

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

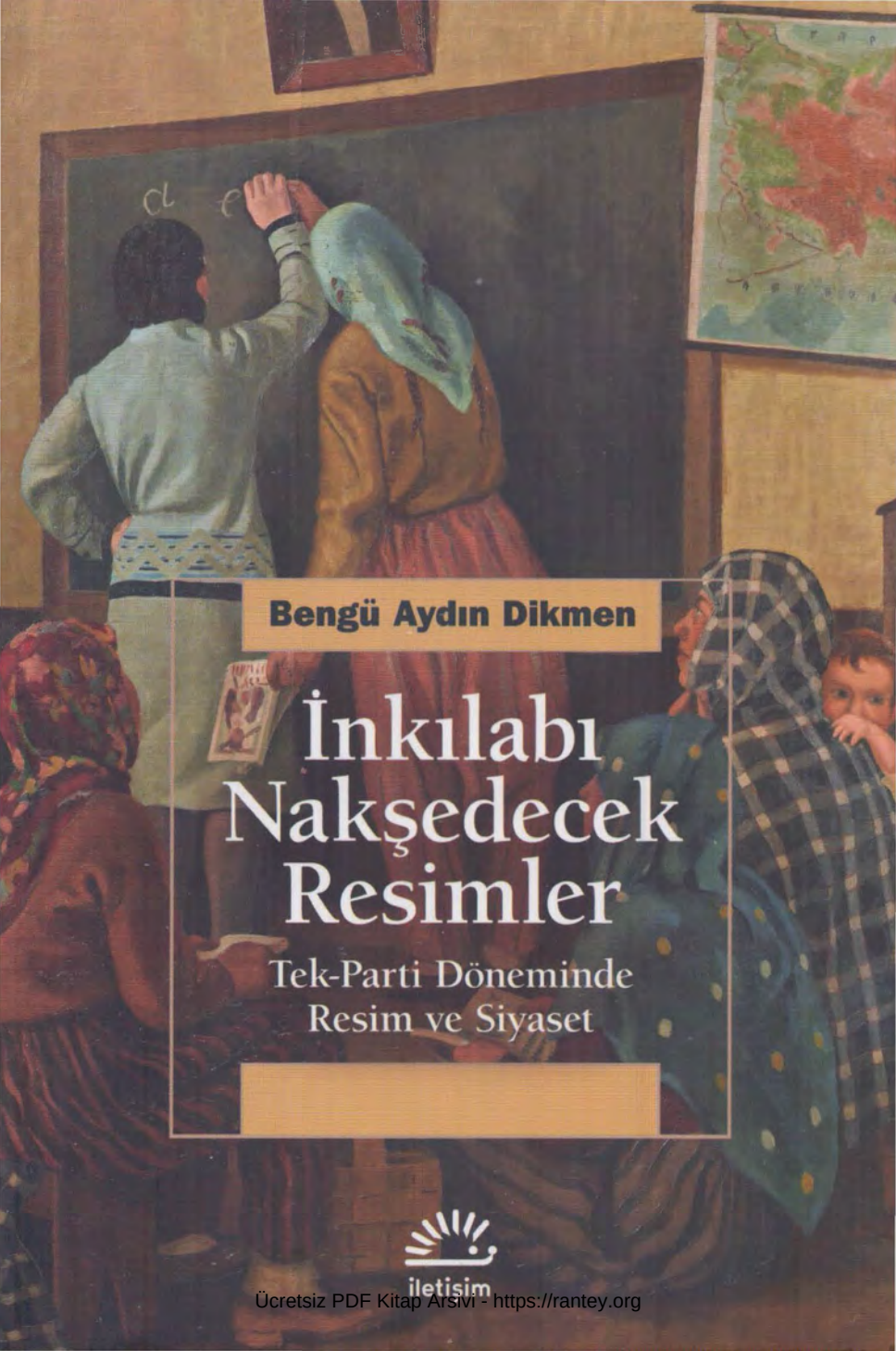
RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>



Bengü Aydın Dikmen

İnkılabı Nakşedecek Resimler

Tek-Parti Döneminde
Resim ve Siyaset



BENGÜ AYDIN DİKMEN Lisans eğitimini İzmir Ekonomi Üniversitesi Uluslararası İlişkiler ve Avrupa Birliği'nde, yüksek lisansını Bogaziçi Üniversitesi Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Bölümü'nde tamamladı. 2017 yılında Galatasaray Üniversitesi'nden siyaset bilimi alanında doktora derecesi aldı. Doktora sırasında Jean Monnet bursuyla 12 ay University College Dublin (UCD) Sanat Tarihi ve Kültür Politikası Okulu'nda misafir araştırmacı olarak bulundu. Erken Cumhuriyet dönemi Türkiye tarihi, kültür politikaları, çevre siyaseti ve küresel iklim yönetişi alanlarında çalışmalarını sürdürmektedir. 2021'den beri İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü'nde öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır.

İletişim Yayınları 3366 • Araştırma-Inceleme Dizisi 571

ISBN-13: 978-975-05-3586-4

© 2023 İletişim Yayıncılık A.Ş. / 1. BASIM

1. Baskı 2023, İstanbul

EDITÖR Tanıl Bora

DIZI KAPAK TASARIMI Ümit Kıvanç

KAPAK Cihangir Ayтуğ

KAPAKTAKI RESİM Şeref Akdik, "Millet Mektebi", 180x150 cm,
tuval üzerine yağlı boya, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel
Müzesi Koleksiyonu

UYGULAMA Hüsnü Abbas

DÜZELTİ Yağmur Yıldırım

DIZIN Berkay Üzüm, Mehmet Atala

BASKI Ayhan Matbaası SERTİFİKA NO. 44871

Mahmutbey Mahallesi, 2622. Sokak, No: 6/31 Bağcılar 34218 İstanbul

Tel: 212.445 32 38 • Faks: 212.445 05 63

CİLT Güven Mücellit · SERTİFİKA NO. 45003

Mahmutbey Mahallesi, Devekaldırımı Caddesi, Gelincik Sokak,
Güven İş Merkezi, No: 6, Bağcılar, İstanbul, Tel: 212.445 00 04

İletişim Yayınları · SERTİFİKA NO. 40387

Cumhuriyet Caddesi, No. 36, Daire 3, Seyhan Apartmanı,
Harbiye Mahallesi, Elmadağ, Şişli 34367 İstanbul

Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58

e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr
Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

BENGÜ AYDIN DİKMEN

İnkılabı Nakşedecek Resimler

Tek-Parti Döneminde
Resim ve Siyaset



Ela'ya...

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR.....	11
SUNUŞ.....	15
GİRİŞ.....	19
Kaygan kavramlar: "Modern", "modernite" ve "modernizm"	30
Yöntem ve kapsama dair	38
BİRİNCİ BÖLÜM	
İMPARATORLUK'TAN CUMHURİYET'E RESİM VE SİYASET	45
Patronaj, sanatçılar ve siyasi iktidar	46
Yurtdışına bursiyer gönderilmesi	61
Cumhuriyet'in parmak izi	66
"Tarik-i terakki" ve "Türk mevzuu"	66
Sanat eğitiminde yenilikler ve Güzel Sanatlar Akademisi'nin konumu	69
Müstakiller kuruluyor	79
1930'larla tek-parti yönetiminin yerleşmesi	87
Resimde memnuniyetsizlik: "Vatandaş, Türkçe konuş!"	87
Yeni arayışlar: Modern hayatın sanatı olarak kübizm ve milli sanat	92
"d" Grubu'nun ortaya çıkışı	94
Bir dönüm noktası olarak 1933:	
İnkılabı "nakşedecek" resimler aranıyor	97
"İnkılabın sanatı" ve inkılap sergileri (1933-37)	100

Kemalist ilerleme şıartı	113
<i>İnkılabın sanatı izleğinde Sovyetler örneğine bakmak</i>	123
<i>Modernizm ve inkılabın sanatı arasında meşru sanat arayışı: Alan-içi çekişmeler</i>	135
Sonuç	144

İKİNCİ BÖLÜM

KÜL RENKLİ OVALARDAN YEŞİLLİKLERE, KÜBİZMDEN KLASİSİZME: RESSAMLARIN YURT GEZİLERİNİN DOĞUŞU	147
Yurdun görselleştirilmesi: Manzara resimleri ve fotoğraf	149
<i>Düşünsel temeller</i>	156
<i>Sanatın pedagojik rolü</i>	160
<i>Halkevleri ve resim</i>	167
Sanat himayesi tartışmaları	170
<i>Ar Genel Direktörlüğü'nün işlevlerine dair bir tartışma</i>	172
<i>Sanatçı ve himaye tartışması</i>	174
<i>Devletin sanat alanında yapabilecekleri hakkında bir tartışma</i>	176
<i>Devletin sanat himayesi nasıl olmalı?</i>	181
<i>Kurum satın almaları: Parti, devlet bankaları ve sergiler</i>	187
Hümanizmacı kültür arayışı, İkinci Dünya Savaşı ve "kendine dönüş"	195
<i>Kübizm "azmanlarından" klasisizme dönüş</i>	206
Sonuç	217

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

RESSAMLARIN YURT GEZİLERİ VE SERGİLERİ: CUMHURİYET'İN MUTEKER RESSAMLARI VE GÖRÜLMİYEN RESSAMLAR	219
Ressamların Yurt Gezileri Programı'nın genel işleyişı	219
<i>Milli bir vazife olarak yurt resimleri</i>	223
<i>Ressamların izlenimleri</i>	235
<i>Yurt resimleri yorumlanıyor</i>	245
Devletin "birleştirici" hamiliği? Fırsatların dağıtımı konusu	250
<i>Akademi otoritesinin farklı boyutları</i>	258
<i>Halkevleri otoritesi</i>	265
<i>Yurt Gezileri seyyar sergileri (1944-1946)</i>	269
<i>Öğretmen-Ressamlar Programı (1944-1946)</i>	274

Ressam dilekçeleri ve alan içi mücadele dinamikleri	279
<i>"Müteşekkiri" ressamı</i>	284
<i>"Merkezin ressamı" zor durumda</i>	285
<i>"Taşra"dan ressamı "görölmek" istiyor</i>	286
<i>Birliklere dahil olmayınca</i>	293
<i>Akademi ve birlikler arasında mücadele</i>	294
Sonuç	299
SONUÇ	303
KAYNAKÇA	313
DİZİN	331

Bu çalışma, 2017 yılında Galatasaray Üniversitesi'nde tamamladığım “İnkılabı Nakşedecek Resimler: Modern Türkiye’de Sanat Alanı ve Siyaset (1923-1945)” adlı doktora tezimin sadeleştirilerek yeni tartışmalar ve kaynaklarla gözden geçirilmiş halidir. Yollarımızın kesişmesinden dolayı kendimi müthiş şanslı gördüğüm insanlar olmasaydı bu kitap da olamazdı.

