



Article Info/Makale Bilgisi

✓Received/Geliş:26.04.2021 ✓Accepted/Kabul:25.05.2021

DOI:10.30794/pausbed.928211

Araştırma Makalesi/ Research Article

Özyiğit, H. (2021). "Resim Sergisi mi? Resim Pazarı mı? Beyoğlu/Pera'da Son Büyük Sergi: 1903 Sergisi", *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı 47, Denizli, ss. 115-138.

RESİM SERGİSİ Mİ? RESİM PAZARI MI? BEYOĞLU/PERA'DA SON BÜYÜK SERGİ: 1903 SERGİSİ

Halil ÖZYİĞİT*

Öz

Osmanlı Devleti'nde resim sanatına ilginin, 1873 yılında (Şeker) Ahmet Ali Paşa tarafından açılacak olan ilk sergiye kadar, saray duvarları içine hapsedildiğini söyleyebiliriz. Resim sanatına toplumsal ilginin artışına kaynaklık edecek olan bu ilk karma sergiyi 1875'te ikincisi takip eder. Ardından 1883 Mart'ında eğitim hayatına başlayan Sanayi-i Nefise Mektebi'nde yılsonu gerçekleştirilen öğrenci sergileri ile hız kazanır. 1800 yılının son 10 yılında ABC (Elifba) kulübü üyeleri tarafından açılan birkaç sergi ile hem çeşitlenir hem de resme olan ilginin artmasına neden olur. İstanbul'un yoğun olarak yabancı ve gayri Müslümlerin nüfusunu barındıran semti Beyoğlu'nun/Pera'nın entelektüelleri, 1900 yılı başından itibaren üç büyük boyutlu sergi ile harekete ciddi momentum kazandırır. 1901, 1902 ve 1903 yılında gerçekleştirilen üç sergi ile Paris'in büyük salonlarında gerçekleştirilen devasa organizasyonlara duyulan özlemin giderilmesine çalışılır. İlk iki serginin sanatseverlerin ruhunda ve gözlerinde yarattığı olumlu havanın, 1903'te gerçekleştirilen son serginin arifesinde tersine döndüğü açıktır. İlk iki sergideki güçlü ressam kadrosundan yaklaşık 20 kadar ressamın iştirak etmemesi, sergi kalitesi üzerinde onarılması güç bir iz bırakır. Daha önceden sanat dünyasında ismi duyulmamış kişilerin eserlerinin sergilenmesi yadırganır. Son iki yıldır İstanbul'un en büyük sanat etkinliği olan Beyoğlu/Pera sergilerinin üçüncüsü, "resim sergisi" kimliğinden çıkarak, "resim pazarı"na dönüştüğü eleştirisine uğrar. Bir tarafında II. Abdülhamit'in saray ressamı Fausto Zonaro ve dostları, diğer tarafta ise Leonardo De Mango, Philippe Bello ve Josep Warnia-Zarzecki olan iki grup arasında yaşandığı iddia edilen tatsız olay. Olayın yankıları sanat camiasında günden güne büyür. Dönemin Osmanlısında hatırı sayılır bir üne sahip ressamları arasında başlayan -muhtemelen geçmişi daha eski olan- derin çatlak, giderek kapanmaz bir yaraya dönüşür. Su yüzüne çıkan tüm bu sorunlar iyileşmez bir yaraya dönüşür ve 1903 Beyoğlu/Pera resim sergisi bu etkinliğin/konseptin sonuncusu olur.

Anahtar Kelimeler: *Beyoğlu, Pera, Türk Resmi, Sergiler.*

A PAINTING EXHIBITION OR A PAINTING MARKET? THE LAST GREAT EXHIBITION IN BEYOĞLU/PERA: THE EXHIBITION OF 1903

Abstract

We can say that the interest towards the art of painting had been imprisoned within the palace walls until the first exhibition was opened in 1873 by (Şeker) Ahmet Ali Pasha. This first group exhibition raised social attraction to the art of painting and was followed by a second one in 1875. With the establishment of Imperial Academy of Fine Arts (Sanayi-i Nefise Mektebi) in March 1883 and opening of year-end student exhibitions accelerated that attraction. In the last decade of 1800's, the attraction towards painting was grown and diversified with a number of exhibitions opened by ABC Club (Elifba Kulübü). Intellectuals of Beyoğlu/Pera, a district of Istanbul mainly inhabited by foreign and non-Muslim population, brought a great momentum to this movement with three great exhibitions at the first years of 1900's. Three exhibitions held in 1901, 1902 and 1903 was aimed to fulfill longing for spectacular organizations of Paris. It is clear that the positive wind created by the

*Doç. Dr., Pamukkale Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, DENİZLİ.
e-posta:hozyigit@pau.edu.tr (<https://orcid.org/0000-0003-3245-2581>)

first and second exhibitions in the eyes and souls of art lovers had changed at the eve of the third exhibition. Absence of about 20 painters that participated in the first and second exhibitions left a scar that was hard to reinstate on the quality of the exhibition. Exhibiting works made by artists alien to the art community was found odd. The greatest art event in Istanbul for the last two years received criticism as it turned to be a “painting market” instead of a “painting exhibition”. The echoes of rumored incident between two groups, one formed by Abdulhamid II’s court painter Fausto Zonaro and his friends and the other by Leonardo de Mango, Philippe Bello and Joseph Warnia- Zarzecki grew stronger in art community as the time passed. This fracture between respected painters of period’s Ottoman Empire, probably had roots in earlier days, expanded greatly and became a wound that will never heal. Therefore, the 1903 Beyoğlu/Pera Painting Exhibition became the last one of this kind of a conceptual event.

Keywords: *Beyoğlu, Pera, Turkish Painting, Exhibitions.*

1. GİRİŞ

Osmanlı Devleti’nde Lale Devri (1718-1730) ve sonrasında Batı ile kurulan ilişkilerin özellikle eğitim, sosyal ve kültürel hayatına önemli etkileri ve yön vericiliği olmuştur. Eğitim alanındaki yeniliklerde öncü rolü askeri mektepler üstlenir. Sosyal alandaki değişiklikler ise Tanzimat Fermanı (1839) ile gayri Müslimlere tanınan haklar olarak kabaca özetlenebilir. Sanat alanında ise batı etkili dini ve sivil mimarlık örnekleri ülkenin pek çok yerinde yükselirken, resim ve heykel gibi plastik sanatlara olan ilgi de hiç de azımsanamayacak seviyelere ulaşır. Özellikle İstanbul’a gelen yabancı ressamın fırçalarından çıkan üç boyutlu yağlı boya Oryantalist tablolar, saray ve elit tebaanın ilgi merkezine oturur. Önce yetenekli askeri okul öğrencileri arasından resim yeteneği ile öne çıkarlar, 1830 yılı başından itibaren yurt dışına eğitimi için gönderilmeye başlar. 19. yy’ın ortasından itibaren hızla artan genç resim heveslilerinin bu sanatı öğrenme talebi, evlerde verilen bireysel dersler ve özel atölyeler karşılamakta yetersiz kalır. Oluşan yüksek talebi karşılamak üzere 3 Mart 1883 tarihinde Sanayi-i Nefise Mektebi açılır. Bu mektebin yıl sonu düzenlediği mezuniyet sergilerine, açılan küçük çaplı karma ve bireysel sergiler eklenerek İstanbul’da bir sergi kültürü yaratılmaya başlanır. İşte bu kültürün vücut bulmuş hali, 1901 yılında ilki açılan ve ard arda üç kez tekrarlanan Beyoğlu/Pera sergileri olur. Resim, gravür ve mimarlık eserlerinin teşhir edildiği sergilerin üçüncüsü ve sonuncusu 1903 yılında düzenlenir.

2. 1903 BEYOĞLU/PERA SERGİSİ AÇILIYOR

İki senedir yapılması gelenek haline gelen Beyoğlu/Pera sergisinin üçüncüsünün Cadde-i Kebir (Grand Rue de Pera’da/Günümüz İstiklal) (Foto.1) açılacağına dair haberler çıktığında, serginin açılmasına sayılı günler kalmıştır. 22 Nisan 1903 tarihli gazete haberine göre, sergi Beyoğlu’nda 417 numaralı apartmanda (Foto.2) 24 Nisan-25 Mayıs 1903 tarihleri arasında açık kalacaktır. Çarşamba günlerinin sadece kadınlara ayrıldığı sergiyi, diğer günler 10.00-17.00 saatleri arasında tüm sanatseverler ziyaret edebilecektir (Anonim, “Resim ve Heykeltıraşlık Sergisi”, (9 Nisan 1319/22 Nisan 1903). *İkdam*). İleriki günlerde çıkan haberde, serginin kapanmasına yakın gösterilen yoğun ilgi gerekçe gösterilerek hem ziyaret saatlerinde esnemeye gidilir hem de serginin kapanışı bir gün öne çekilir. Daha önceden 25 Mayıs’ta kapanacağı bilgisi paylaşılan serginin 24 Mayıs Pazar gününün kapanacağı duyurulur. 10.00-17.00 saatleri arasında ziyarete açık olan salonlar, serginin kapanmasına dört gün kala, 08.00-18.00 saatleri arasını kapsayacak şekilde genişletilir. Ayrıca sergiden eser satın alanlara, eserin bir sonraki pazartesi teslim edileceği¹; satılmayan eserlerin ise aynı süre içinde eser sahipleri tarafından sergi salonlarından alınması gerektiği vurgusu gazete aracılığı ile ilgililere duyurulur (Anonim, “Resim Sergisi”, (27 Nisan 1319/10 Mayıs 1903). *İkdam*).

