanatlar Yüksek Okulu, Mimarlık, Resim, Heykeltıraşlık, Resim Öğretmenliği ve Süsleme Sanatları bölümlerini içeren bir yüksek okuldur.

Madde 2) Mimarlık, Resim Öğretmenliği, Süsleme Sanatları bölümlerinin eğitim süresi dörder yıldır.

Madde 3) Resim ve Heykeltıraşlık bölümlerinde eğitim süresi yıl ile sınırlandırılmıştır. Öğrencileri, otuz yaşına kadar okulun eğitimini takip, atölyelerine devam ederler, bölümlerin yarışmalarına katılırlar. Yalnız bu bölümlerin öğrencisi kabul tarihlerinden itibaren ancak beş yıl süreyle yüksek okul öğrencisi haklarından yararlanabilir. Bu sürenin tamamlanmasından sonra okulla bağlarını gösterecek herhangi bir belge istemeyezler. Hiç kimse okula tekrar giriş veya bir bölümden diğerine geçmek suretiyle bu süreyi artıramaz.

Madde 4) Okulun mimarlık bölümü sınıflarını tamamlayan ve yarışmalarında kazanılması istenen değerleri elde ettikten sonra diploma yarışmasında başarılı olan öğrenciye mimar diploması, resim öğretmenliği sınıflarını başarıyla tamamlayanlara resim öğretmenliği diploması, süsleme sanatları sınıflarını başarıyla tamamlayan ve yarışmalarında kazanılması istenen değerleri elde edenlere dekoratör diploması verilir.

Madde 5) Okulun bölümlerine öğrenci seçme ve ayırma amacıyla okula sonradan katılmış bir serbest atölye=galeri mevcuttur. Serbest atölyeye devam iznini alanlar, öğrenci haklarına sahip olmamakla beraber okulun yönetmeliğine uygun hareket etmeye mecburdurlar.

### Bölüm 2

#### Kabul Şartları

<sup>213</sup> 2011 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi tarafından orijinal metni, metnin transkripsiyonunu ve günümüz Türkçe'sine yer verilerek yayımlanan 1924 Yönetmeliği'nin bu çalışma kapsamında günümüz Türkçesine göre sadeleştirilmiş halinin verilmesi tercih edilmiştir.

Madde 6) Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'na kaydolunacak öğrencinin yaşı on beşten az ve yirmi beşten fazla olmaması, mimarlık bölümüne gireceklerin lise mezunu olmaları ve başka bölümlere girmek isteyenlerin öncelikle lisenin ilk dönemini tamamlamış olmaları ikinci olarak bölümlerinin giriş sınavında başarılı olmaları gerekir. Öğretmenler kurulu kararıyla liselerin ilk dört yılından mezun olanlar aritmetik, denklem, trigonometri, logaritma, mekanik, kimya bilgisi ve resim derslerinden sınav yapılmak üzere mimarlık bölümüne kabul edilebilir.

Madde 7) Resim ve heykeltıraşlık bölümlerinin giriş sınavları zorunlu ve seçmeli olmak üzere iki kısımdır.

#### Ressamlar

##### Zorunlu kısım:

Füzenle Canlı modelden tam vücut resmi yapmak

" Alçı modelden tam vücut resim yapmak

Modlaj Alçı modelden Orneman veya büst

##### Heykeltıraşlar

Füzenle Alçı modelden tam veya yarı vücut resmi yapma

Lüleci çamuruyla Alçı modelden tam veya yarı vücut modlajı

#### Her İki Bölüm İçin Seçmeli Kısım

##### Dersin eğitim süresi

Uygulamalı perspektif 1 sömestr

##### Anatomi

Kemikler ve oran 1 birinci yıl

Çaresiz [hastalık] ve ifade ve hareket 1 ikinci yıl veya aksine

Güzel Sanatlar Tarihi 3 "

Estetik 2 "

Madde 8) Bölümlerine giriş zamanında sınavların seçmeli kısmına girmeyen veya başarılı olmayan ressam ve heykeltıraş öğrenci girişlerini takip eden ders yılı zarfında anılan derslerin sınavlarını başarmaya mecburdurlar.

Madde 9) Bir yılda eğitimi verilen derslerden birinci yıl sonu sınavında başarılı olamayanların ikinci yıl sınavlarında başarılı olmaları gerekir. İki veya daha fazla yıllarda eğitimi verilen derslerin birinci yıl sınavında başarılı olamayanlar ikinci yılın sonunda iki yıllık müfredat üzerinden sınav olunurlar. Üç yılda eğitimi verilen dersin sınavı da aynı usule tabidir. Bölüme girişlerinden itibaren bir yıllık dersleri iki yılda, iki yıllık dersleri üç yılda, üç yıllık dersi dördüncü yılda başarmayanlar, daha sonra yüksek okullar öğrencisi hakları ve ayrıcalıklarından yararlanamayacakları gibi derslerini başarmaya kadar okul yarışmalarında kazanacakları maddi ödüller kendilerinden sonra gelen öğrenciye verilir.

Madde 10) [Resim] Öğretmenliği ve Süsleme Sanatları bölümlerinin giriş sınavları şunlardır.

Resim - Füzenle alçı modellerden orneman veya büst

Modlaj - Lüleci çamuruyla alçı modellerden orneman

### Bölüm 3

#### Eğitim

Madde 11) Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nun eğitimi teorik ve uygulamalıdır. Teorik derslerin sınavları ders yılı sonunda ve bütünleme sınavları, gelecek ders yılı başlangıcında yapılır.

Uygulamalı eğitimin sınavları yönetmelikte belirtilecek zamanlarda ve genellikle birinci ve ikinci sömestr sonlarında ve yılda dört defa tekrar eden yarışmalar dahi birinci ve ikinci sömestrlerin önceki yarı ve sonraki yarılarında yapılır. Birinci sömestr Ekim başlangıcından Ocak on beşine kadar, ikinci sömestr Ocak on beşinden Mayıs sonuna kadardır.

Madde 12) Mimarlık Bölümü Eğitimi

- Birinci Sınıf -

Matematik

Grafik Geometri ve Gölge ve Çizimler

Uygulamalı Bilgiler, Kimya ve Jeoloji

Mimarlığın Genel Tarihi

İnşaat

Güzel Sanatlar Tarihi

- İkinci Sınıf -

Cisimlerin Dayanıklılığı ve Yapıların Dengesi

Ahşabı ve Taşları Kesme

Perspektif

Mimarlığın Genel Tarihi (Türk ve İslam)

Güzel Sanatlar Tarihi

İnşaat

Mimarlık Kuramları

- Üçüncü Sınıf -

Betonarme

İnşaat

Mimarlık Kuramları

Güzel Sanatlar Tarihi

Estetik

Topografya

- Dördüncü Sınıf -



Anıtları Sağlama Yöntemi ve Canlandırılması

Şehirler ve Umumi Bahçeler Düzenlemesi

Binalar Kanunu ve Keşif Yöntemi

Estetik

Madde 13) Mimarlık bölümünün uygulamalı eğitim yarışmaları:

Birinci - Mimarlık yarışmaları: 1) Mimari parçaların ve ayrıntılarının büyük ölçekte telifi. 2) Mimari unsurları birleştirme (Kompozisyon): Orta binalar. 3) Mimari unsurları birleştirme: Büyük binalar. 4) Mimari unsurlar kompozisyonu taslakları= Eskizyıda dörder defa.

İkinci - Mimarlık Genel Tarihi yarışmaları: 1) Klasik mimari yöntemlerinde meydana getirilmiş eser, tamam proje 2) Var olan anıtlardan birinin rölövesi, yılda ikişer defa.

Üçüncü - Fen Eğitimi yarışmaları: 1) İnşaat bölümleri yarışmaları, 2) İnşaat yarışması, 3) Umumi inşaat yarışması, 4) Betonarme yarışması, yılda ikişer defa.

Dördüncü - Süsleme kompozisyonu: composition décorative veya uygun süslemeler yarışması: ornement et ajustement, yılda iki defa.

Beşinci - Resim yarışması, orneman veya büst, yılda iki defa.

Altıncı - Modlaj yarışması, orneman yılda iki defa.

Yedinci - Yeterlilik yarışması yılda iki defa.

Madde 14) Resim ve Heykeltıraşlık Bölümü Eğitimi:

Uygulamalı perspektif 1 sömestrde

Anatomi iki yılda

Mimarlığın Genel Tarihi iki yılda

Güzel Sanatlar Tarihi üç yılda

Estetik iki yılda

Madde 15) Resim şubesi müsabakaları: 1) füzle canlı modelden tam vücut ve füzle antik heykelden tam vücut. 2) canlı ve esvaplı modelden tam vücut. 3) natürmort ve draperi 4) portre 5) yağlı boya tam vücut 6) füzle kompozisyon: eskiz 7) yağlı boya kompozisyon: eskiz 8) yağlı boya kompozisyon 9) yağlı boya kompozisyon: dekoratif 10) bir çehreye ifade-i matlubenin iaresi = tete de ekspresyon 11) kısm-ı ulya-yı vücut. 12) manzara. Peyzaj ve deniz 13) tasvir: illüstrasyon 14) modelaj

Madde 16) heykeltıraş şubesi müsabakaları: 1) füzle canlı modelden antik heykelden tam vücut tersimi müsabakaları. 2) antik heykelden tam veya nısf-ı vücut modelajı. 3) lülecî çamuruyla portre ve büst. 4) canlı modelden tam vücut 5) draperi 6) tet dö ekspresyon = çehreye ifade-i matlube iaresi 7) kompozisyon 8) kompozisyon dekoratif

Madde 17) Resim Daru'ı Muallimini Şubesi Tedrisatı

- Birinci Sınıf -

Kopya Resim : Füzle alçı modellerden orneman, vücut kısımları, tam vücut

Desen ve Mekanik : Çini mürekkebi ve cetvel kalemi ile

Süsleme Resmi : Serbest el çizimleri, bitkilerin genel görünüşleri ve inceleme parçaları

Hayalî Resim : Ayrı konular

Modlaj : Orneman

Hat : Kûfi

Uygulamalı Perspektif

Süsleme Sanatları Kuramları

Sabit Işık Altında Resim

- İkinci Sınıf -

Kopya Resim : Füzle canlı model, yağlı boya natürmort ve draperi

Desen : Mimari çizimler (Mimarlığın genel tarihiyle ilgili)

Süsleme Resmi	: Yüzeylerin süslenmesi
Hayalî Resim	: Birleşik Konular
Hat	: Kûfi ve sülüs kompozisyonlar
Modlaj	: Orneman ve büst
Perspektif	
Süsleme Sanatı Kuramları	
Güzel Sanatlar Tarihi	
Mimarlığın Genel Tarihi	
Anatomi	
Sabit Işık Altında Resim	
- Üçüncü Sınıf -	
Kopya Resim	: Yağlı boya ile canlı modelden akademi portre ve giysili adam
Desen	: Mimari çizimler (Mimarlığın genel tarihiyle ilgili)
Süsleme Resmi	: Çini ve halı çizimleri taklit ve telif sulu boya
Hayalî Resim	: Birleşik konular ve hareket
Hat ve Tezhip	: Belirli yüzeylere uygun kompozisyon ve tezhip
Modla	: Akademi ve kompozisyon
Güzel Sanatlar Tarihi	
Anatomi	
Mimarlığın Genel Tarihi	
Estetik	

## Terbiye ve Eğitim Yöntemi

Sabit Işık Altında Resim : Kur dö suvar [akşam dersi]

- Dördüncü Sınıf -

Kopya Resim : Yağlı boya canlı modelden tam vücut ve giysili adam. Yüze ifade verilmesi

Hayali Resim : Yağlı boya taslak = eskiz, terkip (kompozisyon) tasvir ve illüstrasyon

Süsleme Resmi : Terkip = kompozisyon

Hat ve Tezhip : Belirli yüzeylere uygun kompozisyon ve tezhip

Modlaj : Akademi kompozisyon

Güzel Sanatlar Tarihi :

Estetik :

Sabit Işık Altında Resim : Kur dö suvar

Madde 18) Resim Öğretmenliği öğrencisi, Resim ve Heykeltıraşlık ve Süsleme Sanatları bölümleri yarışmalarına katılma hakkına tamamen sahiptir.

Madde 19) Süsleme Sanatları Bölümü Eğitimi

Resim Öğretmenliği bölümü eğitiminin aynıdır. Yalnız ikinci sınıfı başarıyla bitiren öğrenci süslemeci nakış<sup>214</sup> iç süslemeler<sup>215</sup> sınai süsleme resmi<sup>216</sup> fresk ve pano<sup>217</sup> gibi uzmanlık kısımlarından birini veya ikisini seçer. İkinci sınıftan sonra öğrencinin pratik çalışmalarının alıştırılmaları, yarışmaları seçtikleri uzmanlık bölümlerine bağlı konular üzerinde gerçekleşir.

<sup>214</sup> Nakş-ı tezyini: dükkan levhaları, afiş, ilanlar, kitap kapları, tezhip ... vb.

<sup>215</sup> Tezyinat-ı dahiliye: belirli üsluplarda binaların dahilinin tezyini, mobilyalar, döşemeler... vb.

<sup>216</sup> Resm-i tezyini-i sınaî: halıcılık ve emsali mensucat, çini, duvar kâğıdı, sedef, deri ve cam ve maden masnuatı resimleri... vb.

<sup>217</sup> Fresk ve pano: duvar, tavan ve kubbe tezyinatı ve tiyatro dekorları... vb.

İkinci sınıfı bitirmiş öğrenciler arasında her yıl dörder defa, (kompozisyon) ve dört defa eskiz yarışması yapılır.

## Bölüm 4

### Sınav ve Yarışmalar

Madde 20) Teorik derslerde öğrencinin başarı derecesi sınavlarda alacağı numaralarla belirlenir. Uygulamalı eğitimdeki başarı derecesi de yarışmalarla ve yarışmalarda elde edeceği derece ve derecelerin karşılık geldiği değerlerle belli olur. Sınavlarda sıfırdan ona kadar numara verilir.

Madde 21) Okulun sınıf ayrımlarını içeren bölümlerinde sınıf geçmek için öncelikle her dersten beş numara almak ve ikinci olarak sınıf eğitimine dahil olan ve bir bütün oluşturan bütün teorik derslerin tam numaraları toplamının üçte iki miktarında bir not ortalaması elde etmek gerekir.

Madde 22) Yarışmalarda öğrencinin alacağı başarı dereceleri aşağıda olduğu gibidir:

Takdir = 3 değer

Pekiyi = 2 değer

İyi = 1 değer

Orta = 0.5 değer

Zayıf veya yetersiz =

Tam numara 10 kabul edildiği takdirde takdir 10, pekiyi 9, iyi 8, orta 6-7'ye karşılık gelir. Zayıf veya yetersiz, reddi ifade eder.

Madde 23) Yarışmalarda ilk iki sırayı elde eden eserler, inşaat ve yeterlilik yarışmalarında değer kazanan çizimler ve nakit ödül alan bütün eserler okulun malı olur.

## Bölüm 5

### Sınav Kurulu

Madde 24) Sınavlar herkese açıktır ve bir sınav kurulu huzurunda gerçekleşir. Sınav kurulu kısmen okul içinden kısmen de dışındaki uzmanlardan oluşur. Okul müdürü sınav kurulu başkanıdır.