Yapıcı önerileriyle doktora tezimi güncelleyerek kitaba dönüştürmemi sağlayan, insancılığı ve çevik cevapları ile desteğini hep yanımda hissettiğim değerli editörüm Tanıl Bora’ya; titiz çalışmalarıyla kitabın okurla buluşmasında emeği geçen tüm İletişim Yayınevi çalışanlarına;

2013 yılında sağladıkları araştırma bursu için Salt Araştırma Fonları’na; Jean Monnet Burs Programı’na; dönemin süreli yayınlarını taradığım İzmir Milli Kütüphane’ye, İzmir Ahmet Piriştina Kent Arşivi ve Müzesi’ne, IBB Atatürk Kitaplığı’na, T.C. Devlet Arşivleri Başkanlığı’na; resimlerin görsellerini aldığım Milli Savunma Bakanlığı Harita Genel Müdürlüğü’ne ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Müdürlüğü’ne; bazı ikincil kaynakları bulabilmem için uğraşan Galatasaray Üniversitesi, İzmir Ekonomi Üniversitesi ve İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü Kütüphaneleri’ne;

Tezdeki kıymetli katkıları, sabrı ve bana “derviş gibi” yazmayı telkin ettiği için doktora tez danışmanım Birol Caymaz’a, engin kütüphanesinden paylaştığı kaynaklar ve izleme komitelerimizdeki katkıları için anısı önünde saygıyla eğilerek merhum Zafer Toprak’a; tarihçi sezgisiyle yönelttiği değerli eleştirileriyle ve Türkçemi düzeltmemdeki katkısıyla Ahmet Kuyaş’a; tezi titizlikle okuyarak yönelttiği kıymetli eleştirileriyle aydınlandığım Füsun Üstel’e; analitik yorumlarıyla bazı kavramlara karşı dikkatimi çeken Güven Gürkan Öztan’a; İrlanda UCD’deki dönemimde danışmanım olarak hafızlık buluşmalarımızda beni doğru kaynaklara yönlendiren, akademide hem disiplinli ve üretken hem egosuz nasıl olunurun somut örneği sevgili hocam Kathleen James-Chakraborty’ye;

Görseller hakkında sorularıma cevap bulmama yardımcı olan Ali Rıza Gül, Lorans Tanatan Baruh, Duygu Atalay, Zeynep Dikmen, Ömer Durmaz’a; görsellerin telif izinlerindeki destekleri için Demet Akdik, Özgür Akdik, Ayşegül Izer’e özel teşekkürlerimle;

Kiminin paylaştığı kaynaklar, kiminin metin üstünde veya sohbetlerimizdeki değerli katkıları için Alekos Lamprou, Özgür Adadağ, Wendy Shaw, Zeynep Yasa Yaman, Aksu Akçaoğlu, Raşit Çavaş, Cengiz Kırılı, Ahmet İnsel, Ümit Kurt, Çiçek İlen-giz, Filiz Başkan, Dragos Mateescu, Aysun Akan, Funda Sarıcı, Z. Funda Savaş, Ü. Doğan Başkır, Devrim Sezer, Emre Gön-lü-gür, Serdar Tekin, Cenk Saraçoğlu, E. Attila Aytekin, Aytaç Demirci, Banu Karaca, Sertaç K. Şen ve Erdem Erten’e;

İrlanda’da yaptığım araştırma sırasında moral desteklerinden ötürü UCD Beşerî Bilimler Enstitüsü’ndeki arkadaşlarım Sara Honarmand Ebrahimi, Laura O’Gorman, Michael Reilly, Mags Williams’e ve ev arkadaşlarım Loknath Gunupuru ve Lan Nguyen’e;

Tez daha tohum aşamasındayken sorularıyla zihnimi canlı tuttukları, ihtiyaç duyduğum kaynaklara yönlendirdikleri için, şimdi her biri birbirinden değerli araştırmacı olan Galatasaray siyaset bilimi doktora programından arkadaşlarım Selim Sezer,

Cemil Yıldızcan, Onur Atalay, Cihan Özpinar, Sevcan Karcı, Kıvanç Esen, İdil Çetin, Can Ulusoy, Pelin Helvacı'ya;

Uzun sohbetlerimizde beni can kulağıyla dinleyen ve her düşecek gibi olduğumda beni yüreklendiren Özlem Değerli, Sinem Ordukaya, Deniz Işık, Özge Arı ve kız kardeşlerim Didem Buhari ve Derya Nizam'a;

Kitabı gözden geçirdiğim son düzlükte bir hafta arayla kaybettiğimiz anneannem Nadire Erkaslan ve dedem Naim Erkaslan'a bu çalışmanın ilk zamanlarında bana açtıkları evleri, kurdukları sıcak sofralar için hatıralarının önünde sevgi ve saygıyla eğilerek;

Sevgili Jasmin, Kerem ve Nurhan Dikmen'e, hep destek olan ikinci annem Bülbin Çırpan'a, enerjileri için Ercan ve Pınar'a, desteğe ihtiyacım olduğu her an dayanışma ve neşeyle yardıma koşan canlarım Yelda ve Hasan'a;

Üzerimdeki tüm emekleri için beni yetiştiren sevgili ailem başta merhum babam Ekrem Aydın olmak üzere, bana her zaman inanan ve resme dair ilk farkındalığımı geliştiren yetenekli anneciğim Şengül Aydın'a; iyimserliği, neşesi ve desteğiyle bana ben olmam için alan açan sevgili eşim Dinçer Dikmen'e, kararımda olduğu günden beri bu eserin en yakın şahidi olan, kitabı yazabilmek için onunla geçirebileceğim zamanlardan çaldığım günler nedeniyle beni umuyorum ki affeden, tarifsiz sevgi ve güç kaynağım Ela'ma;

...şükranla...

Resimlerin gösterdiğinin dışında bir anlamı, sosyal ve siyasi bir bağlamı olabileceğine dair farkına varışlarım Boğaziçi Üniversitesi'ndeki yüksek lisansım sırasında Prof. Dr. Cengiz Kırılı'dan aldığım seçmeli dersle başladı diyebilirim. Cengiz Hoca'nın kültürel çalışmaların tarihiyle alakalı bu dersinin sağladığı temel üstüne Galatasaray'daki doktora eğitimim sırasında Prof. Dr. Füsün Üstel'in Kültür Politikaları dersiyle yepyeni bir boyut kazandı. Füsün Hoca'nın bu derste kısacık bahsettiği, milliyetçilik ve manzara resimleri ilişkisi üzerine verdiği örnek zihnimde öyle yer etmiş olmalı ki bir gün İstanbul Araştırmaları Enstitüsü kitaplığında karşıma çıkan, *Yurt Gezileri ve Resimleri (1938-1943)* (1998) adlı kitapla büyülenmişim. 1930'ların sonlarında devletin ressamaları ülkenin dört bir yanına resim yapmaları amacıyla göndermesi sanki müthiş gizemli bir hikâyenin başındaymışım gibi hissettirmiş, bu ressamların oradaki deneyimleri, gittikleri yerlerdeki insanlarla karşılaşmaları, yepyeni bir coğrafyanın, iklimin, kültürün onlara sunduğu hikâyeler, kısacası bu karşılaşma merakımı cezbetmişti.

Ressamların görevlendirildikleri vilayet neye göre seçilmişti? Bu vilayetlerde halk ressamaları nasıl karşılamıştı? Devlet neden durduk yere ressamaları ülkenin dört bir yanına göndermişti? Bu gibi sorularla bu kitabı bir çırpıda yutmuştum. Bu proje-

nin sonunda ressamaların ağırlıkla manzara resimleri yapmalarına bana çok ilgi çekici gelmişti. Bu merakla doktora tez konuma karar verdim. Başlangıçta manzara resimleri ve milliyetçilik ilişkisi üzerinden Yurt Gezileri ve Resimleri projesine bakmak niyetim, ancak bu konunun doktora tezi için çok dar olabileceğini düşünerek ve açıkçası Yurt Gezileri ve Resimleri projesini doğuran kültürel ve siyasi bağlamın bir siyaset bilimci gözüyle hiç incelenmediğini fark ettikten sonra, Yurt Gezileri'ni içine alacak şekilde çerçeveyi resim sanatı ve siyaseti ilişkisine genişleterek araştırmalarımı başladım.

İlk etapta elimde sanat tarihçileri tarafından yazılmış birkaç iyi sağlam kaynak dışında çok bir şey yoktu. Türkiye'deki sanat tarihi uzmanları teslim edecektir; tezlerin çoğu birbirini tekrar ve kopyadan oluşmakta, gerçekten birincil kaynaklara ve araştırmaya dayanan az sayıda çalışma ise elle sayılmaktadır. Benimki siyaset bilimi disiplini içinden bakacak ama konusu itibariyle sanat tarihi, sanat sosyolojisi gibi disiplinlerden de yararlanması şart bir çalışma konusu olduğundan bu alanda kendimi geliştirmek için İrlanda'ya University College Dublin'deki Sanat Tarihi ve Kültür Politikası Okulu'na giderek bir sene araştırmalar yürüttüm. Orada bir yandan seçmeli dersleri takip ederek bir yandan araştırmalarımı Kathleen James-Charaborty ile yürüterek sanatta modernleşmenin Türkiye dışındaki örneklerini inceledim. İşin arşiv kısmına geldiğimde; arşivde karşıma çıkan belgelerle iyi bir ipin ucunu yakaladığımı görmek ve yazılan tarihin değişebileceğini fark etmek, şimdiye kadar sesi duyulmamış ressamaların dileklerine, heveslerine şahit olmak giriştiğim zorlu yolun bana verdiği hediyeleri oldu.

Sonunda okurla buluşacak olmasından büyük heyecan duyduğum bu kitabın konusunu çok keyifle çalıştım. Benden en az seksen yaş büyük bu ressamaların düşünceleri ve eserlerinin peşine düşmek, tozlu yayınlar içinden sayfalarını itinayla çevirdiğim bir dünyaya girmek, kimi zaman adeta bir dedektif gibi sergilerin, eserlerin peşine düşmek müthiş heyecan vericiydi. Umarım benim araştırırken aldığım hazı okur da alır.

Cumhuriyet'imizin Yüzüncü Yılı'na armağan olması dileğiyle!

Birkaç teknik detaya dair notlarımı iletayım:

Resim ve ressamlarla ilgili bir kitap olduğu için resim koymaya gayret ettim ama bu resimler herhangi bir akımın veya düşünceinin temsili olma amacı taşıyorlar.

Alıntılarda yer alan italik vurgular bana ait. İngilizce eserlerden yapılan Türkçe alıntılarının çevirisi de bana ait; çevirmen değilim, kusurlarım varsa affola.

Dönemsel yayın ve belgelerden yapılan alıntılarda metnin özgün hallerini değıştirmedim. Bu nedenle alıntılarda anlatım bozuklukları veya günümüz Türkçesine göre yazım kuralı yanlışlıklarına rastlanacaktır, şimdiden uyarayım. Dönemin ruhunu yansıtmaması ve özgünlüğünü bozmamak adına bu hataları olduğu gibi bıraktım. Ayrıca, bazı yazarların ad ve soyadlarında uyumsuzluklar görülebilir (Sabahattin Eyüpoğlu vs Eyuboğlu gibi), bunları da yayımlandığı kaynakta nasıl geçtiyse aynı şekilde aldım. Yazarların isimleri künyede yer verilirken özgün halleri korundu.

Arşivlerde bulunan, hangi ressamın eserinin kaçta alındığı gibi konuları gösteren belgelerin çoğu çözünürlük sorunları nedeniyle, görselleri yerine, orijinallerine sadık kalınarak tablo olarak sunuldu.

Sürelî yayınların tarihleri (birincikanun, sonkanun, vb.) özgün haliyle korundu.

Son olarak, yayımlanması özel nedenlerle kısmen uzun süren bu kitabın türlü sebeplerle yönünü ve umudunu kaybetmiş veya kaybedecek gibi hissedenden tüm sanatçılara ve genç kadın araştırmacılara güç vermesini istedim. Yalnız olmadıklarını bilmelerini de...

İradenin iyimserliğine¹ tutunarak...

Karşıyaka, Ekim 2023

1 Aksu Bora (der.), *İradenin iyimserliği: 2000'lerde Türkiye'de Kadınlar*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2021.