1902 sergisinin yarattığı büyü bütün ihtişamıyla hâlâ İstanbul semalarını kaplarken 1903 yılında ikincisi gerçekleştirilir. 1903 sergisi beraberinde birtakım soruları da getirir. Bu sorulardan iki tanesi öne çıkar. İlki, 1903 sergisi bir önceki serginin gölgesinde mi kalmıştır? 1902 sergisine katılan (Şeker) Ahmet Ali Paşa, Osman Hamdi, Heykeltıraş Oskan Efendi, payitaht ressamı Fausto Zonaro gibi isimlerin olmaması, 1903 sergisinin başarısını etkilemiş olmalıdır. İkincisi ise, 21 sanatçının iştirak etmediği 1903 sergisine karşı bir protesto mu söz konusudur? İkinci sorunun cevabı her iki serginin kataloğuna baktığımız zaman kendiliğinden cevaplanmaktadır. 1902 sergisinde ismine rastladığımız, (Şeker) Ahmet Ali Paşa, Osman Hamdi, Halid Naci, Mesrur İzzet Ebu Şeneb ve Ahmed Rifat gibi Türk ressamın yanı sıra, yabancı ve gayrimüslim Osmanlı tebaasından, Nicolaos Alectorides, Madmazel Noarte Aslan, Madam A. Copello De Lorme, Roberto Copello, Thalia Floras, E. De Forcade, Paul Giese,

¹ Sergi 24 Mayıs Pazar günü kapanacaktır. Satılan eserler ise serginin kapanışı takip eden ilk pazartesi sahiplerine teslim edilecektir. Satılan eserler sergi müddetince teşhirde kalmaktadır.

Hilda Guarracino, Georges Lemare, Oskan Efendi, Hellé Patriano, Virginie Stolzenberg, J. C. Vasmagidis, Fausto Zonaro, Lina Gabuzzi ve B. Zanotti'nin sergiye iştirak etmemesi açık bir protesto gibi durmaktadır.

1903 Beyoğlu/Pera sergisine dair en kapsamlı yazı Malumat Gazetesi'nin 388. sayısında (Foto.3) Celal Esad (Arseven) tarafından "Celal bin Esad" imzası ile kaleme alınır. Yazı hem resim sergisi öncesi güncel sanat ortamını hem de sergideki yapıtları analiz etmektedir. Bu bağlamda öncelikli konu, bir önceki sergiye katılan pek çok nitelikli ressamın sergiye iştirak etmemesidir. 1902 yılı sergisine katılıp da 1903 sergisine katılmayan bu sanatçıların protest tavrına iki neden gösterilir. Bunlardan ilki; acemice yapılmış resimlerin sergideki varlığıdır. Bunun müsebbibi olarak ise Avrupa'daki gibi bir "sergi jürisinin" tesis edilmemiş olması gösterilmektedir. İkinci olarak ise, sergi kültürünün gelişmesine ve toplumda yer edinmesine en önemli katkıyı verecek olan yazarların, sanatçıları "tenkit" girişimlerinden uzak durmaları gösterilir. Yazarların, özellikle sergileri teşvik etmek kaygısı ile eserlerdeki eksikleri göz ardı etmeleri, en azında dillerini yumuşatmaları, ressamların sanatlarını ilerletmek yerine yerinde saymalarına, hatta geri gitmelerine neden olduğu savlanmaktadır. Sanatçılara, "eleştirmenlerin teşhire teşvik etmek kaygısı taşımalarının, eserlerdeki eksiklikleri görmedikleri anlamına gelmediği" uyarısı yapılır. Eleştiriler karşısında ise ressamların ümidinin kırılmaması gerektiğini özetleyen şu cümleler önemlidir:



Foto. 1: Beyoğlu/Pera, Cadde-i Kebir/Grand Rue de Pera (İBB Atatürk Kitaplığı)

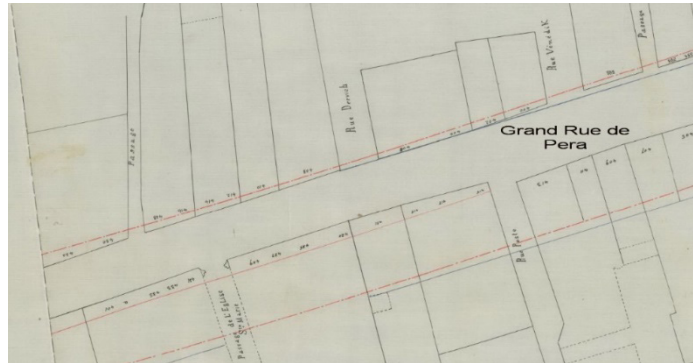


Foto. 2: Beyoğlu/Pera, Cadde-i Kebir/Grand Rue de Pera Numara 417 (Plan D'alignement de la Grande Rue de Pera, İstanbul: Dâire-i Hendesehâne, 1276 (R. 1860-61 H. 1859-60)



Foto. 3: Malumat'ın 388. Sayı Kapağı

“Cesaretleri kırılmasın. Fakat çalışsınlar. Hem de ciddi bir surette çalışsınlar ki esaslı bir tenkide başlamak zamanı gelinceye kadar kendi eserleri de tenkitten azade ve kendileri de imtihan-ı eser teşhirine muktedir olacak bir dereceyi kazansınlar” (Celal bin Esad, 1903: 3479).

Büyük umutlar bağlanan 1903 sergisi, beklentileri tam olarak karşılamakta geri kalmıştır. Özellikle sergide yer almayan 21 sanatçının yokluğu serginin kalitesini etkilemiştir. Bu sanatçıların katılmamasının temel nedeni olarak *“acemi eserler”* arasında kendi eserlerinin bulunmasını istememişlerdir. Bazı sanatçılar mevzuyu biraz daha ileri götürerek, 1903 sergisini *“resim sergisi değil, resim pazarı”* şeklinde tanımlamışlardır. Hatta bu sergiye katılmanın, sanatçının kalitesinin yükseltmek yerine düşüreceğini sebep gösterenler dahi olmuştur (Celal bin Esad, 1903: 3479-80). Yine de sanatçılar memlekete hizmet etmeyi düşünüyorsa, sergiye iştirak etmeleri gerektiği ifade edilmektedir. Hatta teşhire katılmamanın masum bir tavır olarak görülemeyeceği ve Halil Paşa'nın bu konuda örnek alınması gerektiği şu sözler ile ifade edilmektedir:

“Her Osmanlı ressamı ister teşhir-i asara cesareti olmayacak kadar acemi, isterse Paris sergilerinde eser sergileyecek kadar muktedir olsun. Memlekete hizmet uğrunda eserlerini teşhirden alıkoymamalıdır...Ecnebi ressamlar iştirak edip etmemekte serbest oldukları halde, onlar tarafından daha büyük şevk ve ilgi gösterilmesine rağmen, eserleri bütün İstanbul halkınca kemal-i takdir ile seyir ve temaşa edilecek birçok Osmanlı ressamlarının eser teşhir etmemeleri hiçbir vecihle nazar-ı müsamaha ile görülecek husustan değildir.

Bizce hakikaten bir medar-ı iftihar addedilen ve kendi iktidar-ı ressamanesini Avrupa ressamlarına bile tanıttırması olan Miralay izzetli Halil Beyefendi Paris sergilerinde resim teşhir edebilmek şerefine mazhar olmasına rağmen, kendisinden daha pek çok seneler ders almaya muhtaç bulunan ve hiçbir zaman kendi derecesine yetişmeye elverişli istidada haiz olmayan acemiler kadar naz göstermemiş, kendi memleketinin şeref ve kadri namına olan böyle bir hizmete memnuniyetle iştirak etmiştir. İşte bu memleketini seven, burada yaşayan her ressam böyle olmalıdır” (Celal bin Esad, 1903: 3480).

Bir ülkenin ilerlemesi için okullara ne kadar ihtiyaç varsa, güzel sanatlar sergilerine de o derece ihtiyaç olduğu vurgulanan bir başka yaklaşımdır. 1900 yılı başında güzel sanatlar alanında ilerlemenin mektepleşme ile bir tutulması ve ülke gelişmişliği ile ilişkilendirilmesi son derece önemlidir (Celal bin Esad, 1903: 3478).

Türk ressamlarının ezelden beridir sorunu olan *“mesleklerini maddi sıkıntı olmadan, özgürce ifa edebilmeleri”* yeniden gündemdir. Ressamların kendi meslekleri ile kazanç elde etmelerinin zorluğuna dikkat çekilmektedir.

Sanatçıların resim sanatında ilerlemek için ressamlığı kendilerine meslek edinmesi gerekliliğine vurgu yapılır. Pek az sanatçının ise bütün vaktini resme ayıracak kadar varlıklı olduğu, çoğunun ise maaş alabileceği bir mesleği icra etmek zorunda oldukları belirtilmektedir. Ressamlarımızın çok azının bu şansa sahip olduğundan hareketle; “resim koleksiyonculuğunun” yayılması durumunda ressamlarımız için maddi açıdan daha iyi bir ortamın var olacağını öngörülmektedir (Celal bin Esad, 1903: 3480).

1903 Beyoğlu/Pera sergisi sırasında, nü resimlerin, eleştirinin merkezine alınarak, ahlak üzerinden bir irdelemeye gidildiğini görmekteyiz. Güzel sanatlar adına yayınlanan pek çok tablonun, ahlak bozacak derecede açık yapılması tenkit edilir. Avrupa'nın medeniyetinin güzel sanatlar adı altında dünyanın dört bir yanına dağıttığı çıplak resimler ile bir ahlak çöküntüsüne yol açtığı vurgulanır. Bazı ressamların nü etüt edilmedikçe tam anlamıyla bir ressam olunamayacağı yaklaşımına bir karşı duruş söz konusudur. Hatta bu durumun ressamlığın sonunu getirebileceği yaklaşımı öne sürülür. Bu türden resimler yapılması için teşvikte bulunan müşteriler de en az ressam kadar suçlu görülür. Daha fazla tetkik ve mütalaa ahlak bilimcilerine bırakılmakla birlikte, resimlerde ahlak ve mana güzelliği birleştirilirse büyük ve kıymetli eserlerin ortaya çıkacağı savlanır (Celal bin Esad, 1903: 3478).

Sanatçılara manzara resimleriyle sınırlı kalan çalışma konularını farklı konularla zenginleştirmeleri salık verilmektedir. Seyyahların satın almasına kalmış ve basit fırça darbeleri ile üretilmiş memleket manzaraları yerine, kompozisyonlara yönelmeleri istenir. Özellikle manzara resimlerinin bazılarında bariz şekilde hissedilen fotokopyacı/fotoğrafik etkiden kaçınarak, ressamlık hissi ile resmedilmiş manzaralar çalışmaları önerilir (Celal bin Esad, 1903: 3481-3482).