## Bölüm 6

### Mimarlık Bölümünde Kazanılması Gereken Değerler

Madde 25) Mimarlık diplomasını elde etmek için öncelikle dört sınıflık eğitimi başarıyla tamamlamış olmak, ikinci olarak yukarıda olduğu gibi on üçüncü maddede yazılı mimarlık yarışmalarında 9 değer, mimarlığın genel tarihi yarışmalarında 2 değer, füzenle resim ve modlaj yarışmalarında 2 değer, anıtların sağlamlaştırma ve canlandırma projesiyle şehirler ve umumi bahçeler projesinde başarılı olmak gerekir. Bu değerler öğrencinin asgari girmeye mecbur olduğu sayıda yarışmalarda kazanılmalıdır.

Madde 26) İşbu yönetmelik tebliğ tarihinden itibaren geçerlidir.

## GÜZEL SANATLAR OKULU YÖNETMELİĞİ

Ek

### BÖLÜM 1

Madde 1) Okul bölümlerine girmek isteyenler veya serbest atölyede çalışmak arzusunda bulunanlar aşağıdaki belgeleri idareye bırakmalıdırlar.

- 1) Nüfus kağıdı
- 2) Sağlık ve aşı belgesi
- 3) İkametgâh ve iyi hal kağıdı
- 4) Eğitim belgesi
- 5) Müdüriyete hitaben bir kabul dilekçesi
- 6) Üç parça fotoğrafı

Madde 2) Yirmi bir yaşını tamamlamayan öğrenci okul idaresine karşı sorumlubir veli göstermeye mecburdur. İşbu veli öğrencinin okul dahilinde yapabileceği hasarın zararını ödemeye mecburdur.

Madde 3) Okulda kayıtlı öğrenci ve serbest atölye müdavimleri, her yılın ilk haftasında okul idaresine müracaat edip kayıt yenilemeğe veya bizzat müracaatlarına engel olan mazereti bu süre zarfında yazılı olarak bildirmeğe mecburdur.

Madde 4) Zamanında kayıt yenilemeyen ve yazılı olarak mazeret bildirmeyen veya öne sürdüğü mazeret kabul edilmeyen öğrenci istifa etmiş sayılır.

Madde 5) İstifa eden öğrencinin okulda kat ettiği aşamalar ve sınav ve yarışmalarda elde ettiği dereceler ziyan olur. Yeniden kayıt yenilemek ve kaybolan hakların kısmen veya tamamen iadesi öğretmenler kurulunun yetkisi dahilindedir. Kurul bu hakların iadesinden önce gerek görürse dilekçe vereni sınava almak ve sınav sonucuna göre karar vermek hakkına sahiptir.

### BÖLÜM 2

Giriş Sınavları

Madde 6) Resim ve Heykeltraşlık bölümünün giriş sınavları yılda iki defa Ocak ve Haziran aylarında yapılır. Mimarlık ve Resim Öğretmenliği ve Süsleme Sanatları bölümlerinin giriş sınavları Eylül zarfında okulda ilan edilecek günlerde yapılır.

Madde 7) Resim ve Heykeltraşlık bölümlerinin giriş sınavları zorunlu ve seçmeli olmak üzere iki kısımdır.

Zorunlu Kısım: (Resim Bölümü)

Resim: Füzelenle canlı modelden tam vücut çizimi

Resim: " alçı " " "

Modlaj: Lüleci çamuruyla orneman veya büst

Füzelenle resim sınavı: Adi angar kağıdı üzerine 23x48 ebadını geçmemek üzere 12 saatte resmedilir.

Modlaj: Hazırlık süresi orneman için 2 saat, büst için 12 saattir.

Heykeltraşlık:

Füzelenle alçı modellerden tam vücut çizimi: Anlatılan şartlar dairesinde yapılır.

Modlaj: Lüleci çamuruyla tam veya yarı vücut modlajı: eserin yüksekliği 68 santimetreyi, kaidesi 4 santimetreyi geçemez. Hazırlık süresi en çok 12 saattir.

Her iki bölüm için seçmeli kısım:

Uygulamalı Perspektif: Üç boyutlu bir örnekten perspektifin çizgileri ve noktaları gösterilmek üzere olan resimdir. Çizim süresi 3 saattir.

Anatomi: Kemikler konusıyla ilgili, ezber çizim, hazırlık süresi, bu da öyle 3 saattir.

Mimarlık temel bilgileri: Klasik mimarlık ekollerine ait çizimler. Gözetim altında 6 saat süre zarfında çizilir.

Güzel sanatlar tarihi: Dersin bütün müfredatı sözlü veya yazılı sınav.

Estetik: Sözlü veya yazılı sınav. Yazılı süresi en çok iki saattir.



Madde 8) Bölümlerine giriş sınavları zamanında seçmeli kısmına girmeyen veya başarılı olamayan ressam ve heykeltıraşlar girişlerini takip eden ders yılı zarfında işlenen konulardan sınav olmaya mecburdurlar.

Madde 9) Resim ve Heykeltraşlık bölümlerine girişsınavında başarılı olmak için sınavların zorunlu kısmında yani üç yarışmanın her birinden 5 numara almak ve elde ettiği numaraların toplamı tam numaralar toplamının üçte ikisinin altında olmamak lazımdır. Seçmeli derslerin her birinin asgari başarı numarası 5'tir.

Madde 10) Resim Öğretmenliği ve Süsleme Sanatları bölümlerinin giriş sınavları aşağıda olduğu gibidir.

Resim: Füzenle alçı modellerden orneman veya büst. Süre 2 saattir.

Modlaj: Lüleci çamuruyla alçı modellerden orneman veya büst. Süre 2 saat.

Lise eğitiminde resim veya modlajdan pekiyiye karşılık gelen not elde etmiş olan öğrenciyi okul idaresi sınava almayı gerekli görmeyebilir. Resim Öğretmenliği ve Süsleme Sanatları bölümlerinin giriş sınavlarında başarı için her iki dersten en az beşer numara almak lazımdır.

Madde 11) Giriş sınavlarının zorunlu kısımları bir bütün teşkil eder. Bu derslerden bütünleme sınavı yapılamaz ve giriş sınavları da okulun sınav yarışmalarına bağlı kurallara tabidir.

### BÖLÜM 3

#### Sınav ve Yarışmalar

Madde 12) Teorik derslerden öğrencinin başarı derecesi sınavlarda alacağı numaralarla belirlenir. Uygulamalı eğitimdeki başarısı yarışmalarda alacağı derecelerle ve derecelerin karşılık değerlerle belli olur.

Madde 13) Sınavlarda sıfırdan ona kadar numara verilir.

Madde 14) Okulun sınıf ayırımına bağlı bölümlerinde sınıf geçmek için herşeyden önce sınıfın eğitimine dahil olan derslerin her birinden en az (5) numara almak, ikinci olarak tamamından elde ettiği numaralar toplamı, tam numaralar toplamının üçte ikisinden aşağıda olmamak gerekir. Bir dersten beş numaradan aşağı numara alan öğrenci anılan dersten geçtiği halde, not ortalamasını dolduramamış olan öğrenci en az numara aldığı bir dersten bütünleme sınavına

kabul olunur. İki dersten aşağı numara alan veya bir dersten geçmediği halde işbu dersten alacağı en yüksek numara ile de not ortalamasını dolduramayacak olan öğrenci bütünleme sınavına dahil olamaz ve sınıfı geçemez. İki yılda geçemeyen veya bu süre zarfında sınava giriş hakkı elde etmemiş olan öğrencinin okulla alakası kesilir.

Madde 15) Öğrencinin yıl sonu sınavlarına giriş hakkı elde etmesi aşağıdaki şartları yerine getirmesine bağlıdır.

- 1) Ders yılı zarfında öğretmenlerden soru veya vazife veya uygulamalı çalışma notu olarak aldığı numaralar ortalaması (5) numaranın üzerinde olması,
- 2) Öğretmenin verdiği vazifeleri belirli sürede tamamlamış veya teslim etmiş olması
- 3) Derse veya atölyeye devam düzeninin sabit olması - yani ders ve atölye saatlerinin en azından üçte ikisinde devamlı olduğunun sabitliği.
- 4) Eğitime ait albümlerin ve başka çizimlerin zamanında idareye verilmesi.
- 5) Sınav gününden bir gün önce ismini kaydettirmiş bulunması gerekir.

## BÖLÜM 4

- Sınav ve Yarışmaların Yapılış Tarzı ve Ceza Hükümleri -

Madde 16) Sınav veya yarışmaya katılma arzusunda bulunan öğrenci idareye başvurarak gireceği sınav veya yarışmaya ait ders öğretmenin iznini gösteren bir belgeyi belirlenen günden en azından bir gün önce göstererek ismini kaydettirir ve çizimler albümünü verir.

Madde 17) Sınav veya yarışma için belirlenen gün ve saatte sınav yerinde hazır bulunarak isimleri okundukça kendisine gösterilen yeri işgal eder.

Madde 18) Belirlenen günden bir gün önce çizimler albümünü tamam olarak vermeyen ve ismi okunduğunda hazır bulunmayan veya kendisine gösterilen yeri işgal etmeyen veya verilen süre zarfında sınav belgelerini öğretmene veya idare memuruna teslim etmeyen sınavdan el çekmiş sayılır.

Madde 19) Yarışmaya katılan eserlerin eskizleri okul dahilinde ve ayrı hücrelerde, projeler keza okul dahilinde ve atölyelerde çizilir ve tamamlanır. Hariçte çizilen veya harice çıkarılan eserler reddedilir.

Madde 20) Yarışmalara katılan eserler bir özel değerlendirme kurulu tarafından takdir olunur. Mamefih ders yılı esnasında yapılan yarışmalarda öğretmenin seçtiği eserler derhal bir sınav kurulu davetini gerektirecek bir zorlayıcı sebep olmadıkça öğrencinin kartonunda korunarak kurulun toplanma zamanında takdirine sunulur.

Madde 21) Eskiz çizimi amacıyla hücreye veya yazılı ve çizim sınavlarına dahil olan öğrenci hiçbir sebep ve bahane ile eserini tamamlamadan ve vermeden yerini terk edemez ve idare tarafından mühürlü olmayan hiçbir belgeyi veya zarfı üzerinde bulunduramaz.

Madde 22) Her ne suretle olursa olsun anlatılan hükümlere karşı oluşan hareketler öğrencinin sınav veya yarışmadan düşürülmesini gerekli kılar. Gerek sınav esnasında bir belgeden veya arkadaşlarından yardım istemesinden veya arkadaşına yardım etmesinden dolayı sınavdan düşürülenler o yıl bütünleme sınavına dahi kabul edilmezler. Yarışmadan düşürülenler aynı sönestr esnasında aynı yarışmaya kabul olunmaz.

Madde 23) Sınav numaraları sınavların sonunda belirlenen günde ilan olunur.

## BÖLÜM 5

### Eğitim

#### Mimarlık Bölümü

#### Mimarlık Birinci Sınıf

	Haftada	Saat
Teorik dersler	Dershane	Atölye
Yüksek Matematiğin Temel İlkeleri	4	
Geometrik Çizim ve Gölge	3	2
Uygulamalı Kimya Bilgisi ve Jeoloji	2	
Mimarlığın Genel Tarihi	2	26
Güzel Sanatlar Tarihi	1	
İnşaat	2	2

$$14 + 28 = 42$$

Genel Tarih sınavına dahil olan birinci yıl öğrencisi ders yılı zarfında öğretmenin seçip belirlediği örneklerden büyük miktarda kopya edilerek yapılmış en azından (10) planş [tahta] mimarlığın genel tarihi çizimlerini idareye vermeye mecburdur. Bu çizimler sınıfın eğitimiyle ve mimarlığın genel tarihi dersiyle bir bütün teşkil ederler. Ve çizimlere ayrı numara verilir. Bunlar çeşitli mimarlık akımlarının bölüm ve dallarıdır. Planşlar, öğretmenin belirlediği süre zarfında yapıldığını ve sınavda göstermeye izin verildiğini ilan eden imzasını içerdiği halde sınav gününden bir gün önce idare memuruna verilir. Anılan planşlar aşağıda gösterilen ölçüde çeşitli mimarlık akımlarında vücuda getirilmiştir.

2 Planş Grek

2 Planş Romen

2 Planş Rönesans

2 Planş Bizanten

2 Planş Türk ve İslam

Madde 26) Birinci sınıf dersleri arasındaki çizgisel geometri ve gölge, ikinci sınıf dersleri arasında olan ahşabı ve taşları kesme, perspektif çizimleri dahi geçmiş madde şartları çerçevesinde idareye verilir. Çizimler mürekkeple ve lavi ile yapılmış olmalıdır.

#### Mimarlık İkinci Sınıf

	Haftada	Saat
Teorik dersler	Dershane	Atölye
Cisimlerin Dayanıklılığı ve Yapıların Dengesi	2	
Ahşabı ve Taşları Kesme	2	2
Perspektif	1	2
Mimarlığın Genel Tarihi (Türk)	2	2

Güzel Sanatlar Tarihi	1	
İnşaat	2	4
Mimarlık Kuramları	2	20
<hr/>		
	12	+ 30 = 42

### Mimarlık Üçüncü Sınıf

Teorik dersler	Haftada	Saat
	Dershane	Atölye
Betonarme	2	1
İnşaat	2	12
Mimarlık Kuramları	2	20
Güzel Sanatlar Tarihi	1	
Estetik	1	
Topoğrafya <sup>218</sup>	1	
<hr/>		
	9	+ 33 = 42

### Mimarlık Dördüncü Sınıf

Teorik dersler	Haftada	Saat
	Dershane	Atölye

<sup>218</sup> Topoğrafya öğretmeni tatil süresi esnasında öğrencisine çeşitli arazi üzerinde uygulama gösterir.

Anıtları Sağlama Yöntemi ve Canlandırılması	1	1 (rölöve)
Şehir ve Umumi Bahçeler Tanzimi	1	1 (proje)
Binalar Kanunu	1	
Keşif Yöntemi	1	
Estetik	1	

---

5

Mimarlık öğrencisinin katılacağı yarışmalar aşağıda olduğu gibidir:

Birinci – Mimarlık yarışmaları

İkinci – Mimarlığın genel tarihi yarışmaları

Üçüncü – Fen eğitimi yarışmaları

Dördüncü – Süsleme Kompozisyonu – düzen ve uyum yarışması

Beşinci – Füzelenle orneman veya büst

Altıncı – Modlaj. Orneman

Madde 26) Birinci yıl Mimarlık Tarihi çizimlerinde başarılı olmayan öğrencinin bu yarışmalardan birinci-ikinci-üçüncü-dördüncü- işaretleriyle gösterilen yarışmalara katılma hakkı olamaz.

Madde 27) Mimarlık Yarışmaları:

1) Yılda dört defa çözümleme parçaları ve mimarlık kısımlarından bir konunun büyük ölçekte kompozisyonu. Bu yarışmaların eskizleri hücrede ve bir günde, projeler bir ayı geçmemek üzere öğretmenin belirleyeceği süre zarfında tamamlanır ve teslim olunur. Öğrenci iki çözümleme parçaları yarışmasında en az (2) değer elde etmelidir.

2) Yılda dört defa (Mimari Kompozisyon) tamam proje, (orta binalar) yarışması

3) Yılda dört defa (Mimari Kompozisyon) tamam proje (büyük binalar) yarışması yapılır.

Mimari kompozisyon tamam proje yarışmalarından birincisine, iki mimarlık ayrıntıları ve parçaları kompozisyonu yarışmasında en azından iki değer elde eden öğrenci katılabilir.