Türkiye'nin modernleşme süreci resim sanatı alanının ortaya çıkışında kilit rol oynadı. Osmanlı Devleti'nin modernleşme ihtiyacı “her yerden önce savaş meydanında” ortaya çıktığı¹ için, “var olma mücadelesinin bir sonucu olarak”,² Osmanlı modernleşmesinin önemli bir parçası olan askerî okullarda müfredata konulan desen ve perspektif dersleriyle Türkiye, Batı tarzı resimle tanıştı. Cumhuriyet'in kurucu kadrosu da güzel sanatların bir kolu olan resim sanatını Batı modernleşmesinin göstergelerinden biri olarak algıladı ve resim sanatına özen gösterdi. 20. yüzyılın başında ulus-inşası süreci geçiren pek çok ülke gibi yeni kurulmuş Cumhuriyet rejimiyle Türkiye'de de sanatçı ve aydınların bu sürece ilgi göstermeleri teşvik ediliyordu. Tarihçi Mete Tunçay da dinin, toplumun kültürel alışkanlıkları üzerindeki etkisinden ötürü, “müzikte, heykelde ve öteki plastik sanatlarda çağdaş Batı örneklerinin benimsenmesini” tek-parti döneminin yasal düzenlemelere konu olan laikleşme

-
- 1 Murat Belge, *Militarist Modernleşme: Almanya, Japonya ve Türkiye*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2014, s. 661.
 - 2 Mehmet Ö. Alkan, “İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e Modernleşme ve Ulusçuluk Sürecinde Eğitim”, der. Kemal Karpat, *Osmanlı Geçmişi ve Bugünün Türkiye'si*, çev. Sönmez Taner, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2005, s. 75.

adımları arasında değerlendirir.³ Ulus-inşa sürecinin devam ettiği erken Cumhuriyet döneminde resim sanatı ayrıca, okuma yazma bilmeyen bir toplumda ulusal kimliğin yaratılması amacıyla kullanılacak bir araç olarak da görülecekti. Cumhuriyet'in bu döneminde, farklı kuşaklardan gelen, aktif olan ressamlar ise Cumhuriyet aidiyeti yüksek olmakla birlikte sanatlarına dair bütüncül bir söylemden ve sanatsal üretimden uzaklardı.

Türkiye'nin "ilk avangard ressam grubu" olarak kabul edilen "d" Grubu'nun, kendisinin bir üst kuşağı olan Çallı kuşağına yönelttiği eleştirilerden⁴ biri, Paris'e gidip oradan en modern akımlarla değil de izlenimcilikle 1914'te⁵ ülkeye geri dönmeleliydi. Paris'e referans noktası olarak bakan bir göz, Çallı kuşağının en az "d" Grubu kadar modern olduğunu iddia edebilir; zira 1910'lardan 1930'lara Paris'te; izlenimcilik, kübizm, dışavurumculuk ve diğer modern akımlar aynı anda var olabilmisti. Hele ki 1910'larda sesini yeni yeni duyuran avangardların "en yeni" olmakla birlikte baskın olmadığını bilmek gerekir. Bununla birlikte, sanatta modernlik ya da "en yeni olmak" durumunun sanat alanında belirli bir iktidar alanı yarattığını göz ardı edemeyiz.

1930'larda Türkiye'de üretilen sanatın "modern" olmadığı veya "modası geçmiş olduğu"⁶ o günden bugüne Türk resmi üstüne yazan entelektüellerin paylaştığı yaygın bir görüş. Bu görüş aslında, Türkiye'deki sanat üretiminin Batı'dakilerle eşzamanlı olmadığını ve "geç kalmış" olduğunu ima eder. Fakat bilindiği gibi "geç kalmışlık" eleştirisinin kendisi de eleştirilir. Dipesh Chakrabarty, Avrupa merkezci düşüncenin en önemli söylemlerinden birinin tarihin aşamacı kuramı olduğunu be-

3 Mete Tunçay, *Türkiye Cumhuriyeti'nde Tek-Parti Rejiminin Kurulması* (1923-1931), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2012, s. 230.

4 1914 kuşağı da Şeker Ahmed Paşaların kuşağı ile foto-yorumcular olarak anılan ressam kuşağını "araba ressamları" diyerek küçümsemişti. Bu kuşağı at arabalarının üstüne yapılan desen, çiçek süslemelerini yapanlara benzeterek yapılanın sanat değil zanaat olduğunu ima etmişlerdir. Bkz. Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2008, s. 119.

5 Bu kuşağın ressamları savaşın başlaması nedeniyle burslu gittikleri Avrupa'dan çağrılmaları nedeniyle bu şekilde anılırlar.

6 Zeynep Yasa Yaman, "Adnan Çoker'le Söyleşi", *d Grubu* (1933-1951), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002, s. 72.

lirttiği tarihsicilik (*historicism*) olduğunu iddia eder.⁷ Tarihsicilik, olayların ancak belirli bir olgunluğa eriştikten sonra başka şeylerin gerçekleşebildiğini varsayar. Avrupa merkezci düşünce kapitalizm, modernite ve Aydınlanma'nın ilk önce Batı'da ve sonra Batı-dışı toplumlarda yaşandığını vurgularken Batı-dışı toplumları "tarihin bekleme odasına" alır.⁸ Bu şekilde modernliğin kendisinin küresel olmadığı ancak zamanla (ilkin Batı'da gerçekleşip sonra oradan Batı-dışı toplumlara aktarılmasıyla) küreselleşen bir olgu olduğunun iddia edilmesi tarihsicilik sayesinde mümkün olur.⁹ Böyle bir kurgu pek doğal olarak modernliğin merkezine Batı'yı yerleştirirken Batı-dışı modernlikleri ötekileştirmese bile ikincilleştirir. En basit haliyle Atatürk'ün 10. yıl nutkunda bulunabilecek "muasır medeniyete" ulaşma söyleminin böyle bir tarihsicilik barındırarak Avrupa merkezci düşünceye paralel olduğu su götürmez bir gerçektir. Osmanlı İmparatorluğu dönemi boyunca resmin Batı'da ortaya çıkan modern geleneklerin gerisinde kaldığı, akademik doğa taklitçiliğinden öteye gidilmediği sıklıkla iddia edilir.¹⁰ İpek Duben, örneğin Türk sanatçıların taklide başvurduklarını savunmaktadır: "Sanatçılar biçim ve kurguyu Batı'dan taklit ettikleri gibi, seçtikleri tiplerin dış görünümünün de Batılı tiplere benzemesine özen gösteriyorlardı. Bu tiplerin şapkası, tayyörü, saç biçimi, tuvaleti, makyajı ve bohem havasıyla, Avrupalı yaşam görüntüsü yaratıyorlardı."¹¹ Kıymet Giray'a göre, resim geleneğimizde düşünce tarihi ile beslenemeyen biçimsel yenilikleri sahiplenmek zorunda kalan ressamlar çoktur.¹²

7 Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton: Princeton University Press, 2000.

8 A.g.e., s. 7-8.

9 A.g.e., s. 7

10 Adem Genç, "Bir Kalkınma Siyaseti ve Devrim İdeolojisi Açısından Türk Resminde Psikolojik Uyuşum/ Anlamca Yoksullaşma ve Gelenek Sorunsalı", *Yetmiş Beşinci Yıla Armağan: Yaşayan Türk Plastik Sanatları Sergisi Katalogu*, İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, 1998, s. 78.

11 İpek Duben, *Türk Resmi ve Eleştirisi: 1880-1950*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007, s. 83.

12 Kıymet Giray, "Türk Resim Sanatının Sorunları", *Türkiye'de Sanat*, sayı 22, 1996, s. 46.

Wendy M.K. Shaw ise *Ottoman Painting* adlı eserinde 19. yüzyıldan Cumhuriyet'in ilk dönemine kadarki süreyi alarak resmin Batılı formlarla nasıl tanıştığını ve geliştiğini anlatır.¹³ Batılı resim teknikleriyle 19. yüzyılda tanışan Türk resminin birebir taklit uygulamadığını; söz konusu olanın, Batılı form ve teknikleri alım sürecinde kendi yorumunu katarak “sanatın tercüme edilmesi”¹⁴ (*translation of art*) olduğunun altını çizer. Shaw, ayrıca Türk sanatının resme yaklaşımının Batılı muadilleriyle aynı şekilde gerçekleşmediğini savunur. Seyirciden, müzeden, galeriden ve eleştirmenden yoksun bir yerde, sanatın Avrupa'dakine koşut bir kamusal alan düşünselliğinden çıkmasının mümkün olmadığını öne sürer. Bu nedenle, bazılarının iddia ettiğinin aksine, sorun, “gecikmişlik değil, sanata atfedilen farklı toplumsal, kültürel ve siyasal işlevler”dir.¹⁵

Öte yandan, Shaw, “İnkılap Sergileri” gibi devletin kültürel projeleri kapsamında üretilen Zeki Faik İzer'in *İnkılap Yolunda* (1933) ve Arif Bedii Kaptan'ın *Cumhuriyet'in Gençliğe Tevdii* (1934) gibi eserlerini ele alırken bu eserlerin zamanın sanat anlayışından uzak ve hatta önceki yüzyılın alegorik resim geleneğini hatırlattığını iddia eder.¹⁶ Bu resimlerin nasıl bir “muasır”a denk geldiğine açıklama getirirken bağlamıyla beraber düşünmek gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Burada belki tek bir “muasır”/ “modern”den ziyade aynı anda var olan hallerden bahsetmek daha doğru olabilir.¹⁷ Ayrıca Batılılaşma küreselleşmenin bir tezahürü olarak değerlendirildiğinde, kültürel olarak homojenleşme sonucunun ortaya çıkmasının yanı sıra Batı modernliğinin alımlandığı her toplumda farklı şekillerde yerleştiği gö-

13 Wendy M.K. Shaw, *Ottoman Painting: Reflections of Western Art from the Ottoman Empire to the Turkish Republic*, New York: I.B. Tauris, 2011. Türkçesi *Osmanlı Resmi* adıyla 2022 yılında Bozlu Art Project tarafından yayımlanan bu eserden yapacağım alıntılarda İngilizce orijinaline referans veriyorum.

14 Kitabın tamamında referans verilen İngilizce eserlerden Türkçe yapılan alıntılarda çeviri bana aittir.

15 A.g.e., s. 10.

16 A.g.e., s. 172-173.

17 Bu bağlamda modernizmlerin farklı coğrafyalardaki izini süren iyi bir çalışma için bkz. Ali Artun, *Modernizm Kavramı ve Türkiye'de Modernist Sanatın Doğuşu*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2021.



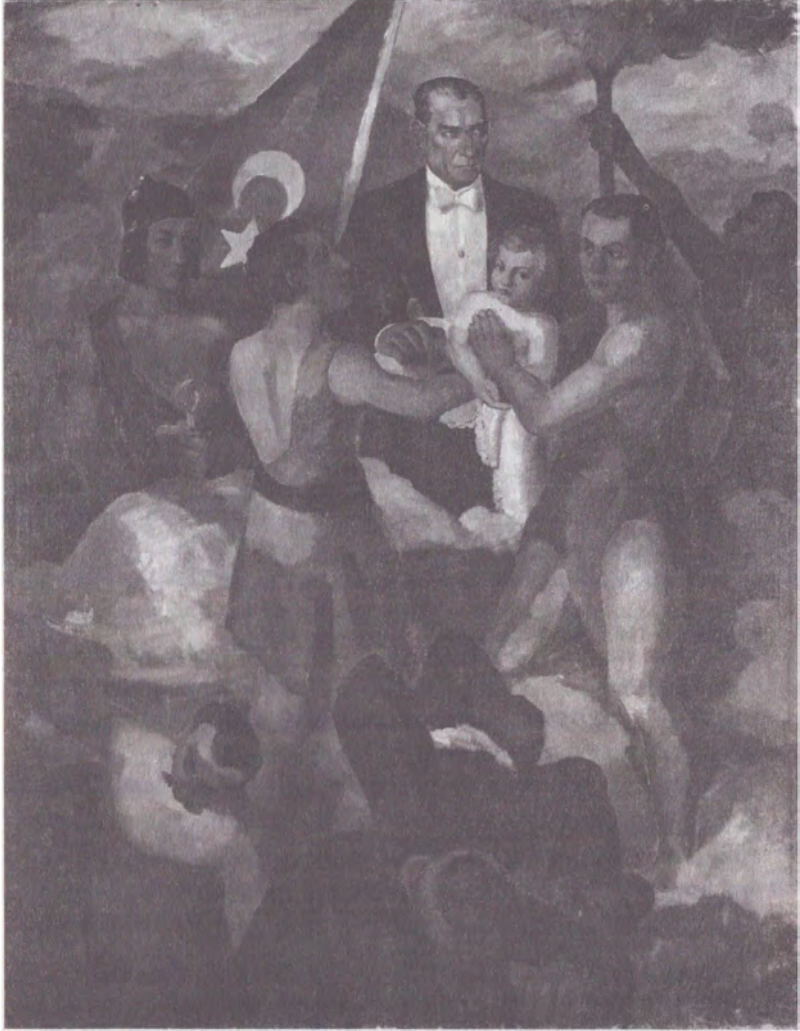
Zeki Faik İzer, "İnkılap Yolunda", 1933, 176.5×237 cm, tuval üzerine yağlı boya, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu (İnkılap Sergileri kapsamında yapılmıştır).

rülebilir.¹⁸ Böylece yerelleşen pratiklerden herhangi biri diğerlerinden daha az modern olmak zorunda değildir.