Bu bağlamda fotoğraf ile resim arasındaki fark şu şekilde izah edilmektedir:

“Resim ile iştiğal etmeyenlere fotoğraflar ile resim levhası arasındaki farkı anlatmak güçtür. Hatta sergideki bazı eserlerin bile fotoğrafı andırır surette yapılmış olması, ressamlar içinde bile fotoğraf ile resim levhası arasındaki farkı ayırt edemeyenler olduğunu gösteriyor. Sırası gelmişken bir iki söz söyleyelim. Herkes bilmelidir ki ressamlık bir mevki veya manzaranın hatırası olmak üzere o mevkiinin resmini yapmak demek olmayıp belki tabiatın o mevkide tecelli eden güzelliğini kendi ressamlık hissine göre telakki ve hatta oraya benzemesini gözetmeyip icap eden kısımları çıkarma ve bazen kısımları ilave ederek kendi zekâ ve hissi nispetinde tabiatdaki güzelliği tercüme etmek demektir. Bir mevkiinin fotoğrafı ile ressam tarafından yapılmış bir levha arasındaki fark, biri o mevkiinin her bir noktasına ve hatta çirkin yerlerine kadar tarifi, diğeri ise o mevkiinin güzelliğine, vasfına dair inşa edilmiş bir şiir arasındaki farka müşabihtir (benzer)...

İşte bu sebeptendir ki ressam her zaman tesadüf edilemeyen bedi-i tabiatı tüfeği omzunda av arayan avcı gibi kutusu, şemsiyesi, iskemlesi elinde dolaşarak arar... Yoksa öyle gelişigüzel bir saatte herhangi bir manzara olursa olsun karşısına geçilip de resmi yapılacak olursa bir güzellik eseri elde edilmiş olmaz. Belki oranın sadece resmi yapılmış olur” (Celal bin Esad, 1903: 3482-3483).

Türk ressamlarının tabiatın çalışma tekniklerine de bir eleştiri getirilmektedir. Peyzaj ressamları için tabiatın çalışmalarına olanak sağlayan çok az bir süre vardır. Ressamlar bu sürede tabiat karşısında aldıkları notları ve krokileri atölyelerinde tamamlarlar. Oysa bizim ressamlarımız, genelde o manzaranın fotoğrafına bakarak ya da çalıştıkları manzara karşısında başlayıp orada bitirerek tablolarını gerçekleştirmektedirler. Böyle çalışılarak üretilen eserlerin ne fotoğraf ne de resim olarak tanımlanamayacağı, bu nedenle ressamlarımızın eserlerini fotoğrafa benzetme çabalarından kaçınmaları istenir. Fotokopyacı/fotoğrafik çalışmaları yapanların çoğunun maalesef Sanayi-i Nefise Mektebi mezunlarının olması üzüntü ile karşılanmaktadır. Bu tarz çalışmalar, resim sanatında ilerlemenin önünde büyük engel olarak görülmekte ve bu hataya düşen ressamlarımıza Halil Paşa'nın resimlerini incelemeleri tavsiye edilmektedir (Celal bin Esad, 1903: 3484).

1903 yılında Beyoğlu/Pera'da açılan sergiye katılan sanatçı ve eserlerinin isimlerinin yer aldığı bir katalog hazırlanır (Foto.4-5). Katalog metni hem Fransızca hem de Osmanlıca basılır. Katalogun Fransızca kısmında birkaç sanatçının yapıtlarında sıra numarası hatası yapılmakla birlikte, toplam 284 eserin ismi kayıtlıdır. Katalogda eserler “resim”, “gravür ve sanatsal nakış (eser-i hakkakiye ve sanatkarane ipek işleme)” ve “mimarî” olmak üzere üç ana

başlıkta toplanmıştır. “Resim” kısmında 26 sanatçı tarafından 191 eser; “gravür ve sanatsal nakış” kısmında 5’i sanatçı birisi ticarethane olmak üzere 38 eser; “mimarî” kısmında ise 4 sanatçı tarafından 55 eser sergilenir. Bu verilere göre, birisi ticarethane² olmak üzere toplam 36 sanatçı³ 284 eser ile sergiye katılmıştır.

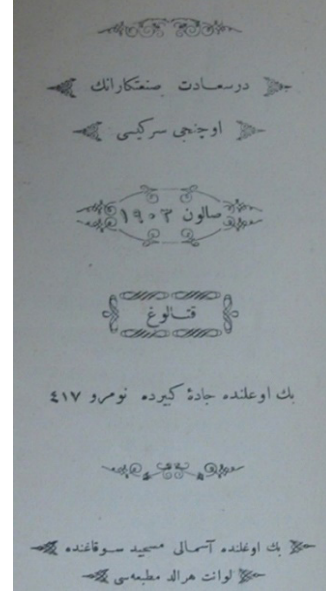
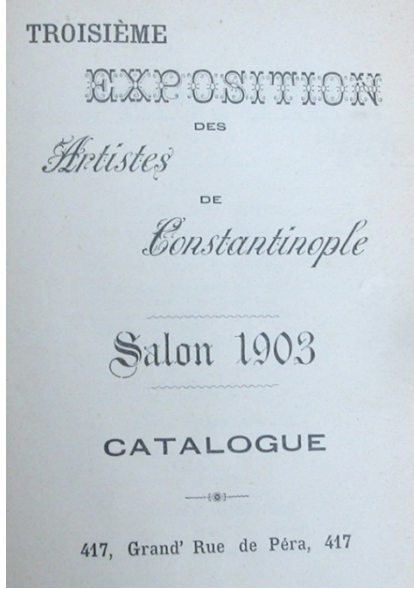


Foto. 4: 1903 Sergisinin Fransızca Kısmının Kapağı Foto. 5: 1903 Sergisinin Osmanlıca Kısmının Kapağı

Beyoğlu’nda Cadde-i Kebir (Grand Rue de Pera/İstiklal Caddesi) 417 numarada açılacağı duyurulan sergiye katılan sanatçılar ve eser sayıları şu şekildedir:

Resim Kısmında; Ömer Adil Bey (15), Ahmed Münib Bey (11), (Kaptan) Ahmed Ziya Bey (11), Vincent (Viçen) Arslanyan (4), Anna Aslan (1), Philippe Bello (24), Maksimilyan Bertozzi (9), Şevket Dağ (7), Şevki Bey (4), (Mösyö) De Belabre (3), Leonardo De Mango (16), (Madam) R. Des Gozis (2), George Grammadanis (5), (Miralay) Halil Bey (Halil Paşa) (23), Hamdi Kenan Bey (1), İzzet Bey (1), Tepedelenizade Kamil Bey (7), (Madmazel) Labella (2), Ohannes Miasser (3), Rifat Bey (14), Rıza Raşid Bey (3), Said Bey (3), Lorenzo Valeri (2), Salvator Valeri (3), (Mösyö) H. Waldorp⁴ (4), Joseph Warnia-Zarzecki (13).

Gravür ve sanatsal nakış (eser-i hakkakiye ve sanatkarane ipek işleme) kısmında; Madam ve Kont V. Compte Calix⁵ (2), Armenak Kolancıyan⁶ (9), Marie de Montagnani Ricci⁷ (2), Midhad Rebi Bey (11), Kirkor Utudjian/Ütücüyan (10), Singer Ticarethanesi (4).

Mimarî kısmında; Philippe Bello (4), Patrocle Campanaki (45), Giulio Mongeri (5), Lorenzo Valeri (1).

3. 1903 BEYOĞLU/PERA SERGİSİNDEKİ ESERLERE DAİR ELEŞTİRİLER

3.1 Resim Kısmı

Ömer Adil Bey’in kendi atölyesi içinde, modelin gelişigüzel bir duruşunu gösteren “Resimhanede” (Foto.6) isimli eserin güzel bulunmaktadır. Ressamın “Akşamüzeri Çardakta” ve “Genç Kız Korulukta Gezinirken” tablolarını ise ressam zekâsının yansımaları olarak değerlendirilmektedir (Celal bin Esad, 1903: 3486).

² Singer Ticarethanesi sergiye 4 yapıtla katılmıştır. Ticarethane tek isim olarak sayılmıştır.

³ Lorenzo Valeri hem resim hem de mimari kısmında eser sergilemiştir. Bu isim tek olarak sayılmıştır.

⁴ Osmanlıca kısmında “Mösyö S. Waldorp” şeklindedir.

⁵ Serginin Fransızca kataloğunda “Calix (La Comtesse V.)” şeklinde olan sanatçının isminin üzeri çizilerek, el yazısı ile “M^e: V. Compte Calix” yazılmıştır. Kataloğun Osmanlıca kısmında “Kont Kaliks, Kontes Kaliks”; Malumat Gazetesi’ndeki makalenin sonunda yer alan katalogta ise “Madam ve Kont Kaliks” şeklinde yazılmıştır. İki ayrı isim olarak sanatçı sayısına eklenmiştir.

⁶ Kataloğun Fransızcasında Colamjan Armenak şeklindedir.

⁷ Kataloğun Osmanlıcasında (Madam) Mari Muntanyariçi şeklindedir.



Foto. 6: (Ömer) Adil Bey, “Resimhanede”
(Malumat Gazetesi)



Foto. 7: Joseph Warnia-Zarzecki, “Sükût” (Malumat
Gazetesi)

Joseph Warnia-Zarzecki (1850-?) Polonya’dan Fransa’ya göç eden bir ailenin çocuğu olarak Nantes kentinde doğar. Varşova Sanat Okulu’nda Wojciech Gerson (1831-1901) ile başlayan sanat hayatını Münih Akademisi’nden Hermann Anschütz (1802-1880), Ferdinand Barth (1842-1892) ve Alexander Maximilian Seitz (1811-1888) gibi janr resmin (genre painting) önemli isimlerinden, gerçekliğin değerini ve renklerin gücünü öğrenerek mezun olur. Warnia-Zarzecki, çalışmalarını tamamladıktan sonra on yıl boyunca Bavyera’da kalır. Karl von Piloty (1826-1886), Ludwig Knaus (1829-1910) ve Franz von Defregger (1835-1921) gibi Alman Realist ustaların sanatından etkilenerek, resmin yalnızca duyuma dayandığına ikna olur. Tamamen idealizmin hakimiyetinde, sabırla duygulara nasıl somut bir biçim verileceğinin sırrını keşfetmeye çalışır. Etkileyici hayal gücünün tamamen hâkim olduğu fırçasından nihayet emin olunca Avrupa gezisine çıkar. Sanatçı Viyana ve Bükreş’te bir süre kaldıktan sonra 1883’te İstanbul’a gelir. Aynı yıl Sanayi-i Nefise Mektebi karakalem hocası olur (Thalasso, 1910: 56). Doğayı gerçek yaşamla birleştirme idealizminin peşine düşerek geldiği İstanbul’da, kalıcı bir ikamet için her şeyi bulur. Warnia-Zarzecki, diğer oryantalist ressamardan farklı olarak sanatta yalnızca duygu ifadesini görür ve resimlerinde motifleri bu bakış açısıyla şekillendirir. Duyguyu ifade eden bir jest veya hareketi yeniden üreterek somut, fiziksel bir form haline getirir. Figürleri bazen neşeyi, bazen acıyı ve bazen de çaresizliği temsil eder. Sanatçının resimlerinde gökyüzü, çiçek kokulu gölgeler, havanın parlaklığı, mavi sular ve altın rengi ufuk somut olan neşeyi temsil eder. Renk senfonisi ile doğanın mutluluğunu yansıtır ve insanların somut sevinci için bir çerçeve oluşturur (Thalasso, 1910: 59).