Eskizler bir günde, projeler bir veya iki ayda tamamlanır.

Birinci kompozisyon yarışmalarında (orta binalar, en azından) ikisinde en az 2 değer elde eden veya birinde takdir alan sonraki yarışmaya (büyük binalar) dahil olabilir. Büyük binalar yarışması da keza öncelikle bir günde eskiz olarak çizilir ve projesi iki ayda tamamlanır. Öğrencinin bu yarışmalardan en azından ikisinde en az 2 değer elde etmesi gerekir.

4) Yılda dört defa ayrıca mimarlık kompozisyonu eskizleri (eser taslakları) yarışması yapılır. Süre bir gündür. Öğrencinin dört eskizde elde edilmiş en az 3 değer alması lazımdır. Bu dört eskizin en azından ikisi büyük binalar eskizi olmalıdır.

İkinci Genel Tarih Yarışmaları:

a) Çevredeki anıtlardan birinin rölövesi. Yılda iki defa yapılır. Öğretmenin belirlediği konu, önemine göre belirlenecek zamanda tamamlanır. Öğrencinin bu yarışmada en az 1 değer elde etmesi şarttır.

b) Yılda iki defa klasik mimarlık akımlarından birinden kompozisyon tam proje; Eskiz bir günde, proje eskiz günü dahil olarak bir ayda tamamlanır. En azı değer elde edilmesi şarttır.

Madde 28) Fen Eğitimi çizimleri yarışmaları:

İnşaat Yarışmaları:

1) Yapı bölümlerinin ayrıntıları yarışmaları yılda dört defa yapılır. Bir hafta süre zarfında eserler tamamlanır ve verilir. Bu yarışmadan ikisinde başarılı olanlar, yani en azından iki değer elde edenler ikinci yarışmaya giriş hakkını elde ederler.

2) İnşaat yarışması: İnşaatın bütün çizim ayrıntılarını ve dayanıklılık ve denge hesapları ve çizimlerini içeren plan, cephe ve inşaat açısından en mühim kesme, doğramacılık ve demircilikle ilgili açıklamaları 1/20 ve 1/10 oranında çizilmek üzere küçük veya orta bir bina projesidir. Hesapların sonuçları proje üzerine ve sonuçları belirleyen hesapların müsveddesi ayrı bir yaprak veya defter üzerine ayrıntılı olarak yazılır. Eskiz on iki saat, proje iki ayda

tamamlanır. Yılda iki defa yapılan yarışmada 1 değer elde edenler umumi inşaat yarışmasına dahil olurlar.

3) Umumi inşaat yarışması: Yılda iki defa yapılır. Kârgir, ahşap, demir aksamı içeren orta binalar veya büyük inşaat çizimleridir. İnşaatın ilgili olduğu her türlü açıklamaları içerir. Hesapların sonuçları proje üzerine, sonuçları belirleyen hesaplama müsveddeleri ayrı bir yaprak üzerine ayrıntılı olarak yazılır. Eskiz on iki saat, proje üç ayda tamamlanır. Umumi inşaat yarışmasında başarı için en az 0.5 değer elde etmelidir.

4) Betonarme yarışması: Dersin sonunda yapılır ve iki hafta zarfında tamamlanır. Öğrencinin en az 0.5 değer elde etmesi lazımdır.

Madde 29) Düzen ve uyum ve süsleme kompozisyonu yarışmalarına dahil olabilmek için öğrencinin evvelce fuzenle resşm ve modlaj yarışmalarında başarılı olmuş olması gerekir.

#### Yeterlilik Yarışması

Madde 30) Yılda iki defa, ders yılı başlangıç ve bitişlerinde yeterlilik yarışması yapılır. Yazılı, çizim ve sözlü sınavlardan oluşur.

Yazılı Sınav: Projesi yapılan binalar inşaatın düzenleme, sevk ve idaresine ait söylenen sorulara iki saat zarfında yazılı cevap verilmesi.

Çizim sınavı: Fiilen inşa edilecek gibi bütün açıklamaları içeren büyük binalar projesi çizimleridir. Çeşitli cepheleri, planları, kesitleri, süsleme ayrıntıları, yapı çizimleri ve hesaplarını topladığı gibi bir kısmının keşif belgesi ve özel vasıflarının açıklamalarını içerir.

Sözlü sınav: Projenin genel unsurları ve çeşitli kısımları hakkında söylenecek sorulara cevap.

Yeterlilik yarışması adayları, konuyu bizzat seçer. Ve mimar öğretmenlerinden oluşan bir heyetin onayına sunar. Heyet projeyi kabul veya değiştirme ve çizimlerin miktarını, karşılaştırmalarını belirler. Bildirilmiş şartlar aday tarafından değiştirilemez.

Yeterlilik sınavı seçici kurulu, projenin çeşitli noktalardan incelenmesini aralarında seçecekleri şahıslara gönderirler. Anılan şahısların ayrı ayrı vereceği yazılı raporların okunması üzerine yeterlilik belgesi veya projede değişiklik veya ek yapılması veyahut öğrencinin gelecek sınava bırakılması kararını alır. Seçici kurulun değişiklik ve ek yapılması kararları yazılı gerekçeyi içerir.



## Resim ve Heykeltıraşlık Bölümü Eğitimi

	Haftada Ders	Uygulama
Madde 31) Uygulamalı Perspektif – 1 Sömestr	2	1
Anatomi – 2 Yıl	2	1
Güzel sanatlar tarihi – 3 yıl		1
Estetik – 2 yıl		1
	4	4
Çıplak ve giysili adam – portre ve draperi ve natürmort		Haftada 30
Belirli yüz veya hareketli modelden çizimler		12
		42

Madde 32) Resim ve heykeltıraş öğrencisi iki aylık bir sürenin iki veya üç haftasında sabahları aynı duruşu koruyan modelden ciddi inceleme ile çıplak akademi çizimi ve kopyası yaparlar. Eserlerde genel görünüş kadar parçaların olgunluğu da aranır. İki hafta keza tam bir dikkatle portre çizerler veya kopya ederler. Modelin duruşu değiştirilmez. Bir hafta da canlı ve giysili modelden çalışırlar. Geri kalan zaman yarışmalara ve başka çalışmalara ayrılır.

Akşam dersi zamanında öğrenciler iki (20) dakikalık, iki (9) dakikalık, iki (3) dakikalık pozda altı resim yaparlar. Geri kalan zamanda hareketli modelden hareket resimleri yaparlar.

## Madde 33) Uygulamalı Perspektif Sınavı

Ders yılı bitiminde ve Ocak ayında, giriş sınavları sırasında yapılır. Öğrenci dersin uygulaması esnasında vücuda getirdiği çizimler albümünü verdikten sonra gözetim altında tabiattan bir resim yapar. Resimde çizgiler ve perspektif noktaları gösterilmiş olmalıdır. En çok süre 3 saattir.

### Mimarlığın Temel İlkeleri:

Mimarlığın genel tarihi dersinde bir yılda öğretilir. Klasik mimarlık akımları, parçaları ve bölümlerini ve ayırıcı vasıflarını gösteren temel mimarlık çizimlerdir. Öğrenci sınava kayıt zamanında, öğretim yılı zarfında vücuda getirdiği çizimleri verir. Çizim süresi en çok 6 saattir.

### Anatomi:

Kemikler ve oran konusu bir yılda, kaslar ve ifade keza bir yılda eğitimi verilir. Öğrenci yıl zarfında vücuda getirdiği çizimleri idareye verdikten sonra gözetim altında öğretmenin belirleyeceği ölçüde ezber resim yapar. En çok süre 3 saattir. Kaslar ve ifade konusu da aynı sınav şartlarına tabidir.

### Estetik:

İki yılda eğitimi verilir ve yazılı veya sözlü sınav yapılır. Öğrenci dersin sınavlarını her ders yılı bitiminde olmak üzere iki yılda verebileceği gibi arzu ederse sınava kayıt zamanında haber vermek şartıyla dersin iki yıllık müfredatından birden sınava girmek isteyebilir.

### Güzel Sanatlar Tarihi:

Üç yılda eğitimi verilir. Estetik sınavı şartlarının aynısına tabidir. Uygulamalı perspektif, anatomi, mimarlığın temel kurallarının çizimleri olarak bir defa idareye verilmiş olan resimler bir daha gösterilemez.

### Resim Bölümü Yarışmaları

Madde 33) 1) Füzenle canlı modelden ve antik alçı modelden tam vücut – yılda bir defa yapılır. Angar kağıdı ebadını (0.48x0.63) geçemez. Süre günde ikişer saatten en çok altı gündür.

2) Her yıl canlı, giysili modelden iki defa yarışma yapılır. Çizim süreci yedişer saatten dört gündür. 45 numara muşamba (0.65x0.81) üzerine yapılı boya ile resmedilir.

3) Her yıl iki defa natürmort ve draperi yarışması yapılır. 10 numara muşamba (0.46x0.55) üzerine yağlı boya ile resmolunur. Çizim süresi üçer saatten altı gündür.

4) Her yıl iki defa yağlı boya portre yarışması yapılır. 10 numara muşamba üzerinedir. Süre üç saatten altı gündür.

5) Her yıl bir defa yağlı boya tam vücut yarışması yapılır. İlk dört yarışmanın ikisinde birer değer elde etmiş olanlar katılabilir. İlk olarak eskiz olarak locada [galeride] yağlı boya bir akademik resim yaparlar. Eskizleri uygun görülenler ayrılarak tabiattan yağlı boya bir akademi resmederler. Eskiz 6 numara muşamba (0.32x0.40) ebadında, tabiattan resim 25 numara muşamba (0.65x0.81) üzerine resmedilir. Eskiz süresi bir gün, eser yedişer saatten altı gündür.

6) Yılda bir defa yüze istenen ifadeyi veren resim (tet dö ekspresyon) yarışmaları yapılır. Dört veya beş numaralı yarışmalardan birinden 1 değer elde etmiş olanlar katılabilirler. Doğal büyüklükte ve 10 numara muşamba üzerine ve modelin dinlenme zamanı hariç olmak üzere altışar saatten üç günde resmolunur.

7) Yılda bir defa vücudun üst kısımları yarışması yapılır. 40 numara muşamba üzerine ve modelin dinlenme zamanı hariç olmak üzere yedişer saatten iki gün zarfında resmolunur. 5 numaralı yarışmadan bir değer elde etmiş olanlar katılabilirler.

8) Her yıl bir defa kompozisyon yarışması yapılır. Öncelikle konu eskiz olarak bir günde 6 numara muşamba üzerine çizilir.

Eskizleri uygun görülenler en çok 10 numara muşamba, (0.46x0.55) üzerine locada altı günde tamamlarlar.

9) Her yıl bir defa “kompozisyon dekoratif” yarışmaları yapılır. Konu tespit olunurken süslenecek yüzeyin çevresinde bulunan eşya ve süslü şeylerin türü ve şekli bildirilir. Tabii eskizlerini 6-10 numara ebadında karton tarzında bir günde vücuda getirirler. Başarılı olanlar ayrılarak eserlerini garizay, kamayo veya renkli tarzlarından belirlenecek birinde vücuda getirirler. En büyük kenarı bir metreyi geçemez.

10) Her yıl bir defa manzara yarışması yapılır. Öğrencinin seçeceği konunun bir günde 3-5 numara muşamba üzerine eskiz olarak çizimidir. Sonra (0.86x1.06) ebadında muşamba üzerine okul dahilinde vücuda getirilir. Konusunda insan resmi bulunması şarttır. Öğrenci incelenmesine lüzum göreceği kaynaklara müracaat edebilir.

11) Her yıl bir defa deniz yarışması yapılır. Katılacaklar bir yıl zarfındaki deniz etütlerini gösterirler. Başarıları görülenler ayrılarak, seçecekleri konuyu okul dahilinde etütlerinden veyadiğer kaynaklardan istifade ederek vücuda getirirler. En çok 25 numara muşamba, deniz (54x81) ebadını geçemez.

12) Her yıl birinci ve ikinci s6mestrker sonlarında, “kur d6 suvar” devam edenleri arasında iki yarışma yapılır. İlk olarak üç dakikalık pozda kalem veya füzlele resim yapılır. Başarı olanlar hareketli modelden yarım saat zarfında resim yaparlar. Model 9 dakika durur. Bu zaman yarım saate dahil değildir.

13) Her yıl derslerin ve sınavların sonunda, sınavda başarılı olan 6ęrenci arasında perspektif anatomi, mimarlığın temel ilkeleri yarışması yapılır. S6zlü, yazılı ve çizimlidir. Takdir alanlara para ödülü verilir.

#### Heykeltraşlık Bölümü Yarışmaları

- 1) Füzlele resim yarışmaları: Resim bölümü yarışmalarının aynıdır.
- 2) Tam veya yarı vücut modlajı: Antik heykelden 6ęretmenin belirleyeceği büyüklük ve sürede vücuda getirilir.
- 3) Portre ve büst: Geçmiş şartlarda ve yılda iki defa yapılır.
- 4) Canlı modelden tam vücut yarışması: Her yıl iki defa antikten ve canlı modelden tam vücut modlajı yarışması yapılır. Eserlerin yüksekliği 67 santimetreyi kaideleri 4 santimetreyi geçemez.
- 5) Draperi yarışması: Yılda iki defa yapılır. İlk olarak 6ęrenci verilen konuyu eskiz şeklinde hem rölyefle=kabartma hem de rondonbus=üç boyutlu olarak locada bir günde modle eder. Kabartma eskiz 33x41 santimetre ebadındadır. Üç boyutlu eskiz herhangi istikamette olursa olsun 35 santimetreyi geçmez. Bunda başarılı olan yani yarışmaya katılanların ilk üçte ikisi ayrılarak locada on gün zarfında her iki eskizi tamam eser halinde vücuda getirirler. Genellikle tarihi veya alegorik konu verilir. Kabartma eser iki, son olarak üç şahsı içerebilir. Üç boyutu eser bir şahıstan ibarettir. Giysi ve kumaş konuda dahil değildir. Kabartma eser 55x69 santimetre üç boyutlu eser kaidesi de dahil olmak üzere 70 santimetreyi geçmez. Kaidesinin dayanağı üç santimetredir.
- 6) Yüze ifade verilmesi: -T6t de ekspresyon- resim yarışmasının aynı yarışma şartlarında ve aynı zamanda yapılır. 70 santimetreyi geçemez.
- 7) Kompozisyon yarışması: Yılda bir defa yapılır. Draperi şartlarının aynıdır. Yalnız konu draperiyi içermemelidir.

8) Kompozisyon dekoratif yarışması: Yılda bir defa yapılır. 4 ve 5 yarışmaların birinde ve mimarlığın temel ilkeleri sınavında başarılı olmuş olan öğrenci katılabilir. Öncelikle eskiz olarak bir günde, eserler bir hafta tamamlanır. En büyük kenarı yetmiş santimetreyi geçmeyecek surette konunun icap ettirdiği ebatta vücuda getirilir.

#### Resim Öğretmenliği Bölümü

Madde 34) Lisenin ilk devresini başarıyla bitiren ve resmi okullarda resim ve el işleri öğretmenliğine talip olan gençlerden her yıl Eğitim Bakanlığınca tespit edilecek adedi, yarışma ile yatılı, diğerleri gündüzcü olmak üzere okulun Resim Öğretmenliği bölümüne kabul olunurlar.