Buraya kadar okuyan okurun muhtemelen tahmin edebileceği gibi, bu çalışma, yurtdışına giden ressamlarımızın seçtikleri, aldıkları ve Türkiye’de uyguladıkları resim anlayışına kendilerini hangi tarihsel ve politik etkenlerin yönlendirdiği sorusuyla ilgilenirken,¹⁹ hangi ressamın veya ressam gruplarının sanatsal üretim(ler)inin ne derece “modern” olduğunu tayin etmekle ilgilenmiyor; o soruyla sanat tarihçileri ilgilenebilir. Bu kitaptaki sorulardan biri, bu aktörlerin söylem ve eylemleriyle ne tür bir

18 Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minnesota ve Londra: University of Minnesota Press, 1996, s. 17

19 Kaldı ki modern olanın her zaman ilerici olması gerekmediği farklı çalışmalarda gösterilmiştir. Jeffrey Herf, *Reactionary Modernism: Technology, Culture and Politics in Weimar and the Third Reich*, Cambridge: Cambridge University Press, 1984; Mark Antliff, “Fascism, Modernism, and Modernity”, *The Art Bulletin*, cilt 84, no. 1, 2002, s. 148-169.



Arif Bedii Kaptan, "Cumhuriyet'in Gençliğe Tevdii", 1934, 200x155 cm, tuval üzerine yağlı boya, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu (İnkılap Sergileri kapsamında yapılmıştır).

modernlik anlayışı içinde kendilerini konumlandırmayı tercih ettikleri. Yani ele alınan dönem ve mekânın koşulları çerçevesinde modernliğin nasıl söylemselleştirildiği, hangi yerel, ulusal veya evrensel dinamiklerle bağlantı kurulduğu sorusu daha asli bir yerdedir.²⁰ Daha sonra, bu aktörlerin sanat alanı ile siyasal alanın kesişimi içerisinde nerede konumlandıkları da önem taşır. Resim sanatı alanında muteber modernliğin dönemin siyasi ve kültürel iktidar sahibi aktörleri (politikacı, sanatçı, gazeteci vs.) tarafından nasıl tanımlandığı kamusal alandaki tartışmalara ve sanat üretimine yön vermiştir.

Öte yandan, eserin konusu Türk modernleşmesinin resim alanına nasıl sirayet ettiği sorusuyla sınırlı değildir, çünkü modernleşme siyasal alanın resim alanıyla kurduğu ilişkinin ancak bir ayağına tekabül etmektedir. Türkiye'nin modern bir ulus-devlet olarak inşa edilmesindeki iki temel düstur laikleşme ve milliyetçilik²¹ ve bunlar Cumhuriyet rejiminin kurumlarını şekillendiren Kemalizm adlı "mikro ideolojik vizyonu"²² önemli ölçüde şekillendirmişti. Yukarıdaki tartışmaların anıştırdığı gibi, bu ilişkinin diğer bir ayağını milliyetçilik oluşturur. Kemalist kültür politikalarının farklı aydınlar arasında ve dönemler içinde nüanslar göstermesine rağmen, bu politikaları en fazla etkileyen düşünür olan Ziya Gökalp'in (1876-1924) halkçılık tanımı eğitilmiş seçkinlerin dışında kalan toplumsal grup olarak tarif ettiği halk kavramının yarattığı ikilikle 1930'lu yılların kültür politikalarının odağında yer aldı.

Gökalp *Türkçülüğün Esasları*'nda (1923) *hars ve medeniyet* ayrımı yapıyordu ve seçkinler ile halkın rollerini ayırmıştı.²³

20 Benzer bir kuramsal derdi Duygu Köksal şu makalesinde dile getirmiştir: "Cumhuriyet İdeolojisi ve Estetik Modernizm: Baltacıoğlu, Yeni Zamanlar ve Bauhaus", der. Ali Artun ve Esra Alicavuşoğlu, *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı: Türkiye'de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009, s. 241-259.

21 Ersin Kalaycıoğlu, "Kemalizm ve Post-Kemalizm Ayrışmasında Türkiye'de Siyaset Bilimi", der. Ilker Aytürk ve Berk Esen, *Post-Post-Kemalizm: Türkiye Çalışmalarında Yeni Arayışlar*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2022, s. 59.

22 A.g.e., s. 58.

23 Ziya Gökalp, *Türkçülüğün Esasları*, İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri Koll. Şti, 1978.

Buna göre, Batı bilgisi almış, okumuş kişiler, “halka doğru” giderek onları medeniyet yolunda eğitecek, onlardan da yerelin bilgisini, harsını alacak ve bu sayede ulusal olanla (*hars*) evrensel olanın (*medeniyet*) uyumu yakalanacaktı. Bu da elbette usul ile öz arasında bir ikilik kurgulamaktaydı; usul Batı tekniği olacaksa, öz harstan gelecekti.²⁴ Cumhuriyet’in seçkinlerinin aldıkları eğitim dolayısıyla erişimi olduğu “medeniyet”, halka aktarılmalıydı ve bu vazife sürekli olarak ifade edilmekteydi. Yüzünü Batı’ya dönmüş bir modernleşme projesinde Kemalist seçkinlerin merkezde ürettikleri bilgi ve fikirlerinin çevreye, yani taşraya ve köye aktarılması gerekiyordu. Bu sayede rejimin meşruiyeti ve devamlılığı sağlanabilecekti. Bu aktarım süreci de “kültür” yoluyla gerçekleşecekti. Fakat ulus-inşa sürecinde rejimi bekleyen en çetrefilli alanlardan birisi “kültür”den ve dolayısıyla “milli kültür”den ne kastedildiği idi. Çünkü bir yandan Batılılaşma Osmanlı döneminde Tanzimat’tan itibaren başlamıştı, diğer yandan yeni rejim meşruiyetini sağlamak için kendinden öncekine, Osmanlı mirasına “seçmeci bir tasfiyecilikle” yaklaşıyordu. Bu da rejimin kendi içinde neyin “milli” olduğuna dair ikircikli yönelimleri taşımasına sebep oluyordu.²⁵

Erken Cumhuriyet döneminde “yeni” sıfatıyla ulaşılmak istenilen kültür o halde hem milli hem de modern olmalıydı fakat “milli” olanın neye karşılık geldiği belirsizdi. Örneğin geçmişten tevarüs edilen yöresel âdetler “milli” miydi, yoksa her siyasi iktidarla yeniden yorumlanan törenler “milli” sınıfına daha mı uygundu? Kaldı ki “modern” olanın neye karşılık geldiği de ciddi bir tartışma konusuydu.

Bu eser siyasal alanla sanat alanının kesişme anları ve mecralarını bir mücadele konusu olarak yorumlamakta; dolayısıyla hem ideolojilerle, düşünce akımlarıyla hem sanatçının kendi sanatını bunlarla nasıl anlattığıyla hem de henüz sanat piyasası bulunmayan bir devirde Batı sanatını destekleyen Cumhuriyet

24 Orhan Koçak, “1920’lerden 1970’lere Kültür Politikaları”, der. Ahmet Insel, *Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce*, cilt 2: *Kemalizm*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2001, s. 370-418

25 Murat Belge, “Kültür”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, cilt 5, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 1299.

yönetiminin sanat hamiliğini nasıl dağıttıyla ilgilenmektedir. Bu çalışma, bu iki alanın birbiriyle ilişki kurduğu, birbiri içine geçtiği bağlamlara bakarken, sanat alanının siyasal alanla ilişkisiz görüldüğü hallerde bile siyasal alan için ürettiği anlamları göz ardı etmemeyi amaçlar.

Sanat tarihçilerimiz arasında bu ilişkiyi irdeleyenlere göz atığımızda, resim sanatımızın görece daha az siyasallaşmış olduğunu iddia ettiklerini görürüz. Kemal Iskender'e göre, Türk resminin siyasetle ilişkisinin kurulması Cumhuriyet dönemi ile başlar.²⁶ Cumhuriyet öncesinde yurtdışına gönderilen asker ve sivil kökenli ressamlardan sanatlarına yönelik herhangi bir beklenti içine girilmediğini, bu ressamların siyasi bir amaca hizmet etmeyi planlamadıklarını iddia eden Iskender, 1917'de kurulan Şişli atölyesinde Çallı ve arkadaşlarının yaptığı, askerlerin kahramanlık hikâyelerine yer verdikleri resimlerin bile herhangi siyasal bir boyut içermediğini savunmuştur. Aylin Tekiner *Atatürk Heykelleri: Kült, Estetik, Siyaset* adlı kıymetli eserinde, devletin heykel ile resim sanatı üzerindeki nüfuzlarını kıyasladığında, heykele resimden daha çok baskı uygulandığını iddia eder. Bu tespiti katılmakla birlikte, "Tek-parti dönemi resmine bakıldığında ve dünyadaki örneklerle karşılaştırıldığında, sanatçıların üslup ve konu bakımından devletin doğrudan bir yönlendirmesine ya da direktifine tabi olduğu söylenemez. Devletin sanatçılara koyduğu sınır, eserlerin devrim ideolojisine herhangi bir eleştiri getirmemesidir"²⁷ şeklinde ifade ettiği görüşünde kısmen yanıldığı bu çalışmanın "Ressamların Yurt Gezileri" bölümlerinde gösterilecektir. Benzer bir şekilde, Doğan Gürpınar, *Türkiye'de Aydınlanma'nın Kısa Tarihi* adlı kitabında, "mimarlıktan farklı olarak patronaj ve yüksek maliyet gerektirmediğinden", resim sanatı üzerinde Cumhuriyet ideolojisinin görece az etkili olduğu ve kimi ressamların modernist resim ve anlatım tekniklerini rahatlıkla geliştirebildiklerini iddia etmiş-

26 Kemal Iskender, "Cumhuriyet'in İlk Yıllarındaki Türk Resmi ve Siyaset İlişkileri", *Türkiye'de Sanat*, sayı 22, 1996, s. 42.

27 Aylin Tekiner, *Atatürk Heykelleri: Kült, Estetik, Siyaset*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2010, s. 85.

tir.²⁸ Türkiye’de Cumhuriyet elitleri tarafından sanatı geniş kitlelere yayma arzusuyla modern sanatın daha “okunaklı”²⁹ bir versiyonunun açıkça beklendiği ve çeşitli programlarla teşvik edildiği ileriki sayfalarda görülebilir.

Ressamların, dönemin sanat-siyaset alanının “güdümlü” niteliğine uyum sağladığı çokça iddia edilmiştir; özellikle geç-modernleşen bir ülkede hem modern hem de milli olmasını arzuladığı sanatını söz konusu modernleşmenin hizmetine vermekten çekinmemesi ilginçtir. Bu duruma dikkat çeken Necmi Sönmez, ressamların rejime bağlılıklarını otoriter bir rejimin baskısı altında uyum gösteren aktörlerin davranışları olarak değerlendirmemiş ve ressamların resmî kanona uymalarını Kemalist hegemonyaya gerçek anlamda bağlanmalarının bir sonucu olduğunu iddia etmiştir.³⁰ Bu iddiaya katılmakla birlikte bu çalışmanın bulgularının göstereceği gibi, ressamlar ile parti-devlet arasında kurulan bağın, dönemin sanat himaye mekanizmalarıyla da yakından alakalı olduğunu öne sürüyorum. Sanat alanının, kendi piyasasını kuramadığı için henüz özerkleşmemesine rağmen, aktörlerinin rejime bağlılığında bu dar ekonomik sermaye dağıtımının yanı sıra ve aslında çok da şaşırtıcı bir şekilde, parti tarafından tanınma bekleyen, teşvik mekanizmalarını sadece bir ekonomik destek değil aynı zamanda prestij kaynağı olarak gören pek çok ressam dilekçesi en büyük kanıtımız. Yani parti-devletin dağıttığı sadece maddi destek değil aynı zamanda sosyal tanınma ve kabuldü. Bu hem Kemalist kadrolardan yakın destek görebilen, örneğin Güzel Sanatlar Akademisi mensupları için hem de bu destekten pek de pay alamayanlar için geçerliydi.