Joseph Warnia-Zarzecki’nin tek figürlü yapıtları arasında, parmağını dudağına götürerek “sus” işareti yapan bir kadının betimlendiği “Sükût”⁸ (Foto.7) beğenilir. Warnia-Zarzecki’nin sergideki resimleri ile ilgili olarak anlam olarak zengin olmamakla birlikte, terkip/düzen açısından önemli bir resim tarzına sahip olduğu kabul edilmektedir. Özellikle figürlerin yüzlerindeki ifadenin aktarılmasındaki başarısına dikkat çekilmektedir. Lakin tek figürlü resimler yerine, hepsinin bir araya getirerek daha kuvvetli bir kompozisyona dönüştürmesi önerilmektedir (Celal bin Esad, 1903: 3486).

Doğanın sırlarını her gün yeniden dinleyerek yeteneği ve sanatı ile birleştiren Halil Paşa’nın (1857-1939) eserleri giderek (kendi eserleri arasında daha az mükemmel hale gelirken) gerçekte mükemmelliğe yaklaşıyorlar. Eskiz üstüne eskiz, resim üstüne resim yaparak sanatsal becerisinin yavaş yavaş biriktiren sanatçı, asla tereddüt

⁸ Eser, katalogda 187 sıra numarası ile kayıtlıdır.

etmeden yürüdüğü bu yolda nihai hedefine ulaşacaktır (Thalasso, 1910: 38). Yorulmak bilmeyen bu usta, İstanbul sanat hayatının önemli isimleri arasında gelmektedir. Resimlerinde sahneleri çerçevelemek için bir iç mekân kullanan Osman Hamdi Bey'in aksine, Halil Paşa, birkaç istisna dışında, büyük dış mekanları seçer. Gözlemin önemli ürünleri olan manzara ve deniz resimlerine bakıldığında, Paris'te uzun yıllar edindiği bilgi birikimiyle karakteristik Türk doğasını ne kadar iyi sentezlediği ve yeniden üretebilme beceresine hayret etmek gerekir. Leonardo De Mango'nun yaptığı gibi, "şehrin kendisi" onu çekmez; Zonaro'yu cezbedtiği gibi, "İstanbul'daki koşuşturma" onu cezbetmez; sadece "dışarıdaki yaşam", "ülkesinin manzarası" ona ilham verir. Eserlerini karakterize eden budur. Halil Paşa'nın resimlerinde doğa, kendi tarzında yeniden üretilir. Kullandığı araçların sadeliğinin de katkısıyla, resimleri sessiz bir tefekkürü, yalnızca parlayan bir güneş ışınıyla aydınlatılan derin bir melankoliyi yansıtır. Özellikle sanatçının deniz resimlerinde bu sıra dışı sanatı ortaya çıkmaktadır (Thalasso, 1910: 42).

Peyzaj resminin büyük ustası Halil Paşa, ülkemizin iftihar edilecek bir ismi olarak takdim edilmekte ve birkaç fırça darbesi ile yapılmış gibi görünen "*Derede Geçit*" isimli eserinden övgü ile bahsedilmektedir. Tabiatın etkisini üzerinde taşıyan eserde, ağaçlar ile suyun vadiye verdiği serinlik adeta hissedilmektedir. Sanatçının dekoratif birer pano tarzındaki "*İlkbahar*" ve "*Kış*" eserleri takdir edilirken; "*Sahilde Çocukların Gemi Yüzdürmeleri*" (Foto.8a-8b) adlı tablosu hem kompozisyon hem de çizgiler açısından eleştirilmektedir. Ön planda yer alan taşların, süjeden daha fazla dikkat çektiğini ifade edilmektedir. "*Çengelköy'de Sahil*"i (Foto.9) gösteren tablosu, ressamın yeteneklerini taşıyan bir yapıt olarak nitelenir. Eserdeki denizin ışıltılı parlaklığı, durgun sulara özgü hafif dalgaları, yalıya vuran denizin maviliği övülür. "*Dalgalar*" isimli küçük tablosunda görülen ahenk ve "*Gebze'de*" isimli çalışmasında sıcak renklerin uyumuna dikkat çekilir. Sanatçının "*İlkbahar*" (Foto.10) isimli tablosunda yer alan, tomurcuk çiçekler, keçi yavrusu ve küçük bir çocuk figürünün birbiri ile uyumu takdir edilir. İnsanı gölgeden güneşe doğru koşmaya iten bahar güneşi betimlemeli "*Bostancı'da Bir Dere*" yapıtı ile birlikte "*Bostancı'da Sahil*" (Foto.11), "*Göksu'da Sisli Bir Sabah*" (Foto.12), "*İlkbahar Çiçekleri*" (Foto.13) ve "*Sonbahar Sabahı*" (Foto.14) sergide beğenilen diğer Halil Paşa resimleridir (Celal bin Esad, 1903: 3487-3488).



Foto. 8a: Halil Paşa, "Sahilde Çocukların Gemi Yüzdürmeleri" (Malumat Gazetesi)



Foto. 8b: Halil Paşa, "Sahilde Çocukların Gemi Yüzdürmeleri" (<http://rportakal.com/En/Article.aspx?PageID=23&ArtId=1344>-Erişim: 24.05.2021)



Foto. 9: Halil Paşa, "Çengelköy'de Sahil" (Malumat Gazetesi)

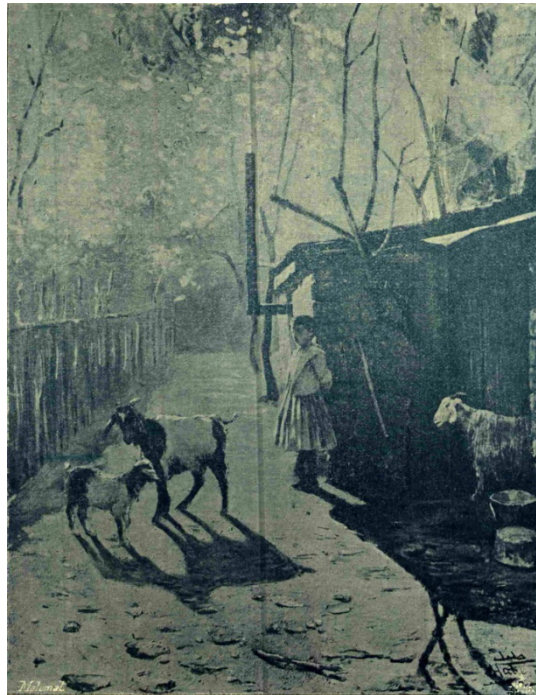


Foto. 10: Halil Paşa, "İlkbahar" (Malumat Gazetesi)



Foto. 11: Halil Paşa, "Bostancı'da Sahil" (Malumat Gazetesi)



Foto. 12: Halil Paşa, "Göksu'da Sisli Bir Sabah" (Malumat Gazetesi)



Foto. 13: Halil Paşa, "İlkbahar Çiçekleri" (Malumat Gazetesi)

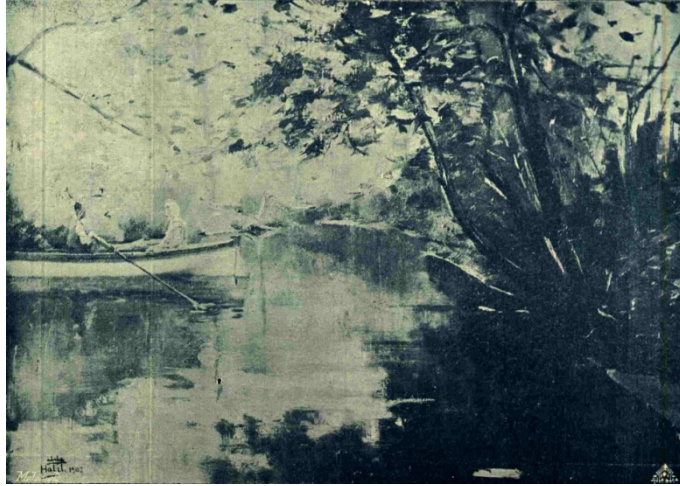


Foto. 14: Halil Paşa, "Sonbahar Sabahı" (Malumat Gazetesi)

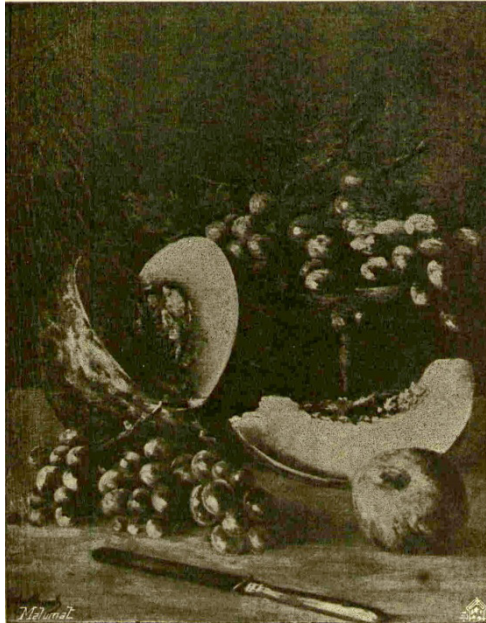


Foto. 15: İzzet Bey, "Meyve" (Malumat Gazetesi)

Sergide resimleri değerlendirilen bir başka sanatçı ise İzzet Bey'dir. Sanatçının "Meyve" (Foto.15) isimli yapıtı insanı imrendirecek kadar güzel bulunmaktadır. Türk ressamları arasında eserlerinde ışık kullanımı ile ön plana çıkan Rifat Bey'in eserleri, dikkat ve itina ile üretilmiş oldukları için değerli bulunur. Ressamın özellikle "İki Çerkez Yolcusu" adlı eserinde ayrıntıya fazlaca takılması eleştirilir. Rifat Bey'in bu eserinde esas amacının arıları öne çıkarmak olmasına rağmen, bulutları da aynı derecede ayrıntılı çalışması tenkit edilir. Tabloda, bulutların süjeden daha fazla öne çıktığı yergisi yapılır. Sanatçının aynı hataya "Süvari" isimli eserinde yer alan süvari figüründe de düştüğüne dikkat çekilmektedir. Ressamların ilerlemesinin önünde bir engel olarak duran bu ayrıntı çalışma hastalığından bir an önce kurtulmaları tavsiye edilmektedir (Celal bin Esad, 1903: 3488).