Madde 35) Bölümün eğitim süresi dört yıldır. Eğitimini tamamlayanlara Resim ve El İşleri Öğretmenliği diploması verilir.

Madde 36) Yatılı öğrenci İstanbul Öğretmen Okulu'nda veya gösterilecek diğer bir yatılı okulda barındırılır ve beslenirler. Bölümden diploma elde edip bir öğretmenliğe tayin edilmemiş olanlar bir yıl süreyle bölümlerinin son sınıfı çalışmasını muntazaman takip ve resim kısmı yarışmalarına katılmak şartıyla buldukları yatılı kurumda misafir kalırlar.

#### Birinci Sınıf

Haftada saat

Kopya Resim – Füzenle alçı modellerden orneman aksam-ı vücut, tam vücut	12
Desen ve Mekanik – Çini mürekkebi ve cetvel kalemiiyle	6
Süsleme Resmi – Serbest el çizimleri, bitkilerin genel görünüşleri ve inceleme parçaları (Lavi)	8
Hayali Resim – Çeşitli konular	2
Modlaj – orunman	8
Hat	2
Uygulamalı Perspektif	2

Süsleme Sanatları Kuramları	2
Sabit Işık Altında Resim – kur dö suvar	2

---

Haftada yekûn 42

### İkinci Sınıf

Haftada saat

Kopya Resim – Füzence canlı model yağlı boya natürmort draperi	12
Desen – Mimari çizimler “mimarlığın genel tarihle ilgili”	6
Süsleme Resmi – Yüzeylerin süslenmesi	6
Hayali Resim – Birleşik konular	2
Hat – Kufi ve Sülüs	2
Modelaj – orunman ve büst	8
Süsleme Sanatları Kuramları	2
Süsleme Sanatları Tarihi	2
Mimarlığın Genel Tarihi	1
Perspektif İncelemesi	2
Sabit Işık Altında Resim – Kur dö suvar	1

---

42

### Üçüncü Sınıf

Haftada saat

Kopya Resim: Yağlı boya ile canlı modelden akademi portre ve giysili adam	12
Desen: Mimari çizimler “mimarlığın genel tarihi”	6
Süsleme Resmi: Çini ve halı çizimleri taklit ve telif – sulu boya	8
Hayali Resim: Birleşik konular ve hareket	2
Hat ve Tezhip: Belirli yüzeylere uygun terkip ve tezkip	2
Modlaj	8
Güzel sanatlar tarihi:	1
Kasların Anatomisi İfade ve Hareket	1
Mimarlığın Genel Tarihi (Türk ve İslam)	2
Estetik	1
Terbiye ve Eğitim Yöntemi	1
<hr/>	
Sabit Işık Altında Resim – kur dösuvar, sınırlı poz ve hareket	42
<b>Dördüncü Sınıf</b>	
Kopya Resim: Yağlı boya ile canlı modelden tam vücut, portre, giysili adam ve yüze ifade verilmesi	15
Hayali Resim: Yağlı boya taslak – eskiz, terkip = kompozisyon, tasvir = illüstrasyon	6
Süsleme Resmi: Terkip = kompozisyon	8
Hat ve Tezhip: Belirli yüzeylere uygun terkip ve tezkip	2
Modlaj	8
Güzel Sanatlar Tarihi	1
Estetik	1

Sabit Işık Altında Resim – kur dösuar, sınırlı poz ve hareket

41

Resim öğrencisinin de katıldığı yarışmalarda elde edilen dereceler geçerlidir ve yürürlüktedir.

Sınıf geçmek için teorik derslerden (5) uygulamalı derslerden (6) numara asgaridir. Bir teorik ve bir uygulamalı dersten düşük numara alanlar bütünleme sınavına dahil olabilirler.

Uygulamalı dersten bütünleme sınavına dahil olabilmek için tatil süresi zarfında okulda o derse çalışmış olduğu idarece onaylanmış olmalıdır.

Madde 37) Sınava ve yarışmalara giriş hakkı elde etmesi için okula devam düzeni ve yıl zarfında öğretmenlerce verilen vazife ve çizimlerin belirli sürede tamamlandığı ve verildiği sabit olmalıdır.

Madde 38) Okuldan kaybolmasına üçüncü defa kabul edilebilir mazeret söyleyemeyen öğrencinin sınava giriş hakkı olmaz.

Madde 39) Keza kendisine verilen görevlerden dörtte birini zamanında vermeyen öğrencinin de sınava giriş hakkı olmaz.

Bir sınıfta bir yıl sınıf geçmeyen öğrenci, yatılı olmak, iki yıl sınıfını geçmeyen, öğretmen olmak hakkını kaybeder.

#### Süsleme Sanatları Bölümü Yarışmaları

Madde 40) Konunun verilme zamanında – Lavi - sulu boya – garizay – kamayo – yağlı boya – çamurla ifade – tarzlarından hangisinin istendiği ve tamamlanma süresi belirlenir ve söylenir.

## BÖLÜM 6

### İç Yönetmelik

Madde 42) Öğrenci tatil günlerinin dışındaki günlerde sabahları nihayet saat 9'da okulda varlığını ispat etmeye ve devam cetvelini imzalamaya mecburdur.

Madde 43) Bir ay zarfında on gün mazeretsiz okula devam etmediği yoklama defterlerinin kayıtlarıyla sabit olan öğrenci bir (uyarıya) tutulur. Bir ders yılı zarfında üç defa uyarıya uğrayan öğrenci okuldan istifa etmiş kabul edilir.



Madde 44) Mazeretsiz üç derste bulunmayan veya atölyede devamsızlığı alışkanlık haline getirmiş öğrenciyi öğretmenler ders ve atölyeye kabul etmeyebilir ve sınava giriş iznini vermeyebilir.

Madde 45) Öğrencinin kendilerine ait olmayan atölyelere girmesi veya kendi atölyelerine hariçten adan getirilmesi yasaktır.

Madde 46) Atölyeleri ve gerekli eşyalarını, alçı modelleri çizen ve kirleten, okulun eşyasını hasara uğratan ve tahrip eden, üzerlerine resim ve yazı nakşedenler, eşyanın bedelini tazmine mecbur olduğu gibi cezaya da uğrayabilirler. Ve hasarını tazmin etmeden okula kabul olunmaz.

Madde 47) Faili bilinmeyen tahribattan sınıf veya atölyeye devam edenlerin tamamı sorumludur.

Madde 48) Atölye ve dershanelerde ancak öğretmenin gösterdiği işlerle uğraşabilir. Bunun haricinde her tür meşguliyet yasaktır.

Madde 49) Öğrenci ancak (saat 12-1) arasında okuldan ayrılabilir. Bir buçuktan sonra dönenler o gün okulda bulunmamış sayılır.

Madde 50) Okul dahilinde gürültü etmek ve sükunu bozacak herhangi bir harekette bulunmak, koridorlarda sigara içmek, yüksek sesle konuşmak, münakaşa etmek yasaktır.

Madde 51) Okul dahilinde uygun olmayan kıyafetlerde görünmek, çamurlu fotin veya lastiklerle gezinmek yasaktır.

Madde 52) Okulun öğretmenine ve idare memurlarına karşı itaatsizlikte veya saygısızlıkta bulunmak, düzene uymayan ve güvenliği bozan fiillere cesaret eden veya arkadaşlarını teşvik eden, öğrenci haysiyet ve şerefiyle kabul edilemez serserice tavırlar, arkadaşlarına veya hizmetlilere karşı sözle veya hareketle tecavüz, geçici veya geçici olmayan uzaklaştırma gereklidir.

Madde 53) Bu iki cezadan birinin belirlenmesi, fiilin gerçekleşme anında okulda bulunan öğretmenin katılımıyla müdür veya yardımcısının kuracağı mecliste karar verilerek yapılır.

Çıkarılma Tarihi 18/Eylül/340 [1924]

(Sanayi-i Nefise Mektebi Talimatnamesi, 1340 [1924], s.72-103).

## EK 2-H: Sanayi-i Nefise Mektebi 1926-1927 Yönetmeliği

TÜRKİYE CUMHURİYETİ

MEMURİN VEKALETİ

SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEBİ ALİSİ

Sahife/2

Kayıt olmak için atideki evrak ile mektep müdüriyetine müracaat edilmek lazımdır.

- 1- Müdüriyete hitaben bir istida
- 2- Nüfus tezkeresi
- 3- Sıhhat ve aşı şahadetnameleri
- 4- İkametgah ve hüsnühal ilmühaberi
- 5- Üç kıta fotoğraf
- 6- Tahsil vesikası fi 21 Ağustos 1926 tarihli ve mektep müdürü imzasıyla varit ... üzerine tekrar ilave edilmiştir.
- 7- İstidat ve iyi ahlakına dair mektep muallimleri veya hariçte tanınmış sanatkârlardan bir tavsiyename.
- 8- Bir lira ücret-i kayıt.

Ecnebinin fazla olarak sefarethane veya konsolatolarından resmi vesika getirmeleri lazımdır.

Madde 3- Asıl ve namzet talebenin mektebe devam etmek veyahut müsabakalara girebilmek için sinlerinin hadd-i azamisi şu veçhile tespit edilmiştir.

Muallimler için hadd-i azamı otuz yaşını bitirmek, ressamlar ile heykel ve sanayi-i tezyiniye talebesi için yirmi yedi yaşını ikmal etmektir. Hizmet-i askeriyelerini ifa etmiş olanların hizmet-i askeriye müddetleri sinlerinden tenzil olunur. Gerek asıl mektebin talebesi ve gerekse atölye ve tedrisata devam eden namzetlerden azami haddini dolduranlar mektebe devam edemezler. Yalnız hadd-i azamiye vasil olmadan evvel başlanmış olan müsabakalar bitirilir.

Madde 4- Müsabakalara iştirak için evvelce ismini kayıt ettirmek şarttır. İşbu kayıt muamelesi mektebin methalinde ilan edilen müsabakanın ilk gününden üç gün evvel kapanır. Kayıt muamelesi kapandıktan sonra hiçbir sebeple kimse müsabakaya iştirak edemez.

Madde 5- Talimatnamede münderiç mevadd-ı mahsusa mucibince kabul müsabakasını kazanarak asıl mektebe kabul olunan talebe mektebin talebe-i asliye veyahut talebe-i muvakkatesi addedip mektep talebesine ait olan bilcümle hukuk ve imtiyazattan müstefit olur. Bunun haricinde kalanlar talebe namzedi addolunarak mektebin hukuk ve imtiyazatından istifade edemezler. Ecnebler aynı hukuka malik olabilirler ise de yalnız mükâfat-ı nakdiye alamazlar.

Madde 6- Mektebe mukayyet bulunanlar her senenin ilk haftası mektep idaresine bizzat müracaatla kayıtlarını tecdit ettirmeğe, bizzat müracaatlarına mani mazereti olanlar bu müddet zarfında tahriren müracaata mecburdurlar. Bu şeraiti ifa etmeyenler müstağni addolunurlar.

#### Madde 7- Mektebin Tedrisatı

- 1- Dersler (Kur)
- 2- Asıl mektebin talim, imtihan ve müsabakaları
- 3- Atölye talim ve müsabakalarından ibarettir.

Mektepte talim olunan dersler bervech-i atidir.

- 1- Türk tarihi ve tarih-i umumi
- 2- Teşrih
- 3- Ressam ve mimarlara mahsus menazır
- 4- Muvazenet ve mukavemet, betonarma
- 5- Hendese-i resmiye ve gölge
- 6- Hikmet ve kimya ve ilmül arz tatbiki renklerin kimyası
- 7- Topoğrafya ve kat-ı ahcar ve ahşap
- 8- İnşaat (ahşap, kargir, demir)
- 9- İnşaat kanunları ve keşif usulleri
- 10- Edebiyat
- 11- Sanat tarihi
- 12- Bediiyat
- 13- Tarih-i umumi ve Türk tarih-i mimarisi
- 14- Resim ve terkip ve tezyin nazariyatı
- 15- Modelaj
- 16- Mebadi-i mimari
- 17- Riyaziyat (hesap, hendese, cebir, müsellesat, logaritma)

- 18- Nazariyat-ı mimariye
- 19- Mebadi-i riyaziyat-ı aliye
- 20- Tezyiniye ve resmin usul-i tedrisi

Bu derslerin müfredat programları muallimler meclisinde tanzim olunur. Derslerin saat cetvelleri her sene-i tedrisiye iptidasında müdüriyet tarafından tespit olunur. Dersler talebe-i asliye, talebe-i muvakkate ile talebe namzetleri devam edebilirler. Dershaneler müsait olduğu takdirde müdüriyetin müsaade-i mahsusasıyla hariçten isteyenler de devam edebilir.

#### Atölye mesaisi

Madde 9- Resim şubesinin dört atölye, bir galeri, bir de sabit ziyatıyla olmak üzere altı resim atölyesi iki de heykeltıraş atölyesi vardır. Sanayi-i tezyiniye için biri tabiattan ve canlı ve cansız modellerden resim yapmak için bir nazariyat, bir de ihtisas atölyesi mevcuttur. Bu atölyelerin mektebin talebe-i asliyesi ve muvakkatesi için olup yer müsait olduğu takdirde ve atölye muallimlerinin kabul ve muvafakatleriyle talebe namzetleri dahi devam edebilirler. Atölye sabahleyin saat sekizden saat on üçe kadar açıktır. Galeri sekizden 16 ya kadar sabit ziya atölyesi saat on altıdan on sekize kadardır. Bunlardan başka mektepte resim ve heykel talebesiyle mimari talebesinin istifadeleri için mebadi-i mimari atölyesi bir modelaj atölyesi mevcut olup öğleden akşama kadar açıktır. Bu atölyelere namzet talebe dahi kabul olunur.

#### Dördüncü bahis

##### Talebe-i asliye kabul müsabakası

Madde 10- Resim ve heykeltıraşlık ve tezyini sanatlar da mektebin asli talebesi olmak için her sene Mayısta yapılan müsabakaları kazanmak lazımdır. İcabı halinde sene-i tedrisiye iptidasında dahi bir müsabaka küşat edilebilir. Bu müsabakaya hariçten iştirak etmek isteyenler (2 ve 3) maddedeki şeraiti haiz olmaları ve istenilen evrak ve vesikaları ibraz etmeleri lazımdır.

Madde 11- Kabul müsabakası ameli ve nazari olmak üzere iki kısımdır.

##### Ameli kısım:

- A- Günde iki saat çalışmak ve altı günde itmam edilmek üzere canlı modelden kömür kalemiyle bir akademi yapmak bu müsabakayı kazanmayanlar bundan sonraki kısımlara iştirak hakkını kaybederler.

B- Aynı surette günde iki saat çalışmak ve altı günde ikmal etmek üzere alçı modelden kömür kalemiyle bir resim yapmak bu iki müsabakada ... kağıdı üzerine 28x63 büyüklüğünde olmalıdır. Heykeltıraşlar aynı şerait altında çamurla çalışırlar. Heykel irtifaları 67 santimetre ve heykelin kaidesi 4 metre olmak lazımdır.

Nazari kısım

- 1- Teşrih: Vücut-ı beşer et ve kemik (tersim ve tahriri) (iki saatte)
- 2- Fenn-i Menazır: Tabiattan bir mevzuun esas hutut ve menazırıyla (dört saatte)
- 3- Modelaj: Alçı modele çamurla (8 saatte)

Bu müsabakaya heykeltıraşlar canlı modelden fuzenle resim olarak yapacaklardır.