Osmanlı İmparatorluğu’ndan sonra kendine yeni bir sayfa açmak isteyen Türkiye Cumhuriyeti, tarihi sıfır noktasına çe-

28 Doğan Gürpınar, *Türkiye’de Aydının Kısa Tarihi*, İstanbul: Etkileşim Yayınları, 2013, s. 149.

29 Gerçekçi bir temsile dayanması, resme bakanın benzer nesneler görebilmesi, benzer konuları yakalayabilmesi anlamında kullanıyorum.

30 Necmi Sönmez, “Edilgen Kanon (1923-1960) Türkiye’de Siyasi Düşüncenin Görsel Sanatlara Bakışı”, der. Ömer Laçiner, *Modern Türkiye’de Siyasal Düşünce*, cilt 4: *Dönemler ve Zihniyetler*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009, s. 870-878.

kerek, yani kendi başarı ve kazanımlarını öne çıkararak anlatıyor ve yazıyordu. Bu çizgiyi takip eden, 1930'larda yeni Cumhuriyet'in sanat tarihi anlatısına girişen Elif Naci ve Nurullah Berk gibi ressam-yazarların en önemli savı, modern sanatı ülkeye kazandırmanın Cumhuriyet olduğudur.³¹ Bu görüşe göre, Cumhuriyet'in eğitim bursuyla yurtdışına giden ve oradan dönen genç kuşakla birlikte ülkede modern sanattan bahsedilmeye başlanır. Bizzat o kuşağın içinde (veya yanında) yer aldıkları için kendilerinin sanat tarihi içindeki konumlarına karşı tarafsız olamamışlar; örneğin, bir önceki kuşağı sanatlarını Osmanlı döneminin bağnaz ortamında icra ettikleri, fotoğraf tekniğiyle resim yaptıkları ve kendileri gibi entelektüel ve felsefi kaygılar taşımadıkları gibi gerekçelerle küçümsemişlerdir.³² Bu anlatının bir diğer boyutu, sanat tarihini sanatçı oluşumları üzerinden ele alarak belirli bir şema ortaya koymalarıdır.³³ Onlardan sonra gelenler bu anlatı yapısını uzun yıllar korumuştur. Dahası, bu çalışmalar incelemelerinde hem analitik olmaktan hem de eleştirel olmaktan oldukça uzaktı. Söz konusu yapının dışına çıkabilen az sayıda çalışma ortaya çıktı.³⁴

Tarihçi Sibel Bozdoğan'a göre Türkiye'de sanatta modernleş-

- 31 Elif Naci, *On Yılda Resim*, İstanbul: Gazetecilik ve Matbaacılık T.A.Ş., 1933; Elif Naci, "Türkiyede Resim Hareketleri", *Yeni Türk*, cilt 4, sayı 27, Teşrinisani 1934, s. 1726-1736; Nurullah Berk, *Türkiye'de Resim*, İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı, 1943.
- 32 Shaw, a.g.e., s. 170.
- 33 Ali Artun, "Çağdaş Sanat Tarihleri ve Sanatın Çağdaşlaşması", *Toplum ve Bilim*, sayı 79, Kış 1998, s. 49.
- 34 Bu çalışmalardan bazıları şunlardır: Artun, "Çağdaş Sanat Tarihleri ve Sanatın Çağdaşlaşması", s. 24-65; Sibel Bozdoğan, *Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür*, İstanbul: Metis Yayınları, 2015; Tansuğ, a.g.e.; Duben, a.g.e.; Zeynep Yasa Yaman, *d Grubu (1933-1951)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002; Nilüfer Öndin, *Cumhuriyetin Kültür Politikaları ve Sanat (1923-1950)*, İstanbul: İncancıl Yayınları, 2003; Duygu Köksal, "The Role of Art in Early Republican Modernization", der. Bernard Heybenger ve Sylvia Naef, *La Multiplication des images en pays d'Islam: de l'estampe à la Télévision (XVIIe-XXIe siècle)*, Würzburg: Ergon Verlag, 2003, s. 209-227; Shaw, a.g.e.; Kağan Güner, *Modern Türk Sanatının Doğuşu: Konstrüktivist Türkiye Cumhuriyeti'nde Kültür ve İdeoloji*, İstanbul: Kaynak Yayınları, 2014; Duygu Köksal, "Domesticating the Avant-Garde in a Nationalist Era: Aesthetic Modernism in 1930s Turkey", *New Perspectives on Turkey*, sayı 52, 2015, s. 29-53.

me iki döneme ayrılarak incelenebilir. “İlk modernler” olarak tarif ettiği 1908-1930 arası dönemde Bozdoğan’a göre modern anlamda bir sanat ve mimari kültürünün ortaya çıkması söz konusudur. 1931-1950 arasını ise sanat ve mimarinin daha geniş ulus-inşası projesi ve devlet ideolojisine tabi kılındığı dönem olarak görür.³⁵ Bozdoğan’ın dönemselleştirmesine katılmakla birlikte ikinci dönemin kendi içinde iki alt döneme ayrılarak incelenmesinin daha doğru olacağı kanaatindeyim. 1939’da Hasan Âli Yücel’in maarif vekilliği ile uygulanan hümanizmacı kültür politikası ve İkinci Dünya Savaşı’nın etkisiyle içe kapanan kültürel ve siyasi ortam, bu dönemin ayrıştırılarak ele alınmasını gerektirir. Bu çalışmada kullanacağımız kaba dönemselleştirme bu izleği takip ediyor olacak. Fakat ondan önce kültür tarihimizde pek çok kez birbirinin yerine kullanılabilen kavramları iyice masaya yatırmak istiyorum. Bu kavramları verdikten sonra, Cumhuriyet yönetiminin beklediği modern ama “okunaklı” resim ile siyasi ideoloji arasındaki bağ da daha iyi anlaşılacaktır. Aynı zamanda bu çalışmanın incelediği konunun ne olmadığı da netleşebilecektir.

Kaygan kavramlar: “Modern”, “modernite” ve “modernizm”

“Modern”, “modernite”, “modernizm” kavramları bazen belirli bir zamana, bazen aynı anda olma durumuna, bazense bir sanat akımına karşılık gelmektedir. Elbette bu kavramsallaştırmalar sanat ve kültür tarihindeki karşılıklarına referans veriyor, dolaylı yoldan etkileşim halinde olduğu siyasi ve toplumsal anlamdaki modernliğe değil.

Martin Jay, Christian Metz’ten “görme rejimi” (*scopic regime*) kavramını ödünç alarak, modernliğin belirli bir görme biçimi getirdiğini ortaya koymuştur.³⁶ Jay’in Kartezyen perspek-

35 Sibel Bozdoğan, “Art and Architecture in Modern Turkey: The Republican Period”, der. Reşat Kasaba, *The Cambridge History of Turkey*, cilt 4: *Turkey in the Modern World*, New York: Cambridge University Press, 2008, s. 419-471.

36 Hal Foster (der.), “Scopic Regimes of Modernity”, *Vision and Visuality*, Bay Press, Seattle, 1988, s. 3-23; *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Nine-*

tifçilik olarak adlandırdığı bu görme biçimi, modernizm-öncesi modern zamanların hâkim görme algısıdır. Bu algıya adını veren René Descartes (1596-1650), göz ve zihnin birlikte çalışarak bilginin üretilmesini sağladıklarını savunur.³⁷ Kartezyen perspektifçiliğin düşünsel temellerinin atıldığı Aydınlanma Çağı'nda görme duyusu rasyonellikle birleştirilir. Descartes'ın yanı sıra, John Locke (1632-1734) ve Denis Diderot (1713-1784) da eserlerinde görme duyusuna büyük önem atfeder.³⁸ Kartezyen perspektifçilik bilimsel bir dünya görüşüyle işbirliği halindedir; dünya artık yorumlanarak okunabilecek bir metne dayanan bir görsellik arz etmez ve tarafsız bir göze sahip bir araştırmacının gözlemleyebileceği, matematiksel olarak düzenlenmiş bir sistem olarak değerlendirilir.³⁹

Aydınlanma Çağı'nın en önemli siyasi figürlerinden Fransa Kralı XIV. Louis'nin (1643-1715) yetmiş seneyi aşan hükümdarlığı, iktidarın görsel kullanımlarının yetkinliği açısından Osmanlı Devleti de olmak üzere dünyadaki pek çok ülkeyi etkiler. Törenlerin siyasal işlevi XIV. Louis'nin Versailles Sarayı'nda doruk noktasına çıkar.⁴⁰ Dışarıdan bakanlar için hayret uyandırıcı görünse de saraydaki bu temaşanın belirli kuralları vardır ve bunlar sosyal hiyerarşiyi düzenler. Saraylılar için, bedensel hareketler, kıyafetlerin abartısı, pudralı perukaların büyüklüğü gibi detaylar sosyal ayrımı gösteren işaretlerdir.⁴¹ XIV. Louis'nin gözetleme amacıyla da görsel duyunun uyarılması önemsenir. Paris sokaklarının tam ortasına denk gelecek

teenth Century French Thought, Berkeley, Los Angeles, Londra: University of California Press, 1993.

37 A.g.e., s. 73.

38 Aydınlanmacı düşünürler içinden Jean Jacques Rousseau (1712-1778), tıpkı Platon gibi görme duyusunun yanıltmaya yatkın ve dolayısıyla kötücül olduğunu düşündüğü için görsel alana mesafeli yaklaşmaktaydı. Ancak tiyatro ve festival arasında bir karşılaştırma yapan Rousseau, ikincisini birincisine tercih etmiştir; çünkü ona göre, festival açık havada gerçekleşen sağlıklı ve etik bir faaliyetti, araya bir şey girmek zorunda olmadan insanların birlikteliği söz konusuydu. Bkz. Jay, *a.g.e.*, s. 92-93.

39 Jay, "Scopic Regimes of Modernity", s. 9.

40 A.g.e., s. 46.

41 A.g.e., s. 87.

şekilde astırdığı binlerce fener Paris halkında “Güneş Kral” lakaplı XIV. Louis’yi çağırıştırır.⁴² Dolayısıyla kralın varlığı, beden orada olmadığına bile *görünecektir*.