Madam Gozis'in "Madmazel X" isimli pastelindeki serbestlik ve portrenin yüzündeki doğallık beğenilir. Şevket (Dağ) Bey'in iç mekân resimleri arasında takdir edileni ise "Ayasofya Camii Dâhili" isimli (Foto.16) resmidir. Caminin son cemaat yerinin betimlendiği kompozisyonda, kapıdan içeriye süzülen ışığın varlığı başarılı bir ressam yeteneği olarak tanımlanır. Halil Paşa'nın öğrencisi olan Ahmet Münib Bey'in resimlerinde, hocasının etkileri görülmekle birlikte, "Çengelköy"⁹ (Foto.17) isimli yapıtı beğenilmektedir (Celal bin Esad, 1903: 3488).

⁹ Görseli basılan bu eserin, 1903 Beyoğlu/Pera Sergi Kataloğunda 16 numara ile kayıtlı olduğu belirtilmektedir. Katalogda 17 numarada yine "Çengelköy" isimli bir yapıtı daha yer almaktadır.

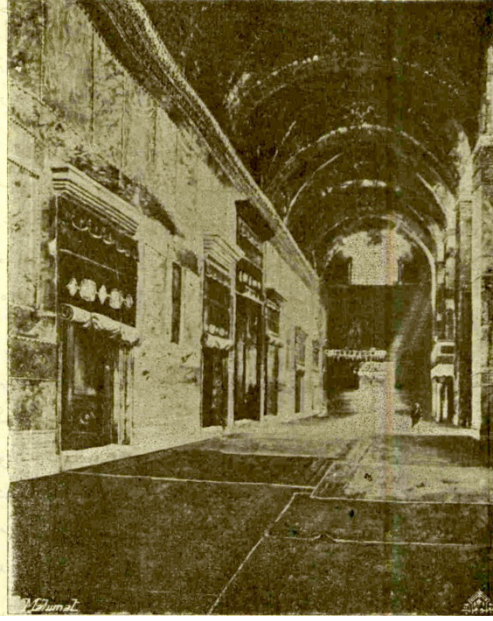


Foto. 16: Şevket Bey, "Ayasofya Camii İçi" (Malumat Gazetesi)

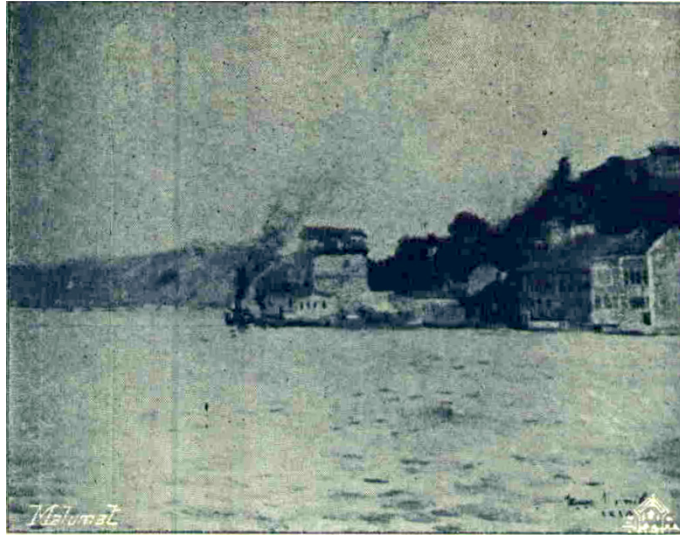


Foto. 17: Ahmet Münib Bey, "Çengelköy" (Malumat Gazetesi)

Sergiye katılan bir başka isim, Sanayi-i Nefise Mektebi'nde 1883'te başlayan resim hocalığı görevini sürdüren¹⁰ Roma Akademisi mezunu Salvatore Valeri'dir. Sanatçı aynı zamanda II. Abdülhamit'in şehzadelerine resim hocalığı da yapar. Yağlıboya ve pastelleri hayranlık uyandıran Salvatore Valeri'nin esas zirveye çıktığı eserleri, İstanbul'da fazla örneğine rastlanmayan suluboya çalışmaları olur. Sanatçı tek bir nesneye odaklanır ve psikolojik derinliklerine indiği modelini eylemlerle değil fikirleriyle yönlendirir. Bir anlamda kendini, tüm özlemleri ve istekleriyle şekillendirdiği modelinin ruhunun içine atar. Bu nedenle sanatçının resimlerinde neredeyse hiç grup görülmez ve kompozisyonlarında modelini tek başına tasvir eder. Modelinin bedeni de içindeki ruh haline göre hareket eder (Thalasso, 1910: 46). Bu o kadar aşikâr olur ki, izleyici düşünce zincirini hemen tahmin eder. Sanatçı tarafından doğrudan izleyiciye iletilen bir düşünce hareketi vardır (Thalasso, 1910: 51).

Salvatore Valeri'nin ikinci salonda sergilenen büyük boyutlu "Kervan"¹¹ (Foto.18a-18b) isimli yapıtı bir grup resmi olmakla birlikte başyapıtlarından birisi olarak değerlendirilmektedir. Menekşe mavisi, sarımsı, beyaz ve

¹⁰ 1883'te başladığı hocalık hayatını 1910 yılı itibarıyla sürdürmektedir (Thalasso, 1910: 46). Bu görevini 1915 yılına kadar yürütür.

¹¹ Eser katalogda 172 sıra numarası ve "Mısır'da Bir Kervan" ismi ile kayıtlıdır.

pembeye karışan kobalt mavisi bir gökyüzünün altında hareket eden bir kervan. Parlak güneşin altında sonsuz kum çölü üzerinde, ufka kadar uzayan kalabalık bir grup; uzun yeşil palmye ağaçlarının çatılarını gölgelediği, beyaz duvarları görünen bir şehrin ilk evlerine henüz ulaşmıştır. Siyah bir hadım alayı çekmekte, onun arkasından kabile şefi, kadınlar, savaşçılar, kabilenin diğer üyeleri onu takiptedir. Yerden kalkan tozun güneşin etkisi ile kumaşların, giysilerin, gölgelerin, silahların ve hayvanların üzerindeki oyununu izlemek gözler için bir zevktir. Bu ışık ve renk oyununda örtülü kadınlar, Arap askerleri, at sırtında her iki cinsiyetten köleler, develer ve katırlar durmaksızın hareket ederler. Tek hörgüçlü devesiyle (Hecin) ufku tarayan kabile reisinin kervanı, sanki bir lokomotifin çektiği tren katarı gibi, güneşle yıkanmış arazide belli bir sırayla hareket etmektedir (Thalasso, 1910: 55). Salvatore Valeri'nin "*Kervan*" isimli resminden, sınırları ve ayrıntılarındaki dikkatli çalışmadan dolayı övgü ile bahsedilir. Resimde mavi gökyüzünün adeta sıcaklığının hissedildiği, bu hava ile uyum içinde olsun diye diğer renklerinde sıcak olmasına dikkat edilmesi, ressamca bir duyumsama olarak yorumlanır. Şayet eserin ufka yakın kısımlarında kullanılan renkler ayırt edici olsaydı, daha başarılı olabilirdi eleştirisi getirilir (Celal bin Esad, 1903: 3488-3489).

Leonardo de Mango (1843-1930) 19 Şubat 1843'te Güney İtalya'da Adriyatik Denizi kıyısındaki Bisceglie'de doğar. Sanatçının görsel hafızası üzerinde bu sakin liman kentinin yaşam kesitlerinin etkileri yadsınamaz. Çocukluğunu köy halkı, limandaki balıkçıları, denizin sakin veya fırtınalı dalgalarını izleyerek geçirir. Zihninin arka perdesinde izlekler oluşturan bu kareler, daha sonra tuvallerinde yeniden hayat bulacaktır. 1862'de düzenlenen bir resim yarışmasında aldığı birincilik, O'na Napoli Akademisi'nde alacağı sekiz yıllık eğitimin kapılarını açar. Eğitimi tamamlayan sanatçı, ışık ve güneşe olan düşkünlüğünü tatmin etmeyen Napoli ve Venedik'i terk ederek, 1874'te önce her yerini dolaştığı Suriye'ye sonra Beyrut'a gider. Dokuz yılını geçirdiği Beyrut'ta, aynı zamanda bir Cizvit okulunda resim öğretmenliği de yapar. Bu süre boyunca portre, deniz, manzara ve dini resimler yapar. Sanatçının, Beyrut ve Şam sokaklarından enstantaneleri yansıtan resimlerinde kullandığı ışık ve gölge efektleri, ünlü oryantalist Alexandre-Gabriel Decamps (1803-1860) anımsatır. Sanatçı Afrika güneşinin etkilerini Kahire ve Trablusgarp gibi şehirlerde aramaya devam eder. De Mango'nun İstanbul'a geldiği 1883 yılı, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılışına tesadüf eder (Thalasso, 1910: 66,69). Leonardo de Mango, Doğu'yu doğru anlayan ve anlatan, daha doğrusu konuşmasına izin veren ender sanatçılardan birisidir. Nesnelere içine daldığı şeffaf ve sıcak havanın en ufak bir parıltısı Leonardo De Mango fırçasından kaçamaz (Thalasso, 1910: 65). Üstadın resimlerinde manzaraya yaptığı vurgu, resmini karakterize etmektedir. Doğadaki yaşamı, insanların hayatıyla derinleştirir (Thalasso, 1910: 70).