- 4- Mebadi-i mimari (6 saatte)
- 5- Tarih-i umumi (tahriri) (2 saatte)

Ameli ve nazari müsabakalarda tam numero (20)dir. Her ders numerosu derece-i ehemmiyetine göre bir emsal rakamıyla darp edilir. Bu emsal rakamı her iki resim ve heykelde on beştir. Teşrih ve menazırda (6)dır. Modelaj ve mebadi-i mimaride (3), tarih-i umumi (1)dir. Emsali rakamı icab takdirinde muallimler meclisinin kararıyla değiştirilir.

Madde 12- İmtihanlar neticesinde iştirak edenlerin sıra tertibi namzetlerin kazandıkları numeroların emsal rakamlarıyla darbından hâsıl olacak yekûna nazaran icra olunur.

İlk üç namzet mektebe talebe olarak kabul edilir. Mütebaki adedin üçte ikisi yalnız bir sene için muvakkat talebe olarak kabul edilir. Muvakkat talebe resim ve heykel kısmında sene-i atıye kabul müsabakasının hitamına kadar mektebin asli talebesi hukukuna maliktirler. Ertesi sene aynı müsabakayı kazanmadığı surette talebe-i asliye addolunamaz.

Madde 13- Sene-i tedrisiye zarfında icra olunan atideki müsabakada da birinci gelen muvakkat talebe mektebin asıl talebesi adadına dâhil olurlar.

- 1- Alçı heykel ve canlı modelden (fozenle kara kalem resim müsabakası)
- 2- Yağlı boya canlı modelden akademi
- 3- Yağlı boya eskis müsabakası
- 4- Avrupa müsabakasında tablo müsabakasına girebilenler

Beşinci Bahis

## Resim ve heykeltıraş talebesinin müsabakaları

Madde 14- Sene-i dersiye zarfında resmi ve hususi olarak iki nevi müsabaka icra olunur. Heykel talebesi aynı müsabakaları çamurla yapar.

### Resmi müsabakalar

#### Ebadı

48x63 santim ... kağıdı	1- senede iki defa alçı modelden füzlenle kara kalem resim
48x63 santim ... kağıdı	2- senede iki defa alçı modelden füzlenle kara kalem resim
65x81 santim muşamba	3 senede iki defa tam vücut yağlı boya atölye resim
65x81 santim muşamba	4- senede bir defa yarım vücut yağlı boya atölye resim
19x34 kara kalem boya	5- senede sekiz defa maslak (eskis) dördü kara kalem dördü yağlı boya
38x46 yağlı boya boya	5- senede sekiz defa maslak (eskis) dördü kara kalem dördü yağlı boya
38x46 muşamba	6- senede bir defa çehreye bir ifade veren yağlı boya resim
48x63 muşamba	7- senede bir defa peyzaj yağlı boya
100x120 muşamba	8- senede bir defa tablo
100x120 muşamba	9- senede bir defa fersek müsabakası
120x150 muşamba	10- senede bir defa Avrupa müsabakası

Tahriri 11 senede bir defa bediiyat

Tahriri 12 senede bir defa teşrih

Tahriri 13 senede bir defa menazır

Tahriri ve şifahi 14 senede bir defa usul-i terbiye ve tedris

Tahriri 15 senede bir defa sanat tarihi

Bu müsabakaların tarih ve zaman-ı icraları idarece tayin edilir. Ve bir cetveli sene-i tedrisiye iptidasında mektebin divanhanesine talik edilir. Sekiz numarolu tablo müsabakasına dâhil olabilmek için (1, 2, 5) numarolu müsabakalarda birinci, ikinci veyahut üçüncü dereceyi kazanmak lazımdır. 4 numarolu vücut müsabakasına iştirak etmek için (1, 2) numarolu müsabakalarda birinci, ikinci veyahut üçüncü dereceyi kazanmak lazımdır.

Heykeltıraşlar arasında dahi aynı müsabakalar çamur ile icra olunur. Alçı ve canlı modelden yapılan heykellerde irtifa 63 santimetre olup ikisinde de (35) santimetredir. Alçak kabartma ikizlerde (32x41)dir. Sabit ziya akşam resim hanesinde ikisi alçı ikisi canlı modelden olmak üzere dört defa müsabaka icra olunur.

Bu müsabakalarda birincilere ve bazen ikincilere dahi mükâfat-ı nakit verilir. Mükâfat-ı nakdiyenin miktarı her sene iptidasında muallimler meclisinde taht-ı karara alınır.

(10) numarolu Avrupa müsabakasına yirmi yedi yaşını ikmal etmemiş her Türk dâhil olabilir.

Birinci, ikinci, üçüncü dereceyi ihraz edenlere resim veya heykel kısmı şahadetnamesi verilir. Birinciliği kazanan talebe hükümet hesabına dört sene müddetle Avrupa'da ikmal-i tahsil eder. İkinci dereceyi kazanan altı ay Avrupa'da seyahat ve tetkikat yapmak üzere mükafat-ı takdiriye nail olur. Avrupa müsabakası üç derecelidir. Birincisi verilen mevzular (40x50) bir muşamma üzerine ayrı bir levhada bir gün zarfında saat (9, 16)ya kadar bir tasarlama vücuda getirir. Bunda muvaffak olanlar yağlı boya tam vücut müsabakasını yapmağa hak kazanırlar.

Orta tedrisat resim muallimliği ehliyetnamesi

Madde 15- Orta tedrisat resim muallimlerinin sanayi-i nefise mekteb-i alisi muallimlik ehliyetnamesine haiz olmaları şarttır.

Bu imtihanlar her sene Şubat ve Temmuz aylarında sanayi-i nefise mektebinde icra edilir.

Hariçten talip olanlar dahi dâhil olabilirler.

İmtihanlar bervech-i atidir.

Ameli kısım

Atinin heykelden (enf) kağıtları üzerine fügenle resim.

Canlı modelden (enf) kağıdı üzerine fügenle akademi.

## Kompozisyon dekoratif

### Nazari Kısım

Şifahi ve tahriri olmak üzere ilm-i terbiye ve tedris-i menazır ve teşrih-i sanat tarihi, Türk tarihi, edebiyatı ve Türk hürriyet ve medeniyetine dair malumat gerek ameli ve gerek nazari derslerin tam numeroları (10)dur. İkisinde muvaffakiyet, vasati numeroların asgari yedi olmasına vabestedir. Ameli kısımda vasati yedi alamayanlar nazari kısım dâhil olamazlar.

### Hususi müsabakalar

Madde 16- Sanayi-i nefise hamileri tarafından her sene muntazaman yaptırılmak üzere mükâfat-ı nakdiyeli müsabakalar tesis olunmuştur.

#### Birincisi – Mihri Hanım müsabakası

- 1- Senede bir defa heykelden füzenle tam vücut.
- 2- Senede bir defa yağlı boya portre müsabakası.

### İcazet ve tasdikname

Madde 17- Duhul müsabakasında da derslerin birinden birinci gelen umum duhul müsabakası hitamında aynı mevkii muhafaza ettiği takdirde tahsil şahadetnamesine kesb-i istihkak eder. Bundan maada atideki müsabakalarda kazananlara şahadetname verilir.

- 1- Avrupa müsabakasına dâhil olup tablo tersiminde muvaffak olanlar
- 2- Tablo müsabakasında birinci mükâfatı alanlar
- 3- ... müsabakasında birinci gelenler

Madde 18- Her sene-i tedrisiye nihayetinde bilumum atölye talebesinin sene-i tedrisiye zarfında vücuda getirdikleri asar bir hafta müddetle mektep dâhilinde umuma teşhir olunur. Her kısımda birinci ve ikinci gelenlere mükâfat-ı nakdiye verilir.

### Hak şubesi

Resim veya heykeltraş kısmı talebe-i asliye ve muvakkatesi hak şubesine devam edebilirler. Hak atölyesinde yer bulunduğu halde atölye mualliminin müsaade-i mahsusasıyla namzet talebe dahi devam edebilir.



Hak şubesinde her sene nihayetinde bir müsabaka açılır. Bu müsabakada muvaffak olanlara şahadetname verilir.

İkinci kısım

Birinci bahis

Mimari şubesi tedrisatı

Madde 19- Mimari şubesi tedrisatı ameli ve nazari olmak üzere iki kısımdan mürekkeptir ki bu iki kısmın birbirinden tefriki caiz olamayacağından mimari tahsilini ikmal etmiş olmak için her iki kısmı muvazi olarak takip eylemek lazımdır.

Nazari dersler:

- 1- Riyaziyat
- 2- Hendese-i tersimiye ve gölge
- 3- Kat-ı ahcar ve ahşap
- 4- Menazır
- 5- Hikmet ve kimya ve ilmül arz tatbiki
- 6- Mukaveme-i malzeme ve muvazene-i inşaat, betonarma
- 7- Malzeme-i inşaiye ve inşaat
- 8- Topografya
- 9- İnşaat kanunları ve keşif usulleri
- 10- Tarih-i sanat
- 11- Tarih-i mimari
- 12- Bediiyat
- 13- Nazariyat-ı mimariye

A tertibindeki derslerin imtihanları tertibindeki sırayı takip etmesi mecburidir.

B tertibindeki derslerin imtihanları tertibindeki sıraya tabi olmadığı gibi (A) tertibindeki derslerden evvel aralarında yahut sonra da olabilir.

İmtihanlar

Riyazi: Tahriri ve şifahidir. (İki saat zarfında) tahriri kısmı

Hendese-i Tersimiye:

Bu imtihana dâhil olabilmek için hendese-i tersimiye tedrisatına müteallik muallimi tarafından musaddak (25x35) ebadında on adet epor ihzarıyla idareye teslim şarttır.

Gölge: Tahriri ve şifahi: Epor altı saat zarfında mektepte nezaret altında aynı şeraitle tedrisata müteallik (25x35) ebadında on adet epor ihzarı lazımdır.

Menazır: Tahriri: Epor on saat zarfında mektepte nezaret altında aynı şeraitle tedrisata müteallik (25x35) ebadında altı adet epor ihzarı lazımdır.

Kat-1 ahcar ve ahşap: Tahriri ve şifahidir. Altı saat zarfında mektepte bir kat-1 ahcar eporu (taht-1 nezarette) aynı şeraitle altı saat zarfında mektepte ahşap eporu (taht-1 nezarette)

İlmül arz tatbiki: Tedrisata müteallik 25x35 ebadında on adet epor ihzarı muktazidir.

Hikmet ve kimya: Tahriri ve şifahi: İki saat zarfında

Betonarma: Mukaveme-i malzeme ve muvazene-i inşaat tahriri ve şifahi iki saat zarfında.

Malzeme-i İnşaiye ve İnşaat: Şifahi

Topografya: Şifahi arazi üzerinde tatbikat

İnşaat kavanini ve keşif usulleri: Tahriri altı saat zarfında.

Tarih-i Sanat: Tahriri.

Tarih-i Mimari: Şifahi ve tahriri on beş gün zarfında mektepte ikmal edilmek üzere bir tarihi (rölove)

Bedayi: Şifahi.

Nazariyat-ı Mimariye: Şifahi.

Madde 20- Mimari kısmına kayıt olunmak için ikinci maddede muharrer şerait mucibince müracaat edilmek lazımdır. Fenn-i mimari tahsil eden gençlerin mektebin nazari derslerini takip edebilmesi için orta tedrisatı ikmal etmiş olmaları veyahut o derecede imtihana tabi olmaları şarttır. İmtihanın biri sene-i tedrisiye başında diğeri Şubat içinde olmak üzere senede iki defa

yapılacaktır. İmtihana iştirak etmek isteyen talebe bu imtihana mübaşeretten mukaddem laakal üç gün evvel mektep idaresine isimlerini kayıt ettirmekle mükelleftirler.

Madde 21- Mimari kısmın talebe-i asliyesi olabilmek için biri sene-i tedrisiye başında diğeri Şubat ayı iptidasında olmak üzere iki defa imtihan icra edilir.

Talebe-i asliye kabul imtihanı bervech-i atidir.

- 1- Alçıdan ... ve insan resimleri.
- 2- Alçıdan ... ve resimleri modelaj.
- 3- Mimari Resmi: Kurşun kalem, cetvel kalem, tarama kalem ile çini mürekkebi (lavi)

Mezkûr dersleri öğrenmek isteyenler namzed-i asliye unvanıyla galeriye devam edebilirler. Orta tedrisatı ikmal etmemiş olanlar talebe-i asliye kabul imtihanına dâhil olabilmek üzere evvel emirde atideki derslerden olmak üzere lise dokuzuncu sınıf derecesinde imtihan geçirmek lazımdır.

Türkçe, edebiyat, ecnebi lisanı, tarih-i umumi, coğrafya-yı umumi, ulum-ı tabiiye, hikmet, kimya, ilmül arz, riyaziyyat:

Madde 22- Talebe-i Asliyenin ameli mesainin programı:

- 1- 45x65 ebadında üç levha kadim Yunanı mimari aksamı on beş gün zarfında.
- 2- 45x65 ebadında üç levha kadim Romen mimari aksamı on beş gün zarfında.

Bu bilanşlar cetvel kalem ile çizilecek ve dört tanesi bir reng-i lavi olacaktır.

- 3- 20x30 ebadında adedi kâğıt üzerine asgari on iki levha kadim Yunan ve Romen aksam-ı mimarisi ve teferruatı krokileri yapacaktır. Bunları yapıp mualliminin tasdikini almamış olan talebe bundan sonraki projelere iştirak edemeyecektir.
- 4- Üçer hafta zarfında ikmal edilmek üzere (kapı, pencere, revak gibi) kadim Yunan yahut Romen üslubunda iki kompozisyon.
- 5- Bir ay zarfında ikmal edilmek üzere iki defa plan cephe ve mukatta-ı şakuliden mürekkep muayyen bir mikyasta tekmil bir bina projesi.
- 6- Birer haftada ikmal edilmek üzere bir levha resim taklidi bir levha modelaj

7- Beşinci kısım programına iştirak etmeğe kesb-i istihkak etmiş talebe her ay iptidasında yapılacak (eskis) konforuna iştirak etmesi şarttır.

Umum müddet-i tahsiliye zarfında dokuz defa eskiz konforlarında muvaffakiyet ihraz etmiş olan talebe diğer eskiz konforlarına iştirak etmeğe mecbur değildir.

8- 45x65 ebadında bir levha: (Rönesans) devrine ait aksam-ı mimariye, tarama kalemiyle cetvel kalemi ve yek reng-i lavi olarak (on beşer gün zarfında ikmal edilmek şartıyla)

9- Aynı ebat ve aynı üsluplarda resim edilmek üzere bir levha (Bizans) devrine ait aksam-ı mimari (on beşer gün zarfında)

10- 20x30 ebadında adi kâğıt üzerine otuz levha Rönesans, Bizans, malum Fransız üsluplarında mimari aksamı ve teferruatı, krokileri yapacaktır. Bu levhaları yapıp mualliminin tasdikini almamış efendiler bundan sonraki projelere iştirak edemeyecektir.

11- Evvelce yapılan krokiler gibi beş levha şark karib kadim mimari krokiler.

15 Levha Romen ve gotik krokiler.

24 levha muhtelif memleketler İslam krokiler.

Bu levhaları yapıp mualliminin tasdikini almamış olan efendiler bundan sonraki projelere iştirak edemeyecektir.

12- On beşer günde ikmal edilmek üzere dört levha-i İslam ve Türk üslub-ı mimari ve tezyiniyesi.