Aydınlanma’nın etkilediği Fransız Devrimi de görme rejiminin kullanılmaya devam ettiği bir dönemdir. Görme-merkezciğin hegemonyası 19. yüzyılda sallanmaya başlamıştır, 20. yüzyılda ise iyiden iyiye eleştiri odağı olur. 19. yüzyılda karşı-Aydınlanmacıların görüşleri ve romantiklerin ortaya çıkışıyla birlikte, görünenin güzelliği değer kaybederken, görünmeyenin de güzel ve yüce olabildiği yönündeki kanaat güçlenir. Bu da beraberinde görme duyusunun önemsiz görülmesine, işitme-ye, dokunmaya veya dile daha çok önem verilmesini getirir.⁴³

19. yüzyıl boyunca gerçekleşen dünya fuarları gibi sosyal etkinlikler ve gaz lambası, elektrik, fotoğraf, balon yolculuğu, sinemanın icadı gibi teknolojik gelişmeler her ne kadar görsel alanı güçlendirse de Kartezyen perspektifçiliğin yavaş yavaş sarsılmasına katkıda bulunur.⁴⁴ Marcel Duchamp’ın (1887-1968) çığır açan işleri, Henri Bergson’un (1859-1941) felsefesi Birinci Dünya Savaşı’na giren dünyada görselciliğin tahtının sallanmasına etki eder çünkü bütün bu gelişmeler, görme duyusunun tek başına aynı anlamı üretmediği ve bakan her gözün başka bir şey görebildiğine dair olumsuzluğu ortaya koydu. Görmeye dair şüphelerin artmasıyla birlikte, modernizm de yavaş yavaş görünür hale geldi.⁴⁵ Çünkü her bakanın aynı şeyi görmediği eleştirisiyle birlikte realist bakış açısının var sayımları devre dışı kalmaya başladı ki bunu, T.J. Clark’a göre, ilk kez kamusal olarak ortaya atan ressam Paul Cézanne’dır (1839-1906).⁴⁶ Ironik bir şekilde, modernliğin hâkim görme paradigması olan Kartezyen perspektifçilik, modernizm tarafından eleştiriyse tutulur.⁴⁷

42 A.g.e., s. 88-89.

43 A.g.e., s. 106-107.

44 A.g.e., s. 113-147.

45 A.g.e., s. 150-207.

46 A.g.e., s. 159.

47 Marvin Perry’e göre modernist hareket 19. yüzyılın sonuna doğru başlamış, Birinci Dünya Savaşı öncesinde doruğa ulaşmış ve savaş sonrası dönemde

Martin Jay'e göre, onun Kartezyen perspektifçilik diye adlandırdığı bu görme rejimi farklı yönleriyle eleştirildi.⁴⁸ Bir ke-re bu türlü bir algılama şeklinde, ressamın duygusal durumu görmezden gelinir; çünkü resmi yapanın bakışıyla resme ba-kanın bakışı eşitlenmiştir. Daha sonra, resimdeki mekân, bağ-lamından soyutlanır. Ayrıca, bu görme biçiminin bakana da-ir belli varsayımları vardır; her bakış aynıdır, evrenseldir ve aşkındır.⁴⁹ Dahası, Avrupa'da perspektifçi paradigma o kadar kabul görmüştü ki sömürgeci Avrupalılara göre perspektif, “normal görme biçiminin normuydu ve gerçekçiliği, modern-lğin nimetlerini sömürgelere getirecek olan ilerlemeyi tem-sil ediyordu”.⁵⁰ Yani perspektif belirli bir görme rejimini ön-görüyor, bu görme rejimi de realist bir dünya tasavvurundan besleniyordu. Bu görme biçiminin kapitalist modernlikle doğ-ru orantılı bir ilişkisi olduğunu savunan çalışmalar, gerek doğ-anın nesneleştirilerek sömürülmesinin önünü açması, mekân-ı tarihsel bağlamından koparması veya gözlem ve denetim gi-bi işlevler için kullandığı iddiasıyla ona yönelik eleştiriler ge-tirdi.⁵¹

Terry Eagleton'a göre de realizmle (sanat) “ulus-devlet pro-jeleri ve yayılmacı ve merkezietçi bürokrasiler” arasında sıkı bir ilişki vardır; çünkü “mekânsal/algısal olarak birleştirilmiş bir alan ve bu alan üzerindeki hâkimiyet realist görme rejimi-ni harekete geçirir” Başka bir deyişle, ulus-inşa projeleri alan-ları mekânsal, kültürel veya etnik olarak homojen varsayıdıkla-rı için onlar üstünde söz sahibi olmaları realist tasavvurla ko-laylaşır.⁵² Burada realizmin modern epistemolojiyle ilişkisine

meyvelerini vermeye devam etmiştir. Marvin Perry, *An Intellectual History of Modern Europe*, Boston: Houghton Mifflin Company, 1992, s. 337. Modern-lik ve modernizm kavramlarına dair ayrıntılı açıklama takip eden sayfalar-da yapılacaktır.

48 Jay, “Scopic Regimes of Modernity”; *Downcast Eyes*.

49 Jay, “Scopic Regimes of Modernity”, s. 8-11.

50 Hans Belting, *Floransa ve Bağdat: Doğu'da ve Batı'da Bakışın Tarihi*, çev. Zehra Aksu Yılmaz, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2015, s. 52.

51 Arturo Escobar, “After Nature Steps to an Antiessentialist Political Ecology”, *Current Anthropology*, cilt 40, sayı 1, 1999, s. 6.

52 Terry Eagleton, *Heathcliff and the Great Hunger: Studies in Irish Culture*,

dair bir parantez açmak gerekirse, Allen Feldman'ın ortaya attığı benzer bir “görme rejimi” tanımının bu ilişkinin niteliğine dair aydınlatıcı olabileceğini düşünüyorum. Ona göre, bir görme rejimi “siyasal görselleştirme gündemleri ve teknikleridir” Bu rejimler belirli bir görme halini reçetelendirir ve diğer görme hallerini ve nesnelerini kabul edilemez ilan eder. Ayrıca bu rejimler, hakikat iddialarına işaret ederek, politik olarak doğru görme biçimleri ve görsel etkinliklerin inanırılıkları hakkında pratikler ve söylemler üretir.⁵³ Çalışmanın ileriki bölümlerinde tartışacağım Cumhuriyet Halk Partisi ve resim sanatına dair beklentileri konularında “realist eser” bahsi geçtiği zaman, bu yaklaşımı hatırlayalım. Yani erken Cumhuriyet döneminde partinin realist görme rejimini yaymak istediğini ve böylece kendi ulus-devlet projesine hizmet edeceğine inandığını vurgulayalım.

Tekrar kavramlara dönecek olursak; başta belirtilen kavramlar (modern, modernite, modernizm) arasındaki kayganlık⁵⁴ nedeniyle, Christopher Wilk modernizmin ne olduğundan ziyade ne olmadığı üzerine bir anlaşılmaya varıldığını belirtir.⁵⁵ Buna göre, modernizm dışındakiler; tarihsicilik, akademizm,⁵⁶ ve “yeni”yi değil geleneği tercih eden her şeydir. Modernistler “formel yenilik, yeni şeyler yaratmaya yönelik bilinçli bir istek, soyutlama eğilimi” şeklinde sıralanabilecek ortak özellik-

1995'ten akt. Allen Feldman, “Violence and Vision: The Prosthetics and Aesthetics of Terror”, der. Fernando Coronil ve Julie Skurski, *States of Violence*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2006, s. 442.

53 Feldman, *a.g.e.*, s. 429.

54 Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham: Duke University Press, 1987.

55 Christopher Wilk, *Modernism 1914-1939: Designing a New World*, Londra: V&A, 2006, s. 12.

56 Akademizmi tarifetmek için şu tanımı kullanabiliriz: “Akademi geleneklerine sıkı sıkıya bağlılık, klasik kurallardan ayrılmama. Klasik akademi kuramı ve eğitiminde, sanatın uygulanması ve değerlendirilmesi ya da sanat beğenisinin geliştirilmesiyle ilgili her şeyin akılcı bir çerçeve içine alınabileceği düşüncesi temeldir. Sanat, akılcı ilkeler aracılığıyla öğretilip incelenebilir. Akademizm sözcüğü bu anlayışın olumsuz yanlarını vurgulayan bir anlam taşır.” Bkz. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, cilt 1, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları, 1997, s. 40.

ler taşısalar da sanatsal etkinliklerinin siyasi sonuçları açısından benzerlik bulmak pek mümkün değildir.⁵⁷

Wilk, ayrıca modernizmin ne ifade ettiğinin her sanat koluna için farklılık arz ettiğini vurgular. Tasarım alanında modernizm; ütopyacı bir arzu ile dünyayı baştan yaratmak düşüncesiyle beraber tasarımın ve sanatın toplumu değiştirebileceğine yönelik bir inançla makine ve sanayi teknolojisinin kuratıcı gücünün öne çıkarıldığı bir akıma denk geliyordu. Fakat Wilk'e göre, 1930'lara gelindiğinde soyut, doğrusal geometri ve endüstriyel formların kullanıldığı bir stilin adı haline gelen modernizm, baştaki sosyal ve politik amaçlarını özellikle Amerikan pazarına girmesiyle yavaş yavaş terk etti.⁵⁸ Edebiyattaki modernizme göre mekân, hareket ve zamanın nesnel bir gerçekliği yoktur.⁵⁹ Gerçekliğin daha ziyade türlü şekillerde edinelebileceğini, insan deneyimiyle farklılaşabileceğini, yani imgelem yoluyla gerçekliğin her deneyimleyen için başka şeyler ifade ettiğini savunur. Resimde modernizm ise 1939'dan itibaren sanat eleştirmeni Clement Greenberg'in yazılarıyla kavramsallaştırılır. İlk olarak "avangard resim", daha sonra ise "modernist resim" tanımlarını tercih eden Greenberg'e göre modernist eser sadece kendine referans verir ve tamamen estetik endişelerden hareket eder. Diğer bir deyişle, sanatçı sanatından başka bir şeyle ilgilenmek ihtiyacı hissetmez. Greenberg resimde modernizmin 1860'larda Édouard Manet'nin (1832-1883) çalışmalarıyla başladığını, Paul Cézanne ile ilerleme kaydettiğini, Pablo Picasso'nun (1881-1973) kübizmiyle belirleyici noktasına ulaştığını, Wassily Kandinsky (1866-1944) ve son olarak soyut sanat ile devam ettiğini savunur.⁶⁰ Benzer bir şekilde Perry modern resmin izlenimcilikle başladığını iddia eder. Işığın nesneler üstündeki etkisine yoğunlaşan izlenimciler doğayı gökyüzünün altında resmedebilmek için stüdyolarından çıkarak tu-

57 A.g.e., s. 13.

58 A.g.e., s. 14.

59 Marvin Perry, *An Intellectual History of Modern Europe*, Boston: Houghton Mifflin Company, 1992, s. 334.

60 Wilk, a.g.e., s. 13.

vallerini taşraya, açık havaya çıkarmışlardır. Manzara resimlerinin⁶¹ yanı sıra şehir hayatını, köprüleri, bulvarları ve dans salonlarında, kafelerde, tiyatrolarda ve bahçelerdeki insanları resimlerine konu edinerek hızlı bir şekilde sanayileşen dünyada modern hayatın yaşandığı şekilleriyle olay veya figürün anlık izlenimlerini aktarmaya çalıştılar. İzlenimcilerden sonra post-izlenimciler, dışavurumcular, fovistler ve sonra kübistler modern resmi devam ettirdiler.⁶²

Roland Barthes da modern sanatın toplumsal hayatla bir ilişki kurmak gerekliliği duymaması yönündeki tespiti onaylar.⁶³ Marshall Berman'a göre, pek çok sanatçı ve hatta sanat eleştirmeni sanatın özerkliğinin böylece kabul edilmesinden memnun olsalar da sanatçıların pek azı bu türden bir modernizm içinde uzun süre yer alabilmiştir.⁶⁴ Berman'a göre modern olmak, Karl Marx'ın "katı olan her şey buharlaşıyor" sözündeki gibi her şeyin hızla değiştiği ve değişim fikrinin yaşamın her deneyimine sirayet ettiği bir zaman ve mekâna karşılık gelir.⁶⁵ Tarihsel zaman fikrinin modernliği kuran bir unsur olduğunu Matei Calinescu da belirtir.⁶⁶ Estetik modernliği bir kriz kavramı olarak ele alan Calinescu onun geleneğe, burjuva medeniyetine ve son olarak otoritenin bir türü haline gelen kendisine karşı diyalektik bir şekilde gelişen bir kavram olduğunu anlatır.⁶⁷ Örneğin Charles Baudelaire estetik anlamda modernliğin hem geleneğin kendisine hem de burjuva medeniyetinin tüm pratiklerine karşı olduğunu iddia eder. Calinescu'ya göre modernite birbiriyle uyuşmayan iki değer setinde kendini bulur;

61 Manzara resimciliği, bir resim türü olarak 16. yüzyılda Hollanda ve Almanya'da ortaya çıkmıştır. Bkz. Ernst Gombrich, "The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape", *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance*, Chicago: Phaidon Press, 1966.

62 Perry, *a.g.e.*, s. 338.

63 Marshall Berman, *All That is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*, New York: Penguin Books, 1988, s. 30.