Leonardo De Mango'nun eserleri arasında yer alan "*Fenerbahçe*", en güzel çalışması olarak takdim edilir. Sanatçının "*Şam'da Meydan Sokağı*" (Foto.19a-19b) ve "*Rihtim*" (Foto.20a-20b) isimli yapıtları beğenilen eserler arasındadır. Ahmet Ziya Bey'in "*Cağaloğlu Hamamı Dâhili*" isimli eseri, nitelikli bir ressam eseri olarak tanımlanırken; sanatçının "*Şehzadebaşı Camisi*"ni tasvir ettiği (Foto.21) yapıtı beğenilmektedir. Matmazel Labella'nın, "*Dua*" isimli portre (Foto.22) resmindeki belirsiz ve nazik tarzı takdir görür. Şevki Bey ve Rıza Reşit Bey sergide eserleri bir irdelemeye tabi tutulmamakla birlikte beğenilen sanatçılar olarak isimleri zikredilmektedir (Celal bin Esad, 1903: 3489).



Foto. 18a: Salvator Valeri, "Mısır'da Bir Kervan", (Adolphe Thalasso, Turkische Kunstst)



Foto. 18b: Salvator Valeri, "Mısır'da Bir Kervan" Africa Museum, Roma, İtalya (<https://www.gettyimages.ch/detail/nachrichtenfoto/arabian-ride-painting-by-salvatore-valeri-italy-20th-nachrichtenfoto/527774459?language=fr>, Erişim: 22.03.2021).



Foto. 19a: Leonardo De Mango, "Şam'da Meydan Sokağı" (Malumat Gazetesi)



Foto. 19b: Leonardo De Mango, "Şam'da Meydan Sokağı", 61x42 cm, Kontrplak Üzerine Yağlıboya, Artam (<https://artam.com/muzayede/284-degerli-tablolar-ve-antikalar/leonardo-de-mango-1843-1930-sokak-Erişim: 28.02.2021>)



Foto. 20a: Leonardo De Mango, "Rıhtım" (Adolphe Thalasso, Turkische Kunst)



Foto. 20b: Leonardo De Mango, “ Rıhtım” (<http://biriz.biz/osmanli/osmanliresimleri5.htm>-Erişim: 28.02.2021)

Sanayi-i Nefise Mektebi’nde yardımcı öğretmen olarak derslere giren Philippe Bello (1831-1911), sulu boyanın ustası olarak kabul edilmektedir. Mektepte, aslında sanatıyla hiç de alakası olmayan arkeoloji derslerine giren sanatçının sulu boya resmindeki yeteneği tartışılmayacak bir düzeye gelmiş ve İstanbul’da bu sanat dalında neredeyse tek isim olmuştur (Thalasso, 1910: 71). 1831 Venedik doğumlu Bello’nun göçebe bir hayatı olur. Bu serüven, yedi yıl Rusya, dört yıl Mısır’ın ardından Fransa, Almanya, Avusturya’ya ve sonunda Kırım Savaşı (1853-56) sırasında Türkiye’ye de sona erer. İlk resim derslerini, İstanbul’daki İtalyan tiyatrosunun sahibi ve yönetmeni tarafından salonu dekore ettirmek için Milano’dan çağırdığı sanatçı Merlo’dan alır. Sanatçı, bu esnada Levanten bir kadınla evlenir ve İstanbul’a yerleşir. 1900 yılı başına kadar sadece kendi sanatsal zevki için resimler yapan Bello, 1901 yılında açılan ilk Beyoğlu/Pera sergisi için arkadaşları tarafından teşvik edilir. Lakin kendinde yeterli cesareti bulamayan sanatçı önce bu daveti reddeder. Ancak içindeki dürtüye sonunda teslim olan sanatçı eserlerini sergiye gönderir. Bello’nun 1901 yılında istekli olmadan katıldığı ilk sergide elde ettiği başarı gerçekten şaşırtıcıdır (Thalasso, 1910: 72).

Philippe Bello’nun 1901 yılındaki Beyoğlu/Pera sergisinde elde ettiği başarının tesadüf olmadığı, ikinci sergide yapıtlarına gösterilen büyük ilgiden anlaşılmalıdır. 1902 yılında açılan ikinci Beyoğlu/Pera sergisinde teşhir ettiği 17 sulu boyanın 6’sının ilk gün, geri kalanlarının ise altıncı günde satılması, sanatını takdir eden bir sanatsever kitlesinin de varlığına en büyük delildir. Philippe Bello’nun, sulu boya resimler konusunda rüştünü ispat ettiği ve kendinden emin bir göz ile mükemmel fırça işçiliğini birleştirdiği ifade edilmektedir. Havayı, insanları ve nesnelere güneşle yıkayan kompozisyonların yetkin ismi olarak görülen sanatçının, 1903 sergisindeki yapıtları ile itibarını pekiştirdiği kabul edilir (Thalasso, 1910: 75). Sulu boya resimler içinde öne çıkan Philippe Bello’nun, Napoli’de bir panayırı gösteren “*Napoli’de Bir Panayırdan (Monta Virjin) Dönüş*” isimli kompozisyonu (Foto.23) özellikle tablodaki figürlerin kıyafetleri, geleneklerini göstermesi bakımından anlamlı bulunur. Sanatçının eserlerinde, sulu boyanın tabiatına uygun olarak hafiflik ve inceliğin hissedildiği belirtilir. Bello’nun “*Yağmurlu Bir Gün*” (Foto.24) ve “*Tophane’de (Karlı Bir Gün)*”ü tasvir ettiği (Foto.25) resimleri beğenilen diğer yapıtlarıdır (Celal bin Esad, 1903: 3489).

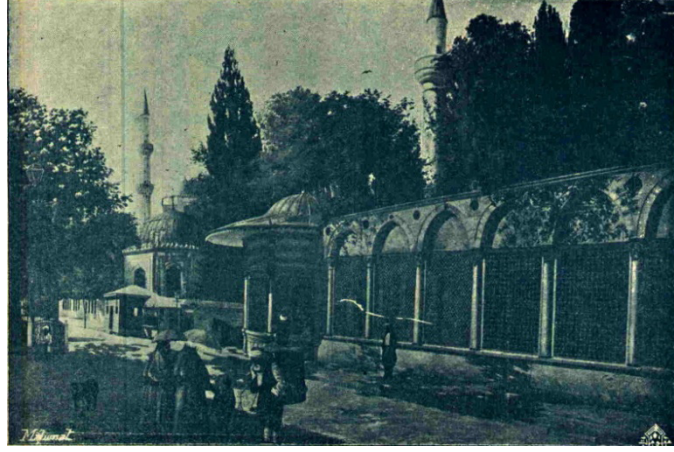


Foto. 21: Ahmet Ziya (Akbulut) Bey, “Şehzadebaşı Camisi” (Malumat Gazetesi)



Foto. 22: Labella, “Dua” (Malumat Gazetesi)

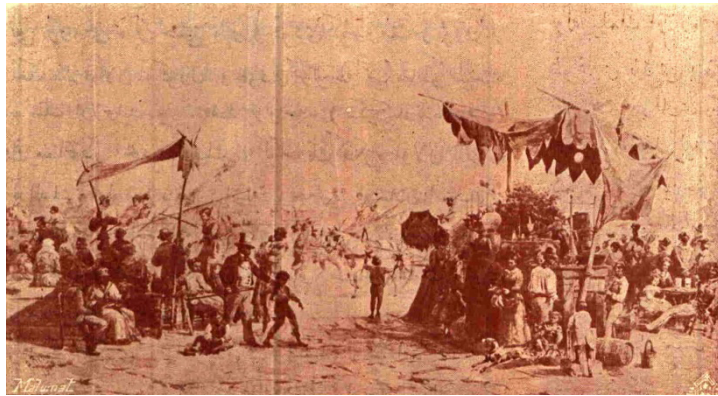


Foto. 23: Philippe Bello, “Napoli’de Bir Panayırdan (Monta Virjin) Dönüş” (Malumat Gazetesi)



Foto. 24: Philippe Bello, “Yağmurlu Bir Gün”
(Malumat Gazetesi)



Foto. 25: Philippe Bello, “Tophane (Karlı Hava)”
(Malumat Gazetesi)

Vincent (Viçen) Arslanyan’ın “Deve” (Foto.26) isimli yapıtı diğer eserlerine üstün görülmektedir. “Yeni Camii Dâhili” tablosunu başarılı bulunmakla birlikte, “Öndeki şahsın beyaz sarığı, karşıdaki pencerelerden gelen ziyadan daha parlak yapılmıştır ki bu mübalağa resmin ahengini biraz bozuyor” eleştirisine uğrar. Ressamın çalışmalarını sürdürmesi halinde, diğer eserlerine de büyük değerler katacağı savlanmaktadır. (Celal bin Esad, 1903: 3489).

Matmazel Anna Aslan’ın karakalem “Üç Baş” isimli çalışması beğenilirken; Mösyö De Belabre’nin tabloları resimli gazetelerde yer alan resimlere benzemesinden dolayı tenkit edilmektedir. Tepedelenli Kamil Bey’in başta “Haliç’te Gece Başlarken” (Foto.27) isimli eseri olmak üzere yapıtları şairane bulunmaktadır. Ressam Said Bey ismi ile ilk defa bu sergide karşılaştığı ifade edilmekle birlikte (Celal bin Esad, 1903: 3489-3490); Hamdi Kenan Bey’in “Çamlıca Manzarası” (Foto.28) ve Ohannes Miasser’in (Ohannes Miasseryan) (19. yy sonu-20. yy başı) “Meyve”¹² (Foto.29) fotoğrafları basılan tablolar arasında yeri almıştır. Bu sanatçıların eserlerine yönelik bir değerlendirme yapılmamakla beraber bir beğeni oluşturduğu söylenebilir.

¹² 147 numaralı olan. Sanatçının üç yapıtı da “meyve” ismini taşımaktadır.