13- Türk üslub-ı mimarisinde olmak üzere bir ay zarfında ikmal edilecek teknil proje plan cephe ve mukatta-ı şakuliden mürekkep (iki defa)

14- Arzu olunan üslub-ı mimaride olmak üzere ve iki ay zarfında ikmal edilecek proje. (İki defa)

15- İkmal projesi:

İşbu proje inşaatına tatbik edilecek mühim bir binanın projesi olup mukavemet ve muvazene hesapları inşaat teferruatı şartname ve keşif namesiyle müteaddit planlar mukattalar cephe

resimleriyle teferruat ve tezyinat resimlerinden mürekkep olacaktır. Bu projenin ikmalî için altı ay müddet tayin edilecektir.

Madde 23- Baladaki ameli mesainin müfredatı mucibince her talebe on beş kısımdan mürekkep olan (etüt) kroki ve projeleri sırasıyla yapıp muvaffakiyet istihsal edildikten sonra on beşinci kalemdeki ikmal-i tahsil projesini yapmağa kesb-i istihkak edecek ve bunda muvaffakiyet gösterdiği takdirde kendisine mimari şahadetnamesi verilecektir.

Nazari ve ameli derslerin imtihan müsabakalarında asgari beş numero almak muvaffakiyettir. Beş numerodan aşağı alanlar o dersten muvaffak olmuş addolunmaz.

Madde 24- Baladaki on beş kalemde muharrer mesaiyi sırasıyla yapmak mecburidir. Birinden muvaffakiyet istihsal etmeden diğerini yapan talebenin eseri nazar-ı dikkate alınmayacaktır. Mektepte mimari tedrisatı sınıflara münkasim olmamakla beraber talebenin sene-i dersiye zarfında gerek nazari gerek ameli derslerden zirde tespit edilmiş olduğu veçhile ihraz-ı muvaffakiyet etmeleri lazımdır. Ameli mesaiden asgari olarak sülüsünden muvaffakiyet istihsal etmemiş olan efendilerin kayıtları terkin edilecektir.

Nazari dersler:

Her sene-i tedrisiye zarfında her talebe nazari derslerden laakal dördünün imtihanına iştirak etmek ve iştirak ettiği imtihanlardan ekalli ikisinde muvaffak olmak mecburiyetindedirler.

Madde 25- Ameli tedrisat: Her sene-i tedrisiye zarfında asgari mesai:

Altı levha aksam-ı mimariye: Bu levhalara ait krokiler.

Üçer haftalık veyahut on beşer günlük kompozisyonlardan üç.

Tekmil projelerden bir.

Madde 26- Mükâfat: 1 ve 2 de yapılacak üç levhadan bir tanesinde on numero almağa muvaffak olan efendinin bu levhası iki levha sayılacaktır.

3 numerodaki mesaide on numero almağa muvaffak olan efendinin levhalarından üç tanesi mektebe mal edilerek kütüphanede hıfz edilecek ve sahibine beş lira mükâfat-ı takdiriye verilecektir.

4 numerodan on numero almağa muvaffak olan talebe bu tertipten yalnız bir levha yapacaktır.

5 ve 6 numerodaki levhalardan birinde on numero alan efendiye nakden on lira verilecek ve projesi mektebe mal edilerek kütüphanede hıfz edilecektir. (Eskis) levhalarda on numero almağa muvaffak olan efendiye yalnız iki defaya münhasır olmak üzere beş lira mükâfat-ı nakdiye ita olunacak ve mükâfat alan proje mektep kütüphanesinde hıfz edilecektir.

9 ve 10 numeroda muharrer numerolardan on numero almağa muvaffak olan efendi bir levha eksik yapacaktır. On bir numerodaki krokilerden on numero almağa muvaffak olan efendiye beş lira mükâfat-ı nakdiye verilecek ve beş levhası kütüphanede hıfz edilmek üzere mektebe mal edilecektir.

15 numerodaki krokilerden on numero almağa muvaffak olan efendiye sekiz lira mükâfat-ı nakdiye verilecek ve altı levhası kütüphanede hıfz edilmek üzere mektebe mal edilecektir.

16 numerodaki tertipten on numero alan efendi üç levha yerine yalnız iki levha yapacaktır.

17, 18 numerodaki muharrer tertiplerden birinden on numero almağa muvaffak olan efendiye yirmi lira mükâfat-ı nakdiye verilerek projesi mektebe mal edilerek kütüphanede hıfz edilecektir. İkisinden de on numero alan efendi mükâfatı iki defa alır. 18 numeroda muharrer ikmal-i tahsil projeleri tamamen mektebin kütüphanesinde hıfz edilecektir. Bunlardan senede on numero almağa muvaffak olanlara yüzer lira mükâfat-ı nakdiye verilecektir.

Nazari derslerden mükâfat:

Menazır: Menazır imtihanında on numero alanların raporları mektebe mal edilecek ve kendilerine onar lira mükâfat verilecektir.

Mukavemet: Mukavemet imtihanında on numero almağa muvaffak olanlara beşer lira mükâfat-ı nakdiye verilecek ve mesaisi mektebe mal edilerek mektep kütüphanesinde hıfz edilecektir.

Tarih-i mimari: Yapacağı rölöviyeden on numero almağa muvaffak olanlara beş lira mükâfat-ı nakdiye verilecek ve eseri kütüphanede hıfz edilecektir.

Üçüncü kısım

Tezyini Menfaatler

Madde 27- Sanayi-i tezyiniye kısmında devam edebilmek için 10 ve 11 numaralı maddelerde gösterilen resim kabul müsabakasını aynen geçirmek lazımdır. Kabul müsabakasında muvakkat

olarak kabul olunan talebe sanayi-i tezyiniye atölye müsabakalarından birisinde birinci geldikleri halde talebe-i asliye olurlar. Talebe namzetleri arasında istidat gösterenler sanayi-i tezyiniye meslek muallimlerinin arzu ve muvafakatleriyle meslek derslerine devam edebilirler ise de müsabakalara iştirak edemezler.

Sanayi-i tezyiniye için üç atölye mevcuttur. Talebenin adedi az olduğu zaman bu üç atölye tevhit olunabilir.

Birincisi – Nebatat, hayvanat insan ve mektep müzesinde mevcut sanayi-i tezyiniye eşya numunelerinden tabii manzaralardan suluboya, yağlı boya, kurşun kalem ve mürekkep ile resim yapmak. Bu dershanede talebe tabii modellerden çalışır ve kompozisyonlar yapar.

İkincisi: Sanayi-i tezyiniye nazariyatı atölyesidir.

Sanayi-i tezyiniye nazariyatı ve bu nazariyatın tatbikatı yaptırılır. Meşhur sitiller öğretilir ve tatbikat yaptırılır. Yavaş yavaş talebe tezyini resimler icat etmeğe alıştırlır.

Üçüncüsü: Tatbikat ve ihtisas kısmıdır.

Talebe icat etmeğe başladığı resimlerin mahall-i tatbikini düşünerek bu ihtisası yapmağa başlar.

İhtisas kısımları şunlardır:

- 4- Ev eşyası tahta ve marokeş işleri
- 5- Cam, çini, yazma ve basma resimleri duvar tezyinatı.
- 6- Her nevi madeniyat, demir tunç, kemik, kuyumculuk işleri.

Madde 29- Bu üç kısmın her birinde sene-i tedrisiye zarfında dört defa müsabakalar icra olunur. Her üç müsabakada kazananlar dördüncü müsabakaya iştirak etmek hakkını kazanırlar. Son müsabakalar Mayıs, Haziran zarfında icra olunur. Dördüncü müsabakada kazananlar o kısmı bitirmiş addolunur. Her kısmın son müsabakasında kazananlar o kısmı bitirmiş addolunur. Her üç kısmı muvaffakiyetle ikmal eylemiş olanlara sanayi-i tezyiniye şahadetnamesi verilir. Bir talebenin her üç kısmının son müsabakalarında kazandığı numerolar şahadetnamesinin derecesidir. Bütün müsabakalarda kazanmış olmak için üç dereceyi kazanmış olmak lazımdır.

Birinci – 10 numero – en iyi

İkinci – 9 numero – İyi

Üçüncü – 8 numero – İyice

Sekiz numerodan aşağısı kazanmamış addolunur.

Madde 30-Bir talebe sene-i tedrisiye dâhilindeki sabıkalara iştirak edip de son müsabakaya iştirak hakkını kazandıktan sonra takibat ettiği kısmın son müsabakasını kazanmadığı halde yine hakkı mahfuzdur. Ertesi sene aynı kısmın son müsabakasına iştirak edebilir. Maahaza istediği surette sene arasındaki müsabakalara tekrar iştirak etmek hakkıdır.

Madde 31- Bütün müsabakalarda derece kazanan talebeye münasip mükâfat-ı nakdiye verilir. Mükâfat-ı nakdiye alan resimler mektep tarafından hıfz olunur. (Bu resimlerin bir icat ve ihtira mahsulü olması ve milli ruhu haiz bulunması tatbikat sahasında bir işe yarayacak mahiyette olması şarttır. Mükâfat-ı nakdiye miktarı muallimler mahalli tarafından sene iptidasında tayin olunur.

Her sene sanayi-i tezyiniye talebesi şahadetnamesini kazanan talebe arasında bir Avrupa müsabakası küşat edilir. Bu müsabakanın tarz ve suret-i icrası muallimler mahalli tarafından tayin olunur. Birinci gelen talebe Avrupa’da iki sene müddetle ikmal-i tahsil eder. İkinci gelen talebe altı ay müddetle Avrupa’ya seyahat etmek üzere bir mükafata nail olur.

Madde 32- Sanayi-i tezyiniye talebesinin takip ettikleri mesleklerin ameliyatı için atideki atölyeler tesis edilmiştir.

(Alçı işleri) yıldız ve lake

(Yazma) yatık ve basma.

Her nevi işleme ...

Halı

Kuyumculuk

Bu atölyelerin tarz-ı idaresi talebenin kabulü ve masarifi ve çıkan işlerin suret-i sarfı hakkında ayrıca bir nizamname yazılmıştır.

Dâhili talimatname



Madde 33- Sanayi-i nefise mektebi müdürü sanayi-i nefise encümeni tarafından ve sanayi-i nefise ihtisas muallimleri meyanında gösterilecek namzetler arasından intihap ve tayin olunur.

Madde 34- Mektepte müdürün taht-ı riyasetinde mektebin müderrisi ve muallimlerinden mürekkep bir meclisi vardır.

Madde 35- Muallimler meclisi ayda bir defa içtima eder. Bundan başka azadan beş kişinin takrir-i tahririsi ve reisinin göreceği lüzum üzerine fevkalade dahi içtima eder.

Madde 36- Her içtima için muallimlere bir davetname ve müzakere olunacak mevaddın esbab-ı mucibesini müşir tafsilatlı bir listesi gönderebilir. Muallimler meclisinin başlıca vazifeleri şunlardır:

- A- Mektebin terakki ve inkişafına ait vesaiti müzakere.
- B- Mektepçe her hangi bir şubenin ilavesi veyahut lağvı ve yardımcı derslerin ilavesi ve ilgası ve müfredat programlarının tespiti ve lağvı ve ilavesi ve icap eden bahislerin tayini.
- C- Mektep müsabakalarında hâkim heyetinin intihabı ve verilen notların emsali miktarının tayini.
- D- Mektebe ve duhul-i müsabakalara iştirak için ve şahadetname ile tasdiknamelerden ve hüviyet varakalarından alınacak ücret miktarının tayini.
- E- Hall ü faslı bidayeten muallim komisyonlarına ve inzibat meclisine havale olunan mesail hakkında intihap karar vermek.

Madde 38- Muallimler meclisinin içtimai azanın nisfından bir fazlası ispat-ı vücud ettiği takdirde muteberdir. Kararlar ispat-ı vücud edenlerin ekseriyet ârâsıyla ittihaz olunur.

Madde 39- Meclis mukarreratı müdür muavini tarafından zapt edilerek defter-i mahsusuna kayıt ve andan sonra gelen mecliste kıraat ve imza olunur.

Meclis zabıtlarına içtimada bulunan aza ile tarih, saat ve sebep-i içtima kayıt olunarak müzakere edilen meselelerde esbab-ı mucibe ile verilen kararlar derç olunur. Ekalliyette kalanlardan arzu edenler reise müracaat ederek fikr-i mahsusunun zapta geçmesini isteyebilir.

Verilen mesailin bidayeten tetkiki için reisi tarafından komisyonlar teşkil olunabilir.

Muallimler tarafından resen dermeyan edilen mesail tahriren reise verilir.

Heyet-i talimiye:

Madde 40- Sanayi-i nefise mektebi heyet-i talimiyesi müderrisi ve muallimlerden mürekkeptir.

Madde 41- Muallim ve müderrisler sanayi-i nefise encümenince intihap ve vekâlet-i celilece tayin olunur.

Madde 42- Bir muallim ancak hastalık sebebiyle dersini bırakabilir. Üç günden fazla hastalığını tabip raporuyla idareye bildirmeğe mecburdur.

Madde 43- On beş günden fazla verilen mezuniyet için açık olan derse vekil tayin olunur. Ve mahallin ilk müzakeresine bildirilir.

Mektep müdürünün vazifesi

Madde 45- A- Mektebi temsil ve idare ve muallimler meclisine riyaset eder. Tedrisatın intizamından mesuldür.

B- Maarif-i umumiye kanununun tamamı-i tatbikine ihtimam ettiği gibi maarif vekaletinin talimat ve o emrini ifa ve mektebin ders programlarının tatbikine nezaret eder.

C- Müdür muavinlerini idare ve müze ve kütüphane memurlarını ve muhafızları ve hademeyi tayin, azil ve tebdil ve terfileri için vekâlet-i celileye teklifatta bulunur. Ve bu memurların vazifelerini tayin ve taksim eder.

D- Mektep müştemilatını ve şubeleriyle emvalini daima taht-ı nezarete bulundurur. Bir senede on beş günden fazla mektepten ayrılamaz ve tayin edeceği vekili ve vekâlete bildirmek suretiyle senede üç ay mezun olabilir.

E- Talimatnamede tasrih edilmeyen veya tehiri gayr-i kabil olan işlerde talimatname esaslarından ayrılmak ve mesuliyeti üstüne almak şartıyla münasip gördüğü tedbiri alır. İlk içtimada meclise verilmek lazımdır.

F- Sene-i tedrisiye nihayetinde mektebin vaziyeti hakkında vekâlete rapor tanzim eder.

G- Esasları muallimler meclisinde kararlaştırılmış bütçe layihasını tanzim ve vekâlete takdim eder.

H- Mektepten verilecek şahadetname ve tasdiknamelere vaz-ı imza eder.

I- Mektebin masarifi için ita emirlerini imza eder.

Madde 46- Sanayi-i nefise müdür muavini icabı halinde meclisin kararı ile idari ve tedrisi olmak üzere iki zat olabilir.

Mektepte bir kâtip, bir kayıt ve dosya memuru ile bir muhasebeci ve lüzumu kadar idare memuru vardır. İcabı halinde adetleri artırılabilir. Resim ve sanayi-i tezyiniye ve alçı koleksiyonları ve kütüphane ve ecnebi lisanına vakıf bir zat marifetiyle mektep müdürü tarafından idare olunur.

Lüzum görüldüğü takdirde birkaç muhafız tayin edilir.