64 *A.g.e.*

65 Berman, *a.g.e.*, s. 15.

66 Calinescu, *a.g.e.*, s. 13.

67 *A.g.e.*, s. 10.

birincisinde, kapitalist medeniyetin ölçülebilir, nesneleştirilmiş zamanına karşılık gelirken ikincisi benliğin ortaya çıktığı öznel bir özel zamana tekabül eder.⁶⁸ Bu şekilde ilerleme, teknoloji, burjuva modernliği ile beraber gelen modernitenin bütün bunları kapsamakla birlikte onun içerisinden ona karşıt bir konum geliştirerek ilerlediğini kaydeder. Bunun bir sonucu olarak, tam olarak ne zaman başladığı bilinmemekle birlikte, 19. yüzyılın ilk yarısında bu iki modernite arasında ciddi bir ayrışma gözlenmeye başlar.⁶⁹ Başka bir deyişle ilerleme, sanayileşme, teknoloji, zamanın ölçülebilirliği ve meta haline gelmesi, özgürlük ideali, akılcılık gibi öğreti ve durumların hepsini içine alan, Batı medeniyetinin bir aşaması olarak tarif edilebilecek bir modernitenin karşısına estetik bir kavram olarak ortaya çıkan bir modernite dikilir. Bu ikinci modernite, birincisinin burjuva pratiklerine tiksintiyle yaklaşmış ve o noktadan sonra özerkleştirdiğini ilan ederek “sanat için sanat” şiarını yaygınlaştırmaya başlamıştır.⁷⁰ Bu modernite anlayışı daha sonra avangardların ortaya çıkmasında etkili olacaktır. Dolayısıyla, buna “estetik modernizm” de diyebiliriz.

T.J. Clark için modernite, olumsuzluk (*contingency*) fikrini içinde barındırır.⁷¹ Max Weber’in moderniteyi “büyüsü bozulan dünya” tanımını ile en güzel şekilde ifade ettiğine inanan Clark, modernitenin değerini teslim etmekle birlikte dünyayı “dayanılmaz” bir hale getirdiğine kanidir. Bu bakımdan (estetik) modernizmin, “modernitenin körlüğüne verilmiş bir cevap” olduğunu savunur.⁷² Clark, *Farewell to an Idea* adlı çalışmasında, Fransız neoklasisist ressam Jacques-Louis David’in (1748-1825) 1793 tarihli *Marat* adlı eserinden, soyut dışavurumcu Jackson Pollock’ın (1912-1956) 1947’den 1950’ye değin ürettiği soyut resimlerine uzanan bir yelpazede, ona göre “mutlak

68 A.g.e., s. 5.

69 A.g.e., s. 41.

70 A.g.e., s. 41-45.

71 T.J. Clark, *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*, Yale New Haven ve Londra: University Press, 1999, s. 7.

72 A.g.e., s. 8.

suskunluğu bıçaklayan”, “temsile (*representation*) bir son veren hatta temsilden faillige (*agency*) geçen”⁷³ ve modernist olduğuunu düşündüğü eserler aracılığıyla modernizmin siyasetle kurduğu ilişkiyi sorgular. Ayrıca Clark, (estetik) modernizmin siyasetle her daim ilişkilenme mecburiyetinin olmadığını fakat siyasetle ilişki kurduğu dönemlerin dünyanın büyüsünün bozulması durumuna (modernite) verilen cevap hallerine karşılık geldiğini iddia eder.⁷⁴

Bu kavramsal araç kutusuyla incelediğimiz döneme baktığımızda Cumhuriyet’imizin erken dönem ressamlarından bazılarının estetik modernizm altında incelenebilecek yönleri olduğunu görüyoruz. Örneğin, “d” Grubu’nun ilk ıkışı, Peyami Safa imzalı manifestovari sergi daveti, bize kendinden başka bir şeye referans vermeyen bir sanat eseriyle karşı karşıya olduğumuzu düşündürür. Ancak bu dönemin içinde bulunduğu siyasi, sosyal, kültürel ve ekonomik etkenleri bu estetik modernizmin pek sahici olmadığını veya uzun ömürlü olmadığını görmemize yetecektir. Ressamlarımızın ve Cumhuriyet’in aydın ve bürokrat kadrolarının sanat alanını kh söylemsel açıdan kh sanat himayesi açısından bir mücadele sahnesine dönüştürmeleri işten bile değildir. Bu sahnede kbizim gibi modernist sanat akımları yeni modern ulus-devlete en uygun sanat olarak da telakki edilir, “mütereddi”/ azgın/ soysuz sanat olarak da...

Yöntem ve kapsama dair

Siyaset bilimi, tarih ve sosyoloji disiplinlerinin kavramsal ve kuramsal araçlarından faydalanan bu eser yoğun olarak birincil kaynaklara dayanıyor. Öncelikle ciddi bir süreli yayın taraması yaptım. *Ar*, *Arkitekt (Mimar)*, *Aydın Tarihi*, *Fikir Hareketleri*, *Güzel Sanatlar*, *Hep Bu Toprakdan*, *İnsan*, *Kadro*, *La Turquie Kmaliste*, *Muhit*, *Ulus*, *lk*, *Varlık*, *Yeni Adam*, *Yurt ve Dünya* gibi tek-parti dönemi içinde yayımlanmış süreli yayınları sistematik olarak tarayarak inceledim. Bunun yanı sıra sanatçı biyografiler-

73 A.g.e., s. 7.

74 A.g.e., s. 22.

ri, ressamlarla röportajlar ve sergi kataloglarından yararlandım.

Daha sonra, bu konudaki literatürün eksik kaldığı resmî belge taramasının elzem olduğu sonucuna vararak bu yönde bir arşiv araştırması yaptım. Arşive girildikçe daha da ilginçleşen ve yepyeni veriler sunan konunun derinliklerine indim. Bu sayede Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi'nde bulunan belgeler eserin en özgün kaynaklarını oluşturdu. 2015 yaz döneminde yapılan söz konusu arşiv taramasında keşfedilen belgelerin önemli bir kısmının ilk defa bu çalışmada kullanıldığını tespit ettim.⁷⁵ En önemlisi, Cumhuriyet Halk Partisi'nin 1938-1946 arasında düzenlediği Ressamların Yurt Gezileri Programı'na dair pek çok yeni bilgi edindik. Şimdiye kadar, muhtemelen *Cumhuriyet Halk Partisi Resim Sergisi 1944* adlı kataloğa⁷⁶ dayanarak, kaynaklarda⁷⁷ 1943'e kadar yapıldığı yazılan gezilerin aslında 1944'te ara verilerek 1945'te ve son kez 1946'da yapıldığını anlamak⁷⁸ en önemli bulgulardan biri. Daha sonra, gezilerin yanı sıra, bu gezilerde üretilen resimlerin "Yurt Gezileri Seyyar Sergileri" adı verilen gezici sergi programıyla Türkiye'nin muhtelif bölgelerindeki halkevlerinde parça parça gösterildiği ortaya çıktı. Ayrıca, Öğretmen-Ressamlar Programı adıyla düzenlenen, resme yeteneği olan gençleri yetiştirmek için merkezden Anadolu'ya ressamların gönderildiği bir program olduğunu keşfettik. Son olarak ve belki de en kıymetlisi, Anadolu'da çalışan öğretmenlerin –çoğu zaman yakın bulundukları halk-

75 Bugün bu arşiv belgelerine uzaktan erişim de mümkün. Araştırmacılar katalog tarayarak istedikleri belgeyi görüntüleyebilir ve kopyalarını satın alabilir.

76 *Cumhuriyet Halk Partisi Resim Sergisi 1944*, Ankara: C.H.P., 1944. Bu katalogta 1938-1943 arasında düzenlenen gezilerde üretilen resimlerin künyelerinin bir dökümü mevcuttur. Sonraki araştırmalar bu katalogdan hareket ederek toplam 675 resim üretildiği bilgisini tekrar etmişlerdir.

77 Bu yöndeki kaynaklardan bazıları şunlardır: Kıymet Giray, "Yurdu Gezen Türk Ressamları-I", *Türkiye'de Sanat*, sayı 17, Ocak-Şubat 1995, s. 34-37; Kıymet Giray, "Yurdu Gezen Türk Ressamları-II", *Türkiye'de Sanat*, sayı 19, Mayıs/Ağustos 1995, s. 38-45; Zeynep Yasa Yaman, "Yurt Gezileri ve Sergileri ya da 'Mektepten Memlekete Dönüş'", *Toplumbilim*, sayı 4, Haziran 1996, s. 35-52; Amélie Edgü (der.), *Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943)*, İstanbul Millî Reasürans T.A.Ş. Yayını, 1998; Öndin, a.g.e.

78 Geziler kapsamında toplamda 54 ressam tarafından 710 resim yapıldığı tahmin edilmektedir. BCA-CHP 490.1.0.0.2016.20.

evleri üzerinden– partinin ressamaları himaye programlarından yararlanmak için Parti Genel Sekreterliği'ne yazdıkları dilekçeler ortaya çıktı. Çünkü bu dilekçeler ile hem partinin himaye mekanizmasından uzak bulunan ve sanat alanının gerektirdiği sermaye türlerinin bazılarında yoksun olan ressamaların merkeze bakışını hem de merkezin onlara ve onların bulunduğu yerlerdeki halkevlerine dair algısını değerlendirme şansı elde edilmiştir.

Dahası, bu dilekçelerin eserin literatürdeki yerine “aşağıdan tarih” olarak adlandırılan tarih yazımı açısından bir incelik kazandıracağını düşünüyorum. Bu alanda yakın dönemde yapılmış iyi örneklerde⁷⁹ de görülebileceği gibi, söz konusu perspektif makro düzlemde bakışın araçlarıyla (anlaşmalar, istatistikler, bildireler vs.) yetinmeyerek diğer araçlara (mektuplar, dilekçeler, popüler yorum köşeleri, günlükler vs.) başvurarak mikro çerçeveden bakmayı amaçlamakta, böylece sesi duyulmayan grupların sesi olmayı amaçlarken, devlet ve toplum ilişkilerini yeniden düşünmeye imkân sağlamaktadır. Konumuz özelinde ise bu dilekçeler, merkezin kurumlarına, örneğin Güzel Sanatlar Akademisi, Ankara Halkevi gibi kurumlara yöneltilen, Maarif Vekâleti'ne doğrudan erişimi olmayan, İstanbul ve Ankara dışından ressamaların taleplerine kulak vererek kültür politikalarının merkez dışındaki ilgilileri tarafından nasıl değerlendirildiğini görmemize imkân tanıyacaktır. Böylece bir yandan merkez dışında kalanlarca (tabii okuma-yazma bilen, eğitilmiş, sanat sevgisi olan kısıtlı bir grup olduğu es geçilmemeli) Kemalist rejimin kültür politikalarına ve kurumlarına verilen değer görülürken, resamlara çeşitli teşvik mekaniz-

79 Yiğit Akın, “Reconsidering State, Party, and Society in Early Republican Turkey: Politics of Petitioning”, *International Journal of Middle East Studies*, sayı 39, 2007, s. 435-457; Murat Metinsoy, *İkinci Dünya Savaşı'nda Türkiye: Gündelik Yaşamda Devlet ve Toplum*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2016; Alexandros Lamprou, “‘CHP Genel Sekreterliği Yüksek Makamına’: 30'lu ve 40'lı Yıllarda Halkevleri'yle İlgili CHP'ye Gönderilen Şikâyet ve Dilek Mektupları Üzerine Kısa Bir Söz”, *Kebikeç: İnsan Bilimleri İçin Kaynak Araştırmaları Dergisi*, sayı 23, 2007, s. 381-392; Alexandros Lamprou, *Nation-Building in Modern Turkey: The 'People's Houses', the State and the Citizen*, Londra: I.B. Tauris, 2015.

malarıyla değer verdiğini gösteren bir devletin sağlayacağı kabul ve tanınma ile gelecek prestijin kıymeti anlaşılabilir.