Foto. 26: Vincent Arslanyan, "Deve" (Malumat Gazetesi)

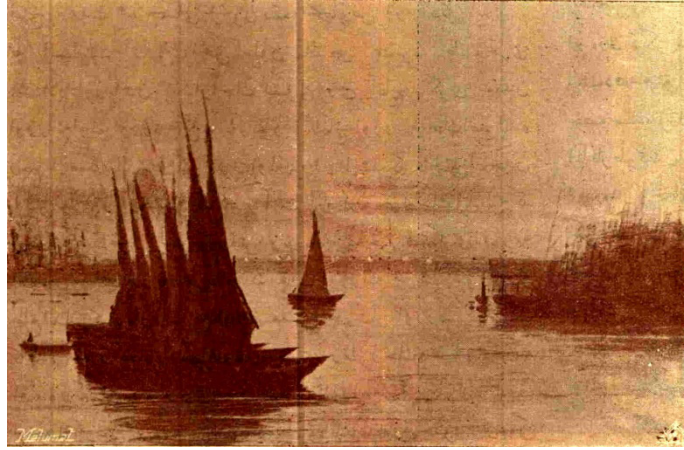


Foto. 27: Tepedelenli Kamil Bey, "Haliç'te Mübde-i Leyl (Gece Başlarken)" (Malumat Gazetesi)



Foto. 28: Hamdi Kenan Bey, "Çamlıca Manzarası"¹³ (Malumat Gazetesi)

¹³ Hamdi Kenan'ın aynı manzarayı figürsüz ve bir-iki küçük farkla yaptığı bir resmi Milli Saraylar Resim Müzesinde bulunmaktadır.



Foto. 29: Ohannes Miasser, "Meyve" (Malumat Gazetesi)

3. 2. Mimari Kısmı

Serginin mimari kısmında 4 sanatçı tarafından 55 eser teşhir edilir. Sergilenen yapıtları irdelemeye geçmeden önce mimarlar ve mimariye dair tartışmalara kısaca değinmek gerekir. Son birkaç sergide zaten az sayıda olan mimariye ait projelerin içinde Osmanlı mimarlarının isminin olmaması eleştirilir. Aslında ülkemizde nam salmış yabancı mimarlara üstünlük kuracak yerli mimarların varlığına işaret edilmektedir. Fakat anlaşılabilir bir sebepten eserlerini sergilemekten imtina etmeleri affedilmez bir hata olarak görülmektedir. Herkesin doğup büyüdüğü bu topraklarda ilim ve sanatın ilerlemesine katkı vermeye hem sorumlu hem de borçlu oldukları ifade edilmektedir. Ne yazık ki mimarlarımızın içinde buldukları üşengeçlikten kurtulamamalarında, onları teşvik edecek, maddi olarak rahatlatarak müşterilerin de katkısı olduğu savlanmaktadır. Hatta ressam ile mimarın fikirden fiiliyata dönüşen bir eser ortaya koymak için farklı miktarlarda sermayeye ihtiyaç duymalarından dolayı, resamlara göre mimarlarının işlerinin çok daha zor olduğu ve müşterilerinin himayelerine daha çok ihtiyaç duydukları tespiti yapılmaktadır. Lakin bu durumun asla para sahiplerinin mimara istediklerini yaptırma noktasında dikte edici bir davranış hakkı vermemesi gerektiği, mimarları çalışmalarında, sanatsal yaklaşımlarında serbest bırakmaları önerilmektedir. Bu hususta Celal Esad'ın tavsiyeleri önemlidir:

...Müşteri efendiler bilmelidir ki ressamlık, nakkaşlık veya kalemkârlık olmadığı gibi; mimarlıkta mühendislik veya kalfalık değildir. Bizde pek az kişi mimarın kıymet-i hakikisini düşünebilir ve pek çokları mimarlar ile kalfa arasındaki farkı ayırt edemez. Bir mimarın, bir şair veya bir ressamdan hiç farkı yoktur" (Celal bin Esad, 1903: 3490-3491).

Mimari eserler sergi salonunda Mösyö Parocle Campanaki'nin, Amerika'da inşa edilmek üzere plan ve projesini yaptığı darülfünun çizimi beğenilir. Sanatçının "Christophe Colomb için Bir Kule" (Foto.30) isimli çalışmasının fotoğrafına da yer verilir. Giulio Mongeri'nin (1873-1953) gerçek bir mimar olduğunun ispatlar nitelikte eserleri olarak "Bir Anıt Projesi" (Foto.31) ve "Han Projesi (Yeni Usul/Art Nouveau)" (Foto. 32) gösterilir.

Daha çok sulu boya resimleri ile tanınan Philippe Bello'nun "Napoli şehri için bir proje"¹⁴ isimli mimari çalışması takdir edilmesi gereken eserler arasında sayılmaktadır (Celal bin Esad, 1903: 3493).

¹⁴ Veneta İnşaat ve Müteahhit Şirketi tarafından uygulamaya konulmuştur

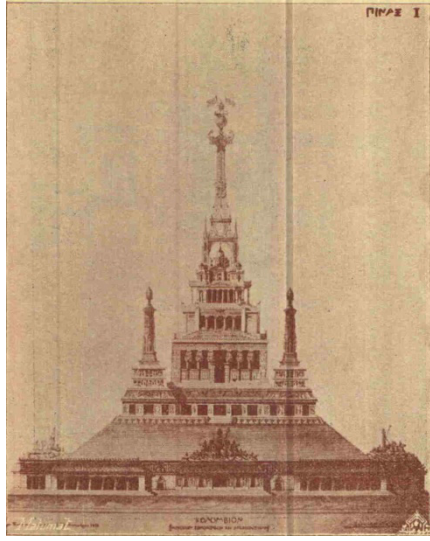


Foto. 30: Campanaki Parocle, “Christophe Colomb için Bir Kule» (Malumat Gazetesi)

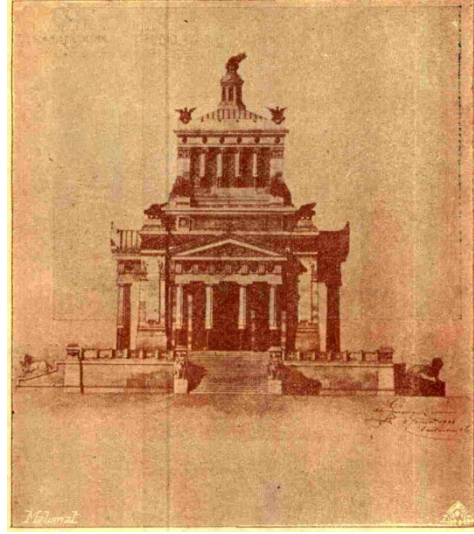


Foto. 31: Giulio Mongeri, “Bir Anıt Projesi”¹⁵ (Malumat Gazetesi)

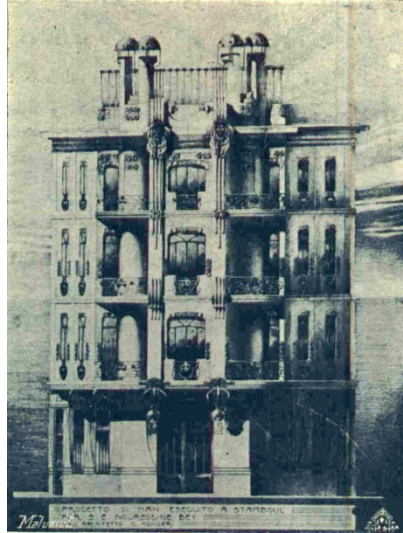


Foto.32: Giulio Mongeri, “Han Projesi (Yeni Usul/ Art Nouveau)” (Malumat Gazetesi)

3.3 Gravür/Hakk ve Sanatsal Nakış Kısmı

1903 Beyoğlu/Pera sergisinde fotoğraf makinasının icadının da etkileri ile yavaş yavaş yok olmaya başlayan Gravür/Hakk eserlere de yer verilmiştir. Bu eserleri teşhir eden iki sanatçının diğerlerine göre öne çıkmıştır. Bunlar Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencisi Armenak Kolancıyan (19. yy sonu-20. yy başı) ve yine aynı okulun mezunlarından Mithad Rebiî'dir. Mithad Rebiî'nin hakk sanatçılığının¹⁶ yanı sıra sanat yazarlığı da meziyetleri arasında zikredilmelidir. Sanatçının henüz öğrenci iken Malumat Gazetesi'nde, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin yılsonu yapılan “müsabaka sergileri” ile sanat tarihi ve plastik sanatları (resim, heykel ve mimari) tanıtan (Mithad Rebiî, 1898a: 793-794; Mithad Rebiî, 1898b: 809-811) yazılarına rastlamaktayız.

Matbuat camiasına uzun süredir hizmet veren ve İstanbul'un gözde hakkakları arasında gösterilen Krikor/ Kirkor¹⁷ Utudjian/Ütücüyan'ın, “Mösyö Meissonnier” (Foto.33), “Meşhur Seyyah Davilé Longston” (Foto.34), “Paul ve Virginie” eserleri (Foto.35) sergide takdir gören gravürlerdir.

¹⁵ 1903 Beyoğlu Sergisi Kataloğu'nda 280 numara ile kayıtlıdır.

¹⁶ 1898 yılında düzenlene Sanayi-i Nefise Mektebi yıl sonu sergisinde teşhir ettiği hakk eserlerinden birisi ile ikinci diğeri ile üçüncü olan Midhad Rebiî, aynı zamanda bir kıta zikr-i cemil ile ödüllendirilir (Midhad Rebiî, 1898b: 809).

¹⁷ Kataloğun Fransızcasında, “Kirkor”; Osmanlıcasında ve Celal Esad'ın makalesinin sonunda verdiği katalog kısmında “Krikor” şeklinde yazılmıştır.