Dosya ve kayıt muamelesi

Madde 47- Mektepte tutulması icap eden defterler şunlardır:

- 1- Mektebe kayıt olunan namzet talebe için bir defter tutulur.
- 2- Her kısım talebe-i asliyesi için ayrıca defterler tutulur. Bu defterlere hiç tereddüde mahal kalmamak üzere talebenin geçirdiği ve müsabakalarda kazandığı dereceler takip ettikleri mesleklerde gösterdikleri terakki ve istidat, adem-i devam ve ... hareketleriyle şahısları hakkında malumat ve her sene yeni bir fotoğraf ilave olunur. Aynı zamanda nüfus kayıtları ve hizmet-i askeriye vesaire vukuat günü gününe yürütülür. Bu defterlerin sahifeleri numarolu olup mektep müdürü tarafından her ay tetkik ve imza olunur.
- 3- Atölyeler ve yardımcı dersler için ayrıca birer defter tutularak her sene devam edecek talebenin esamisi ve bu talebenin devamını her gün verilen derslerin miktar ve mahiyeti talebenin gösterdikleri terakki takip edilerek atölye ve ders muallimleri tarafından ve idare memurları tarafından her derste imza olunur.
- 4- Meclis zabıtlarının muntazaman kaydına mahsus defter.
- 5- Usul dairesinde muamelat-ı tahririye için varide, sadire ve dosya defterleri
- 6- Demirbaş eşya defteri
- 7- Kütüphane
- 8- Koleksiyon için defterler.

(BCA. 180-09-85-412-1/1-16, t.y.)

### **EK 3: İNAS SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEBİ'NİN YÖNETMELİKLERİ**

#### **EK 3-A: İNAS SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEBİ 1914 YÖNETMELİĞİ**

SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEBİ İNAS ŞUBESİNE MAHSUS TALİMATNÂMEDİR.

- 1- İnasın sana'at-ı nefiseye intisabı ve inas mekteblerine resim mu'allimesi yetiştirilmek maksadıyla Sanayi-i Nefise Mektebi şubesi olmak üzere şimdilik bir resim dershanesi tesis edilmiştir. İleride heykeltıraş için de bir dersane küşad edilecektir.
- 2- Resim istidâdı olduğu bi'l-ımtihân anlaşılan talibat sinnileri 16 yalından devn olmamak üzere mezkur dershaneye bilâ ücret kayıt ve kabul olunurlar. Yalnız edevat-ı tersimiyeyi taliban tedarik edecektir.
- 3- İşbu dershanede mücessim modellerden ve alçı heykellerden ve tabi 'attan kara kalem ve sulu boya ve yağlı boya resimleri yaptırılır.
- 4- Müddet-i tahsil üç sene olup her sene müsabaka ile terfi-i sınıf edilir ve her sene nihayetinde talibatın müsabaka işleri sergi şeklinde teşhir olunur.
- 5- Talibana ameli tahsilden başka menâzır ve sanat-ı nefise tarihi ve teşrih tedris edilecektir. Her sene nihayetinde bu derslerden dahi birer imtihan geçirmek mecburidir. Menâzır ve sanat-ı nefise tarihi haftada birer saat olarak birinci hakkında ve teşrih dersi yine haftada bir saat olmak üzere ikinci sınıfta tedris olunacaktır.
- 6- Suret-i müntezimede devamla ikmal tahsil eden talibata şehadetname verilir.
- 7- Resim dershanesi cumadan başka her gün sabahleyin saat ondan akşam saat dörde kadar açıktır. Dershanede bu müddet zarfında suret-i da'imede bir muallim veya muallime ve bir de mubsar bulunacaktır. Lüzumu halinde bir ikinci muallime daha tayin edilir.
- 8- Örnekler her nev-i modeller ve sair malzeme'ı tedrisiye idare tarafından tehiyye olunur.
- 9- Talibattan tanzimen devam etmeyenler ve mugayir adab ve memnu'iyet etvarda bulunanların derhal kayıtları terkin edilir.

30 Eylül 330 [13 Ekim 1914]

(İAMA, Karton 75, Dosya No: 6822, 30 Eylül 1330 [13 Ekim 1914]; Ürekli, Mart 2003, s.52)ç



## SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEBİ İNAS ŞUBESİ MENÂZIR PROGRAMI

32 ders üzerine

- 1- Eşkâl-i müstevîyye ve bi'l-hendese tersimat, eşkal-i mücessime'i muntazama üzerine menazera müte'allik ma'lûmat-ı hendesiyye, kat'-ı nâkıs ve suret-i tersimi.
- 2- Fenn-i menâzırın tarifi, ru'yet, sath-ı menâzır, hattı zemin, nokta-i esâsî, hat-ı ufkîlar ve ufuk hattı, sath-ı menâzır üzerinde aksam-ı irâ'esi ve tatbikât.
- 3- Bu'd-ı basar noktaları ve levha'i irtisam üzerinde ressamın mevki'i nokta-i esâsî ufuk hattı, hatt-ı zemin, bu'd-ı basar noktalarının ta'yîni ve ölçülere göre bi'l-mikyas menâzır hatlarının suret-i tersimleri.
- 4- Hatt-ı zemin ve ufuk hattının yapılacak resmin levhası üzerinde tersimleri. Ufuk hattının tebeddülüne göre maddenin menâzırlarının tebeddül edeceği.
- 5- Hutût-ı karârın ve nokta'i kararların ta'rifleri ve levha'i menâzır üzerine suret-i tersimleri.
- 6- Amelliyat hatlarının bi'l-mikyas tersimleri hakkında muhtelif surette misaller, yapılmış birer resmin üzerinde nokta'i esas ve ufuk hattının nasıl tayin olunacağı ve yapılacak bir resimde ufuk hattının sujeye göre ameli usul ile suret tersimi bu'd-ı basar noktaları ve nokta'i kararların tayinleri.
- 7- Sath-ı zemin üzerinde bulunan ve sath-ı zeminden mürtefi' olan bir noktanın menâzır, nokta'i menâzırının tayinine dair muhtelif ma'lûmâta nazaran muhtelif misaller ve mümâresât.
- 8- Sath-ı zemin üzerinde ve sath-ı menâzırına müvazi (amud) ve 45 derece veya keyfi vaziyette olan bir hattın menâzır.
- 9- Hattın vaziyetlerinin menâzır hakkında ölçülerle müte'addid misaller ve mümâresat mikyas menâzır inşası.
- 10- Bir müsellesin veya kesîretü'l-i-adlân menâzır.

- 11- Sath-1 zemin üzerinde bulunan bir şekl-i müstakim adlâm menâzırı hakkında mümâresât.
- 12- Bir dıl'î sath-1 menâzırıyye mutabık veya müvazi'i amud ve yahut 45 derece meyilde olan bir murabba'ın menâzırı.
- 13- Murabba'ın menâzırı hakkında mümâresat.
- 14- Sath-1 zemîne amud ve bir dıl'î sath-1 menâzırıye mutabık veyahut veyahud 45 olan bir murabba'ın menâzırı .
- 15- Amud ve dıka nazaran murabba'ın menâzırı hakkında mümâserat, müstatil ve müseddesin menâzırı.
- 16- Sath-1 zeminden mürtefi bir murabba'ın sathı ufkî olduğuna göre menâzırı, sath-1 zeminden mürtefi' bir murabba'ın sath-1 şâkûlî olduğuna göre menâzırı.
- 17- Sath-1 zeminden mürtefi bir murabba'ın sath-1 mail olduğuna göre menâzırı.
- 18- Basamakları müstevi bir nerdibanın menâzırı.
- 19- Bir oda dahilinin menâzırı.
- 20-22- Dahili menâzır hakkında mümârese misalleri ve tersîmâtı.
- 23- Da'irevî menâzır ve muhtelif vaziyetlere nazaran tersimleri.
- 24-25- Kemerler, da'irevi tam kemerin menâzırının muhtelif vaziyetlere göre tersimi.
- 26-27- Kemerlerin tersimleri hakkında tatbikat ve mümârese.
- 28- Yarım açık bir kapının menâzırı ve dîvara mailen muallak bir levhanın menâzırı.
- 29-30- Basamakları dairevi bir nerdibânın menâzırı.
- 31-32 Plandan menâzır çizmek
- 30 Eylül 330

(İAMA, Karton 75, Dosya No: 6822, 30 Eylül 1330 [13 Ekim 1914]; Ürekli, Mart 2003, s.56).

## SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEBİ İNAS ŞUBESİ TEŞRİH DERSİ PROGRAMI

### 32 Ders Üzerine

- 1- Teşrih hakkında malûmat-ı umûmiye- terkiib-i a'zâ-yı beden hakkında ma'lûmat-ı umûmiyye- veza'if-i azâ-yı beden hakkında malûmat-ı umumiye.
- 2- Kemikler hakkında ma'lûmat-ı umûmiyye- Bel kemikleri (amûd-ı fekarî).
- 3- Göğüs kemiği (azm-i kas) kaburgalar (adlâ), göğüse dair ma'lûmat-ı umumiye (sadr).
- 4- Kaynak kemiği (harkafa), sokum (acz), kuyruk kemiği (us'us), çatı hakkında ma'lûmat-ı umûmiyye (havsala).
- 5- Köprücük kemiği (terkova), kürek kemiği (kitf) pazı kemiği (adûd).
- 6- Üst ve alt bilek kemikleri (kû'bere, zend), el kemiklerine dair ma'lûmat-ı umûmiyye (yed).
- 7- Uyluk ve bacak kemikleri (fahz), (asaba), (şazye).
- 8- Ayak kemiklerine dair ma'lûmat umûmiye (kadem).
- 9- Kafa kemikleri (kîhf yahud cümcüme).
- 10- Yüz ve çene kemikleri (vech-i fekkeyn).
- 11- Dişlere dâir ma'lûmat (esnan).
- 12- Mafsallara dair ma'lûmat-ı umumiye- baş ve alt çene mafsalları.
- 13- Omuz ve dirsek mafsalları.
- 14- Bilek ve el mafsalları- bilek kemikleri ve çatı mafsalları.
- 15- Kalça ve diz mafsalları.



16- Topuk ve ayak mafsalları.

17- Adalât hakkında ma'lûmat-ı umumiye, kaşları tahrik eden adalât, gözleri tahvil eden adalât, burun üzerine te'sir eden adalât.

18- Ağız eşkâlini tahvil eden adalât- yanak ve kulak eşkâline te'sir eden adalât, boynun on taraf eşkâlini tahvîl eden adalât, boyunun yan taraf eşkâlini tahvil eden adalât.

19- Göğsün ön taraf-ı adalâtı- Karnın ön taraf adalâtı, ense ve sırt adalâtı.

20- Omuz adalâtı - pazu adalâtı.

21- Bilek ve el ön taraf adalâtı - bşlek ve el arka taraf adalâtı.

22- Kalça adalâtı.

23- Uyluk adalâtı.

24- Bacak ve ayağın ön taraf adalâtı.

25- Bacak ve ayağın arka tarafı adalâtı.

26- Burun ve damarlar hakkında ma'lûmat-ı umumiye- bedenin eşkâlini tahvil eden siyah damarlar.

27- Beyin ve sinirler hakkında ma'lûmat-ı umumiye.

28- Cilt ve elvân hakkında ma'lûmat-ı umumiye.

29- Saçlar ve urûk-ı muhtelif hakkında ma'lûmat-ı umumiye.

30- Göz hakkında ma'lûmat-ı umumiye- kulak hakkında ma'lûmat-ı umumiye.

31- Teşrih-i eşkâl ve evzâ-ı muhtelif- Sîmâ ve melâmih ve çehreye dair ma'lûmat.

32- Çocukluk, gençlik ve ihtiyarlıktan dolayı tebdîl-i eşkâl- Tenâsüb-i beden hakkında ma'lûmat.

30 Eylül 310 [13 Ekim 1914]

(İAMA, Karton 75, Dosya No: 6822, 30 Eylül 1330 [13 Ekim 1914]; Ürekli, Mart 2003, s.56-57).

## SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEBİ İNAS ŞUBESİNE MAHSUS SANAAT-I NEFİSE TARİHİ DERS PROGRAMI

### 32 Ders Üzerine

- 1- Keldân, Asur sînâatı.
- 2- İnan-ı kadim ve Finike sînâatı.
- 3- Mısır sînâatı.
- 4- Ez-mine’i esâtîriye Yunâniyye.
- 5- Yunanistan’ın arkaik devri “Nizâmât-ı mimariyye, Poliklet (Polykleitos ve Myron”.
- 6- Yunanistan’ın devr-i i’tilâsı “Martenon, Perikles, Fidyas”.
- 7- Kabel’l-mîlâd dördüncü asr-ı Yunanî “Skopas, Praksiteles, Liysippos”.
- 8- Helenistik devri “Jigantomas”.
- 9- Yunan-ı kadimde nakş “Zeuksis, Parrasios, Apelles”.
- 10- Roma sînâatının evsaf ve mâhiyeti “Saraylar, tak-ı zaferler, mâbedler, anfi tiyatrolar, bazilikalar, kaplıcalar.”
- 11- Roma sînâatının taht-ı nakş.
- 12- Bizans sînâatı “evsâf ve asârı”.
- 13- Arab sînâatı “evsâfi, abidat-ı meşhuresi”.
- 14- İnan sînâatı “abidat-ı meşhuresi”.
- 15- Selçuk sînâatı “evsâf-ı umumiyesi asâr ve abidat-ı meşhûresi”.
- 16- Osmanlı Türklerin sînâatı “Mebani-i Osmaniyeden bazıları”.

- 17- Romen sınıatı “nahtü mimari”.
- 18- Gotik sınıatı “katedraller, renkli camlar”.
- 19- Rönesans: İtalya’da 13-15. asır.
- 20- Rönesans: İtalya’da 15. ve 16. asır.
- 21- Rönesans: Fransa’da 15. ve 16. asır.
- 22- İki ders - Ezmine’i cedide: İtalya’da 17. ve 18. asırlarda sınıat.
- 23- Ezmine’i cedide: İspanya’da 15-16-17. asırlarda sınıat.
- 24- Flandıra’da “17. Asırda sınıatı”.
- 25- Hollanda sınıatı.
- 26- Fransa’nın 17. asırda sınıatı.
- 27- Fransa’nın 18. asırda sınıatı (nakş).
- 28- Fransa’nın 18. asırda sınıatı (naht ve mimari).
- 29- Fransa’nın 19. asırda sınıatı.
- 30- Almanya’nın “18. asırdaki sınıatı”.
- 31- İngiltere’nin “19. asırdaki sınıatı”.
- 32- İspanya ve Rusya’nın 19. asırdaki sınıatı.

30 Eylül 330 [13 Ekim 1914]

(İAMA, Karton 75, Dosya No: 6822, 30 Eylül 1330 [13 Ekim 1914]; Ürekli, Mart 2003, s.57).

### **EK 3-B: İNAS SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEBİ 1923 PROGRAMI**

İnâs Sanâyi-i Nefîse Mekteb-i Âlîsi Programı

#### Teşkilat

Madde 1: İnâs Sanayi-i Nefise Mektebi resim ve heykeltıraş kısımlarını hâvîdir.

Madde 2: İhzârı ve aslı olmak üzere iki kısım-ı âtiyle tertibi bulunup ihzârı sınıfında bulunanlar. İcra edilecek kabul müsabakalarında kazandıkları derecelere göre asliye ve asliye namzedi olurlar. Namzetler bir sene müddetle asliye misillü muamele gördükleri gibi sene-i tedrîsiye zarfında icra kılınan müsabakalarda muvaffak oldukları takdirde aslî olurlar. Şubattan sonra mektebe kayıt olanların kabul müsabakasına girmeleri ihtiyarîdir.

#### Şerâit-i Kabul

Madde 3: İhtiyat sınıflarına kabul olunacak talebenin evlâsını on üçten aşağı ve otuzdan yukarı olmaması, sâniyen ibtidâî tahsilini ikmâl etmiş bulunması ve sâlisen tahsile mani emrâz ve alel-i sâriyeden salim bulunması lazım gelir.

Madde 4: Sanayi-i nefîseye yüzde onunu tecâvüz etmemek üzere ecnebî talebe dahi kabul olunur.

Madde 5: Mektebe girmek isteyenler tezkere-i Osmâniyesini ecnebî ise mensup olduğu sefâretten alacağı tâbiyet ve hüviyet varakasını, aşî ilm ü haberini ve üçüncü maddede mezkur diğer evsâfî hâiz bulunduğuna dair olan evrâk ve vesâiki ve hangi şubeye tabi oldukları mübîn bri istid'ânâmeye rabt ile sene-i dersiyeye esnasında mektep müdiriyetine müracaat ederler.

Madde 6: Talebe-i asliyeye fotoğrafla bir hüviyet varakası i'tâ olunur.

#### Tedrîsât ve İmtihanlar

Mektebin tedrîsâtı ve vesâit-i dersiyesi ber vech-i âtîdir.

Madde 7:

Birincisi- Sana'at-ı nefîseye ta'alluk eden nazarî dersler

İkincisi: Atölyede görülen ilmî dersler

Üçüncüsü: Müsâbakalar ve umûma küşâde sergiler

Dördüncüsü: Kütüphane ile resim ve alçı modeller koleksiyonu

#### Ressam ve Heykeltıraş Şubesi

Madde 8: Mektepte üç esaslı atölye vardır:

Birincisi- Resim atölyeleri, heykeltıraş atölyeleri ve modelaj atölyeleri

İkincisi- Sanayi-i tezyîniye atölyesi (henüz küşâd edilmemiştir).

Üçüncüsü- Üç sınıf atölye (henüz küşâd edilmemiştir).

Bunlardan başka [Kompozisyon] te'lif ve tertip [portre] hayvânât, [peyzaj] ve [dekor] resimleri için ihtisas atölyeleri vardır (Henüz küşâd edilmemiştir).

Madde 9: Resim ve heykeltıraş kısmına kayıt olunan talebe alçı heykelleri hâvî resim hanede çalışır, muvaffakiyet gösterince diğerine geçmek şartıyla tezyînin [organ] baş, aza-yı beden, yarım ve bütün klasik heykellerde çalışırlar. Canlı modelden çalışabilmek iktidârını gösterdikleri zaman muallimlerinin muvaffakiyetleriyle atölyelere gidebilirler. U talebe aynı zamanda teşrîh, ekspresyon, hendese, menâzır, mimarî, çamur ile temsil, tarih, sanat, ilm-i bedâyi', mitoloji derslerine de devam ederler. Heykeltıraş kısmı talebesi çamur ile temsil [modelaj] yerine karakalem çalışırlar.

Madde 10- Resim ve heykeltıraş şubesinin nazarî dersleri ber vech-i âtîdir.

İki sene: Teşrîh ve ekspresyon. Haftada iki saat bir sene izâm bir sene uzlat bahsi [teşrîh-i sanayi]

İki sene: Menâzır. Haftada iki saat

İki sene: Çamur ile temsil [Modelaj] haftada iki saat

İki sene: Tarih-i санаат. Haftada iki saat

Bir sene: Tarih-i umûmî ve mitoloji haftada bir saat

Bir sene: ilm-i bedâyi haftada bir saat

Madde 11: Atölyede ve nazarî dersanelerde hazırlanan veyahut hâriçte tahsil ettiğini bir vesika ile ispat eden talebe her sene nisan ibtidâsından matbu imtihan varakalarını imla ile talebe-i asliye olmak imtihanına talip olurlar. Bu istihare resim kısmında.

Evvela canlı modelden on iki saat zarfında yapılmış ve günde iki saat çalışmak üzere bir akademi resim, saniyen: Âsâr-ı atıkadan kopya edilmiş alçı heykelden yine on iki saat zarfında yapılmak üzere bir amademis resim, sâlisen: teşrîh, hendese, menâzır, mimari, modelaj, tarih ve ilm-i bedâyi'den şifâhî veya tahrîrî istihare talebinde bulunmaktan ibarettir.

Madde 12: Her dersin tam numarası ondur. Her şâkirdin iktisâb edeceği numaralar derslerin derece-i ehemmiyetine göre her iki akademi de [10] teşrîh de iki ile darb ve diğerleri vâhid emsaliyle darb olunur.

Bidâyet-i emrde her dersten laakal [5] numara almak ve kazanılan numaraların mu'ayyen emsalleri ile hâsıl darbları mecmû'unun sülûsânından dûn bulunmamak derecesinde ihrâz-ı muvaffakiyet edenler miyânında hey'et-i mu'allimîn tarafından tayin olunacak miktarı kazandıkları derece sırasıyla talebe-i asliye ve diğer bir miktarı da bir sene için talebe-i asliye namzedi olarak tefrik olunur.

Namzetler bir sene için tamamıyla talebe-i asliyenin hukuk ve imtiyazına maliktirler.

Bu salâhiyetle iştirak edecekleri diğer müsabakalarda birinci olurlar ise ertesi sene talebe-i asliye imtihanına girmeye hacet kalmaksızın talebe-i asliye olurlar.

Madde 13: Ressamlık ve heykeltıraşlık şubelerinde talebe-i asliye sınıfını ihrâz edenler âtîdeki müsabakalara dahil olmak salâhiyetini hâizdirler.

Ressamlıkta	Heykeltıraşlıkta
1 Senede dört defa karakalem [desen] resim müsabakası	2 defa karakalem desen
2 Senede dört defa yağlı boya [eskiz] taslak	2 defa çamurla taslak
3 Senede iki defa akademi boya	2 defa çamurla akademi
4 Senede bir defa [tors] yarım vücut	1 defa çamurla tors

5 Senede bir defa [tablo kompozisyon] tertip ve te'lif levha	1 defa çamurla kompozisyon
6 Senede bir defa teşrih, menâzır, çamur ile temsil, tarih-i bedâyi	1 defa ressamlarla beraber
7 Senede bir defa [peyzaj] manzara	1 defa ressamlarla beraber
8 Senede bir defa muallimlik istihare müsabakası	1 defa ressamlarla beraber
9 Senede bir defa tezyîn-i levha [tablo dekoratif]	1 defa çamurla tezyin tertip
10 Senede bir defa Avrupa müsabakası	1 defa ressamların aynı

Madde 14: Müsâbakaya dâhil olanların eserleri mektep muallimlerinden müntehib bir hükm hey'eti tarafından tedkik ve dereceleri tayin olunur.

#### Müsabakaların Sûret-i İcrası ve Mükafatlar

Madde 15: Bir numaralı dört müsabakanın ikisi alçı modelden ve ikisi canlı modelden icra olunur. Sıra ile müsabakaya iştirak edilmek için ilk müsabakada kazanmak lazım gelir. İki, üç numaralı müsabakalarda yine ilk müsabakalara iştirâk etmek ve kazanmak şartıyla son defa da kazananların ve [4] [8] numaralı müsabakaların birinci ve ikicilerine madalya mükafat-ı nakdiye verilir.

[5] Numaralı müsabakaya iştirak etmek isteyen talebeye evvelce tablo mevzularını kendileri intihâb etmek şartıyla hücrelerde birer taslak yaptırılır. Bu taslaklardan kazananlara yine locada ve on günde yapılmak şartıyla mezkur taslaklardan büyüttürülüp bunlardan birinci ve ikinci ve üçüncülüğü kazananlar mükafat-ı nakdiyeler ile terkiib olunur. [6] Numaralı müsabakalardan teşrik gümüş madalya ve diğerlerinin zikr-i cemîl mükâfatları vardır. [8] Numaralı muallimin diplomasını ihrâz için talebenin 1, 2, 3 ve 6 numaralı müsabakalarda derece kazanmak şartı vardır. Avrupa müsabakasında birincilik kazanan hanım ikmâl-i tahsil için Avrupa'ya gönderilir.

Madde 16: Mükafat-ı nakdiyelerin nispet ve miktarı meclis-i muallimince takdir olunur.

Madde 17: [1] Numaralı müsabaka sene-i dersiyesinin üç aylık hususi imtihanıdır. Bu müsabakada yapılan resimlerin büyüklüğü 48x63 santimetreyi geçmez.

[2] Numaralı müsabakadan ikisi altı numara meşma' üzerine yani 40x32 cm büyüklüğünde, heykeltıraşta alçı kabartma usulünde 41x32 cm ve heykelde 35 cm

yüksekliğinde yaptırılır. Bu eskizler locada on iki saat zarfında yaptırılır. Diğer ikisi iki defada ikmâl ettirilir. Şöyle ki evvela talebeye bir karakalem eskiz yaptırılır. Bu eskizler hey'et-i muallimîn tarafından tedkîk ve tasniz olunarak en ilerisinden dört talebe ayrılır. Bu dört talebenin eskizleri camlı çerçeveler içine konularak mühürlendikten sonra kendilerine teslim olunur. Ve yağlı boya ile localarda çalışmak üzere altı günde ikmâl ettirilir. Birinci karakalem eskizi 23x19 cmdir. Yağlı boyada 8 numaralı yani 41x38 cm ebadında meşma' üzerine yaptırılır. Bu eskizlerin mevzuları talebe localara girdikten sonra hey'et-i muallimîn tarafından tertip ve tebliğ olunur. Diğer müsabakaların tarz-ı icrası hey'et-i muallimînçe kararlaştırılır.

Madde 18: Mektepten şehâdetnâme almak için 1, 2,3, 4, 5, 6 numaralı müsabakalarda birinci, ikinci veya üçüncü dereceyi Avrupa müsabakasında dahi bir zikr-i cemîl kazanmak icap eder. Şehadetnameye nâiliyetten sonra yine mektepte çalışılabilir.

Madde 19: Talebe-i asliye olmak imtihanını kazanmayanlar 13'üncü maddede mezkur müsabakalara iştiak edememekle beraber kayıtlarının terkiyetini icap ettirecek bir hal ve hareketleri görülmediği takdirde otuz beş yaşına kadar atölyelerde çalışabilirler.

Madde 20: Bilumum şu'ûbâtta müsabakaları kazanmış olmak için laakal alâ dereceyi ihrâz etmek şarttır.

Madde 21: Aynı müsabakalarda aynı mükafat iki defa alınamaz ancak ilk aldığı mükafat terfi ettirebilir.

Madde 22: Ecnebî talebe derece-i lâzıme kazansa dahi mükafat-ı nakdiye alamazlar ve ancak ondan sonra gelen talebe onun yerni tutar.

Hitam Fî 25 Haziran Sene 1339 [25 Haziran 1923]

Sanayi-i Nefise Mektebi Müdüriyeti

(BCA. 180-09-85-413-1/142-148, 25 Haziran 1339 [1923]).





HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 28/02/2021

Tez Başlığı : Sanayi-i Nefise Mektebi (1882-1928)

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 293 sayfalık kısmına ilişkin, 28/02/2021 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 4 'tür.

Uygulanan filtrelemeler:

- Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç
- Kaynakça hariç
- Alıntılar hariç
- Alıntılar dâhil
- 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

28/02/2021

Adı Soyadı: Özge Gençel

Öğrenci No: N14140363

Anabilim Dalı: Sanat Tarihi

Programı: Doktora

**DANIŞMAN ONAYI**

UYGUNDUR.

Doç. Dr. Zeynep Yasa-Yaman



**HACETTEPE UNIVERSITY  
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES  
DOCTORAL THESIS ORIGINALITY REPORT**

**HACETTEPE UNIVERSITY  
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES  
HISTORY OF ART DEPARTMENT**

Date: 28/02/2021

Thesis Title : The Imperial School of Fine Arts (1882-1928)

According to the originality report obtained by myself/my thesis advisor by using the Turnitin plagiarism detection software and by applying the filtering options checked below on 28/02/2021 for the total of 293 pages including the a) Title Page, b) Introduction, c) Main Chapters, and d) Conclusion sections of my thesis entitled as above, the similarity index of my thesis is 4 %.

Filtering options applied:

- Approval and Declaration sections excluded
- Bibliography/Works Cited excluded
- Quotes excluded
- Quotes included
- Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read Hacettepe University Graduate School of Social Sciences Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that according to the maximum similarity index values specified in the Guidelines, my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge.

I respectfully submit this for approval.

28/02/2021

**Name Surname:** Özge Gençel

**Student No:** N14140363

**Department:** History of Art

**Program:** History of Art Doctorate Programme

**ADVISOR APPROVAL**

APPROVED.

\_\_\_\_\_  
Assoc. Prof. Dr. Zeynep Yasa-Yaman



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TEZ ÇALIŞMASI ETİK KOMİSYON MUAFİYETİ FORMU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 28/02/2021

Tez Başlığı: Sanayi-i Nefise Mektebi (1882-1928)

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmam:

1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır,
2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir.
3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir.
4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, mülakat, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir.

Hacettepe Üniversitesi Etik Kurullar ve Komisyonlarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kurul/Komisyon'dan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

28/02/2021

Adı Soyadı: Özge Gençel

Öğrenci No: N14140363

Anabilim Dalı: Sanat Tarihi

Programı: Sanat Tarihi Anabilim Dalı Doktora Programı

Statüsü:  Yüksek Lisans  Doktora  Bütünleşik Doktora

**DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI**

UYGUNDUR

Doç. Dr. Zeynep Yasa-Yaman

Detaylı Bilgi: <http://www.sosyalbilimler.hacettepe.edu.tr>

Telefon: 0-312-2976860

Faks: 0-3122992147

E-posta: [sosyalbilimler@hacettepe.edu.tr](mailto:sosyalbilimler@hacettepe.edu.tr)



**HACETTEPE UNIVERSITY  
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES  
ETHICS COMMISSION FORM FOR THESIS**

**HACETTEPE UNIVERSITY  
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES  
HISTORY OF ART DEPARTMENT**

Date: 28/02/2021

Thesis Title: The Imperial School of Fine Arts (1882-1928)

My thesis work related to the title above:

1. Does not perform experimentation on animals or people.
2. Does not necessitate the use of biological material (blood, urine, biological fluids and samples, etc.).
3. Does not involve any interference of the body's integrity.
4. Is not based on observational and descriptive research (survey, interview, measures/scales, data scanning, system-model development).

I declare, I have carefully read Hacettepe University's Ethics Regulations and the Commission's Guidelines, and in order to proceed with my thesis according to these regulations I do not have to get permission from the Ethics Board/Commission for anything; in any infringement of the regulations I accept all legal responsibility and I declare that all the information I have provided is true.

I respectfully submit this for approval.

28/02/2021

**Name Surname:** Özge Gençel  
**Student No:** N14140363  
**Department:** History of Art  
**Program:** History of Art Doctorate Programme  
**Status:**  MA  Ph.D.  Combined MA/ Ph.D.

**ADVISER COMMENTS AND APPROVAL**

APPROVED

Assoc. Prof. Dr. Zeynep Yasa-Yaman