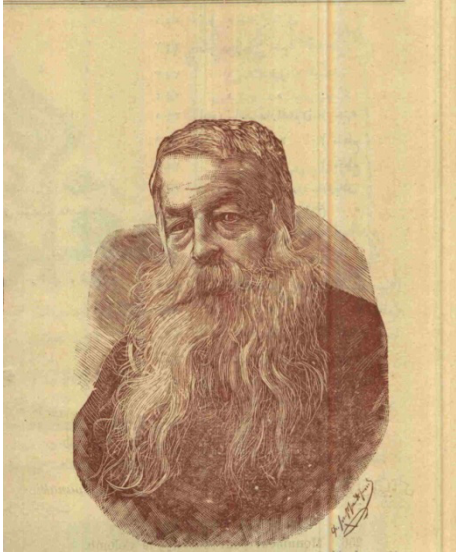


Foto. 33: Kirkor Utudjian/Ütücüyan, “Mösyö Meissonnier” (Malumat Gazetesi)

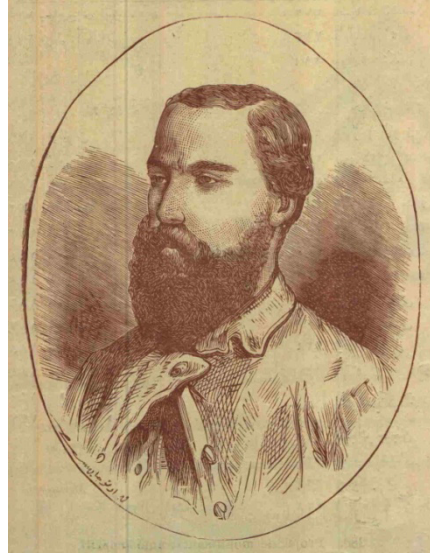


Foto. 34: Kirkor Utudjian/Ütücüyan, “Meşhur Seyyah Davilé Longston” (Malumat Gazetesi)



Foto. 35: Kirkor Utudjian/Ütücüyan, “Paul ve Virginie” (Malumat Gazetesi)

4.SONUÇ

1903 Beyoğlu/Pera sergisinde teşhir edilen resimlere yönelik önceki sergilere göre eleştirel tutumun daha fazla öne çıktığını görmekteyiz. Bu eleştiriler özetle, çıplak resimler (nü) üzerinden ahlaki mi değil mi yaklaşımı; nü etütleri sanatçı olmak için elzem mi değil mi; “fotokopyacılık ile manzara resminin ayırt edilmesi gerekliliği; acemi eserler üzerinden bir resim pazarı mı yoksa resim sergisi mi sözleri; bir önceki sergiye göre iştirak etmeyen 21 sanatçının vermek istediği mesaj nedir; ressamların maaş alabilecekleri bir mesleği icra etme mecburiyetlerinin üretimlerine yansımaları gibi başlıklar altında toplanabilir.

Gönderilen eserler bir jüri süzgecinden geçirilmeden sergiye kabul edilmesi, sanatçı kalitesinin sorgulanmasına neden olur. Sergideki yapıt kalitesinin yüksek sesle sorgulanması, bazı önemli sanatçıların sergiye katılım konusunda çekince göstermelerine kaynaklık etmiş olabilir. Bir de Fausto Zonaro ile Leonardo De mango, Philippe Bello ve Josep Warnia-Zarzecki arasında yaşandığı iddia edilen olay vardır. Sergiye katılan ressamardan salon kirası ve masraflar için Zonaro, sanatçı başına 1 liradan 40 lira toplar. Sergi heyeti adına Zonaro’yu ziyaret eden De Mango, Bello ve Warnia-Zarzecki toplanan paranın sanatçının evinde değil de sergi komitesinin kasasında daha güvenli olacağını söyleyerek bu 40 lirayı isterler. Zonaro bu talebi bir terbiyesizlik olarak görür ve aralarında tartışma yaşanır. Zonaro toplanan parayı ertesi gün tek tek sanatçıları ziyaret ederek iade eder. Bu olayın sanat

camiasında duyulması üzerine Zonaro'nun öğrencileri ve birçok tanınmış ressam hoşnutsuzluklarının bir nişanesi olarak 1903 sergisine iştirak etmemişlerdir. Bu olay, Beyoğlu/Pera sergilerinin sonunun gelmesinde önemli etmenlerden birisi olmuştur (Cezar, 1995: 444; Maksume ve Öndeş: 2002:60; Sinanlar, 2008: 98). Bu bağlamda, daha önce hiçbir sergide eser teşhir etmemiş isimlerin, jüri denetimi olmadan sergiye kabul edilmiş yapıtlarının varlığı ve II. Abdülhamid'in baş ressamı Fausto Zonaro ile sergi komitesinden 3 isim arasında yaşananlar, 1903 sergisinin kalitesinin düşmesinin temel nedeni olarak savlanabilir. İlk kez 1903 sergisinde ismine rastladıklarımıza, başka sergilerde tesadüf edemememiz, sergi kalitesi ve sanatçı boykotuna haklı bir temel teşkil etmektedir.

Mimari kısmında ise sergideki mimari yapıtların değil Osmanlı tebaasından mimarlarının iştirak etmemeleri eleştirel bir yaklaşım olarak öne çıkmaktadır. Zeki Osmanlı mimarlarının piyasadan gerekli miktarda iş alamamaları/verilmemesi, yetenekli mimarlarımızın gelişimine engel olduğu yaklaşımı da yabana atılmaması gereken bir çıkarımdır.

Gravür, fotoğraf makinasının icadından en çok etkilenen sanat dalı olarak görülmektedir. Önceki Beyoğlu/Pera sergilerinde olduğu gibi 1903 sergisinde de sınırlı sayıda gravür çalışması ile karşılaşmaktayız. Sergideki gravür/hakk eserlerine yönelik ise olumlu ya da olumsuz bir eleştiri yapılmamıştır.

Osmanlı'da sergi kültürüne verilen destek bağlamında, 1903 Beyoğlu/Pera sergisi devam ederken yayınlanan bir haber dikkat çekicidir. Doğrudan Beyoğlu/Pera sergisi zikredilmemekle beraber, değişik şehirlerde sergilerin açılması, sergiler için komisyonların kurulmasını salık vermesi oldukça önemlidir. Ayrıca övgüler düzülen Sultan II. Abdülhamid'in sanat ve sanatçıya değer verdiği, uygun olan mahallerde sergilerin açılmasını emir ve ferman buyurduğu, altı çizilmesi gereken bir başka noktadır. Açılışına yönelik olarak bir hayli yol alındığı anlaşılan İzmir sergisi biraz daha detaylandırılmaktadır. Açılış tarihinin vilayet meclisince belirlenmesine karar verilen İzmir'deki serginin, Hamidiye Mektebi karşısındaki bahçede gerçekleştirilmesine karar verilmiştir. Sergide teşhir edilecek eşyalar için ayrı ayrı mahallerin tahsis edileceği fakat ne gibi ürünlerin sergileneyeceği, bu ürünlerin hangi zamanda gönderileceği gibi bilgilerin kurulacak komisyon tarafından kısa sürede liva merkezlerine bildirileceği ifade edilmektedir (Anonim, "Sergi Küşadı", (28 Nisan 1319/11 Mayıs 1903). *İkdam*).

1903 Beyoğlu/Pera sergisi, Osmanlı topraklarında siyasi ve ekonomik sıkıntıların baş gösterdiği 20. yy başının en önemli sanatsal etkinliğinin sonucusudur. 1903'teki Beyoğlu/Pera sergilerinin sonucusundan I. Dünya Savaşı'na (1914) uzanan süreçte gerçekleştirilen karma sergilerden Harbiye Mektebi Resim Sergisi (1908), Fransız güzel sanatlarına ait örnekler içeren Tepebaşı Sergisi (1910), Beyoğlu/Pera Semti'nde Societa Operaia Binası'nda açılan sergi (1911) ve *Şehzadebaşı'nda açılan sergi (1914)* başkent İstanbul'un kuruyan sanat topraklarına düşen ve kısa süreli yeşermelere neden olan yetersiz yağmur damlaları gibidir. Sanatın İstanbul'da yeniden yeşermesi, sergi salonlarının Türk ressamlarının muhteşem dönüşüne tanıklık edeceği yapıtlar ile renklenmesi için ilki 1916 yılında açılacak olan Galatasaray Sergilerini beklemek gerekecektir.

KAYNAKLAR

Anonim (1903). *Troisieme Exposition des Artistes de Constantinople Salon 1903. Catalogue*.

Anonim (1903). *Dersaadet Sanatkarının Üçüncü Sergisi Salon 1903 Katalogu*, Levant Herald Matbaası.

Anonim, "Resim ve Heykeltıraşlık Sergisi", (9 Nisan 1319/22 Nisan 1903). *İkdam*.

Anonim, "Resim Sergisi", (27 Nisan 1319/10 Mayıs 1903). *İkdam*.

Anonim, "Sergi Küşadı", (28 Nisan 1319/11 Mayıs 1903). *İkdam*.

Celal bin Esad (1903). "Resim Meraklılarına Bir İki Söz", *Malumat*, Sayı 388, İstanbul, s. 3478-3500.

Cezar, M. (1995). *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, C. 2, Anadolu Sanat Yayınları, İstanbul.

Midhad Rebi (1898a). "Sanayi-i Nefise Mektebi ve Bu Seneki Müsabaka Sergisi", *Malumat*, Sayı 159, İstanbul, s.793-794.

Midhad Rebi (1898b). "Sanayi-i Nefise Mektebi ve Bu Seneki Müsabaka Sergisi 2", *Malumat*, Sayı 160, İstanbul, s. 809-811.

Öndeş, O. Ve Makzume, E. (2002). *Osmanlı Saray Ressamı Fausto Zonaro*, YKY Yayınları İstanbul.

Thalasso, Adolphe, (1910). *Türkische Kunst*, Otto Beckmann Verlag, Berlin.

Sinanlar, S. (2008). *Pera'da Resim Üretimi Ortamı*, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.

Beyan ve Açıklamalar (Disclosure Statements)

1. Bu çalışmanın yazarları, araştırma ve yayın etiği ilkelerine uyduklarını kabul etmektedirler (The authors of this article confirm that their work complies with the principles of research and publication ethics).
2. Yazarlar tarafından herhangi bir çıkar çatışması beyan edilmemiştir (No potential conflict of interest was reported by the authors).
3. Bu çalışma, intihal tarama programı kullanılarak intihal taramasından geçirilmiştir (This article was screened for potential plagiarism using a plagiarism screening program).
4. Bu makale için etik kurul izni gerekmemektedir (Ethics committee permission is not required for this article).