Öte yandan, bu eserin eksik kaldığı düşünülebilecek yanlarını da peşinen kabul etmeli. Feminist duyarlılığı olan dikkatli okurların gözünden kaçmayacak bir eksiklik, bu çalışmada kadın ressamların görece yokluğudur.⁸⁰ Bu çalışma kapsamında incelenen süreli yayınlarda ve belgelerde kadın sanatçıların sesiyle neredeyse hiç karşılaşılmamış olması ilginçtir. Kamusal tartışmaların neredeyse hepsinin erkekler arasında geçtiği bir sanat ortamından bahsetmek yanlış olmayacaktır. Bu durumun kadın ressamların erkek resamlara oranla sayısının az olmasıyla ilişkili olduğu düşünülebilir; fakat ressamlığın o devirde özellikle seçkin kadınlar arasında saygıdeğer bir uğraş olduğu hatırlandığında kadın ressamların sayısının o denli az olmadığı ortaya çıkacaktır.⁸¹ Ataerkil kültürel alanın ve dolayısıyla ataerkil yayın dünyasının bir sonucu olarak yorumlanabilecek bu durum, otobiyografik çalışmalar, özel arşivlerdeki mektuplar gibi alternatif kaynaklar incelenerek daha fazla araştırılmayı hak etmektedir.

Daha sonra, bu çalışmada muhalif yönüyle incelenmesi beklenen bazı kesimlerin görece sessiz kaldığı da iddia edilebilir. Ağırlıklı olarak Kemalist düşünce dünyasına yakın süreli yayınların taranmış olması ve örneğin toplumcu yayınlara⁸² bakılmaması sanat-siyaset ilişkisine dair anlatımızda muhtemelen eksik kalmış ve gelecekteki araştırmaların tamamlayacağı bir boyut-

80 Bu durum *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*'ni inceleyen bir araştırmacının da dikkatini çekmiştir. Bkz. Tongo, *a.g.e.*, s. 50.

81 Resim belki seçkin kadınların uğraşydı fakat bu uğraşı hobi olarak yapmaları muhtemelen daha fazla tercih ediliyordu. Yetenekli kadın ressamların sanatlarıyla kendi seslerini duyurmaları çok sonra gerçekleşebilecektir. Sabiha Bozcalı, Melahat Ekinci, Refia Edren Çıray ve Eren Eyüboğlu Yurt Gezileri'ne giden toplam 54 ressam arasındaki dört kadın sanatçıdır. 1941 yılında "d" Grubu'nun sergisine katılan Fahrelnissa Zeid (1901-1991), grubun 1942, 1943, 1945 ve 1946 yıllarındaki sergilerinde işlerini sergilese de genel olarak savaşın devam ettiği bir ortamda ataerkil baskılar karşısında evde sanatsal üretimini sürdürüyor, ressam arkadaşlarını evine çağırıyor, kamusal alanda pek de görünmüyordu. Bkz. Necmi Sönmez, *Fahrelnissa Zeid Sözlüğü*, İstanbul: Doğan Egmont Yayıncılık, 2020, s. 55.

82 Toplumcu yayınlara *Ses*, *Yeni Ses*, *Yeni Edebiyat* gibi dergiler örnek verilebilir.

tur. Bununla birlikte, sanat alanını söylemsel açıdan hem işler kılan hem de şekillendiren entelektüel alanın rejimin organik aydınlarının belirlenimi içerisinde kaldığını unutmamak gerekir. 1940'ta yayın hayatına başlayan Marksist edebiyat dergisi *Yeni Edebiyat*'ta Abidin Dino ile diğer yazarlar arasındaki realizm tartışması⁸³ bir istisna olmaktan fazlasıdır; ancak Abidin Dino'nun entelektüel arayışları, yaşadığı dönemdeki diğer sanatçılar içinde özel bir değerlendirmeyi hak etmektedir. Bazı dönem ressamlarının özellikle sosyalizme, savaş karşıtı harekete ilgisi veya yakınlığı olduğu bilinmektedir; bunlar da gelecekteki araştırmacılar tarafından çalışılabilir.

Kitabın incelediği vakanın kültürel altyapısını serimlediğimiz Birinci Bölüm aslında kendi içinde iki alt tarihsel döneme ayrılıyor: Cumhuriyet öncesi ve Cumhuriyet'in ilk yılları. İlk olarak, Osmanlı-Cumhuriyet arasında radikal bir kopuş yerine bir süreklilik olduğu savından yola çıkılarak, modern görsel kültürün ortaya çıkışı bağlamında Cumhuriyet öncesi dönem ile başlayarak modern görsel kültürün muhtelif unsurlarının siyasi iktidar tarafından kullanım alanları incelenecektir. Osmanlı-Cumhuriyet modernleşmesinin görsel alanla kurduğu ilişkideki benzerliklere değinilecektir. Görsel kültür alanında Cumhuriyet'te ortaya konacak resmî söylem ve politikalar 1930'ların başına kadar irdelenecektir.

Daha sonra, 1930'larda tek-parti yönetiminin kültürel alana yoğun bir şekilde müdahil olmasına paralel olarak siyasal alanın sanat alanıyla ilişkilenme biçimleri incelenecektir. Bu bölüm temel olarak söylem ve ideolojinin, bir kültürel üretim alanı olan resim sanatı alanında simgesel sermaye yaratma mekanizmalarını işleyecektir. Bu bölümde öncelikle siyasal alanın güzel sanatlar alanından beklentisine yer verilirken, resim sanatı alanında etkin olacak aktörler tanıtılacaktır. Bu aktörler birer birer ortaya çıkarken onlara atfedilen değer ne ölçüde

83 Konuyla ilgili olarak bkz. Abidin Dino, *Kültür, Sanat ve Politika Üstüne Yazılar: Abidin Dino 1938-1993*, İstanbul: Adam Yayınları, 2000; Ahmet Oktay, *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları: Sosyalist Realizm Üstüne Eleştirel Bir Çalışma*, İstanbul: İthaki Yayınları, 2008.

siyasal beklentilerle belirlendiği tartışılacaktır. Ayrıca, 1933'te Cumhuriyet'in 10. yıl kutlamaları kapsamında başlatılan İnkılap Sergileri'nin dördüncüsü ve sonuncusunun 1937'de yapılmasının ardından güçlenecek devlet ve sanat himayesi tartışmasında, Kemalist rejimin organik aydınlarının sanatçıya bakış açısının ne olduğu da somutlaşacaktır. Böylece resim sanatı alanından beklentilerinde hem konu hem de stil bakımından bir tercih yapıldığı anlaşılabilecektir. Sanat alanının "önemli" yazar ve eleştirmenleri bir yandan resim konusunu yorumlarken diğer yandan da devlet ve partiyi kendilerinin işaret ettiği resim akımı ve onun temsilcilerini desteklemeye çağırma talardır. Böylece "meşru" bir resim anlayışının kabul gördüğü anlaşılabilecektir.

İkinci Bölüm'de Ressamların Yurt Gezileri ve Sergileri (1938-1946) Programı'nın ortaya çıkış, işleyiş ve sonuçları değerlendirilecektir. Cumhuriyet öncesinde kullanıma sokulan halkçı ve köycü söylemlerin güçlü bir şekilde vurgulandığı bir ortamda Yurt Gezileri'nin daha milliyetçi ve yerelci ifade şekillerini ortaya çıkarmasının beklendiği gösterilecektir. Amaçları arasında yurdun estetize edilerek görselleştirilmesi ve Anadolu halkı ile sanatçı arasındaki ilişkinin kuvvetlendirilmesi olan programın, sonuçları itibarıyla ressamların kendi aralarındaki stil farklılıklarının yıllar içinde sönümlenerek tek tipleştirici bir etki yarattığına değinilecektir. O bakımdan devletin resim kültürü üzerindeki etkisinin en fazla görünür olduğu hale işaret edebilecektir. Ayrıca ressamların sanata talep gösteren bir toplumun yokluğunda devletin sanat himayesini daha sistematik bir hale getirmesini talep ettikleri bir tartışma ortamının dinamiklerine yer verilecektir. Her ne kadar Ressamların Yurt Gezileri Programı tarihsel olarak Hasan Âli Yücel'in Maarif Vekâleti'nin (1938-1946) benimsediği hümanist kültür politikalarını öncelese de eşzamanlı sürdürülmesi bu politikalarla ideolojik olarak uyumlu olduğunu gösterecektir. Ayrıca gezilerin İkinci Dünya Savaşı boyunca devam ettirilmesi ve savaş nedeniyle ülkenin politik olarak içe kapanması sonucunda yurtdışına öğrenci gönderilmemesi kültürel üretim alanına yansı-

arak düşünce dünyasında bir içe kapanıklığın gözlemlenmesine neden olacaktır.

Üçüncü Bölüm’de ise Yurt Gezileri (1938-1946) Programı’nın işleyişlerine yoğunlaşılacak; ressamlarca ve dönemin ileri gelenlerince programın nasıl karşılandığına, daha sonra gezilere katılan ressamların izlenimlerine yer verilecektir. Bu program öncelikli olmak üzere diğer teşvik mekanizmalarından da örnekler verilerek, yararlanıcı ressamların hangi kriterlerle ve hangi kurumların otoriteleri aracılığıyla himaye edildiği gösterilecektir. Son olarak, alan içinde devletin patronajı ve kabulü için verilen mücadelenin hem merkezin ressamları arasında hem de taşradan⁸⁴ ressamların merkeze karşı yürütüldüğü tartışacağımız dilekçe örnekleriyle açığa çıkacaktır.

84 “Merkez”in dışında kalan anlamında kullandığım bu kavram literatürde “kenar”, “çevre” olarak da geçebiliyor.

İMPARATORLUK'TAN CUMHURİYET'E RESİM VE SİYASET

Modernleşme tarihimizin pek çok unsuru gibi, görsel sanatlar ile ilgili gelişmelerin de kökü Osmanlı dönemine dayanır. Osmanlı padişahları Fatih Sultan Mehmet'ten (1444-1446; 1451-1481) beri yağlıboya portrelerini yaptırdılar. III. Selim (1789-1807) Avrupa'daki padişahların portrelerini propaganda amaçlı yaptırdıklarını gören ve poz vererek portresini yaptırıp dağıtılması için bastıran ilk Osmanlı padişahıdır.¹ Fakat bu portrelerin hiçbiri saray dışına çıkmadı. İslâm dininde insan figürünün tasvir edilmesi yasağına rağmen, II. Mahmud (1807-1839) kendi portrelerini saray dışında kamusal bir alanda törenlerle astıran ilk padişahı.² 1835 itibarıyla II. Mahmud'un portrelerini okullar, resmî kurumlar ve askerî kışlalarda görmek mümkün hale gelmişti. Böylece ilk defa Osmanlı tebaası padişahını görebildi. Tarihçi Cengiz Kırılı'ya göre II. Mahmud'un bu tarihte astırdığı portresi, daha önce yaptırdığı portresinden farklılık arz eder. Ona göre, söz konusu portre özellikle bakmak ve bakılmak için yapılmış gibidir. Sembollerle yüklü bu resimde, II.

1 Günsel Renda'dan akt. Tekiner, *a.g.e.*, s. 33.

2 Cengiz Kırılı, "Surveillance and Constituting the Public in the Ottoman Empire", der. Seteney Shami, *Publics, Politics and Participation: Locating the Public Sphere in the Middle East and North Africa*, New York: Social Science Research Council, 2009, s. 190-193.

Mahmud, Batı tarzı bir koltuk üzerinde Batılı kıyafetler içinde-
dir ve 1829'da memurlar için zorunlu hale getirdiği fesle poz
vermektedir. Sultan, yeni getirdiği kıyafet uygulamasını bizzat
kendi üzerinde göstererek, tebaasına model olmak ister.³ Ay-
rıca, II. Mahmud'un, nakkaşlığın Müslümanlara özel bir uğraş
olmasını sağlayan yasağı kaldırması, yabancı ressamların ülke-
ye akın etmesine yol açar. Bu da ülkede bir sanat ortamı doğ-
masının önünü açmıştır denilebilir.

Patronaj, sanatçılar ve siyasi iktidar

Bu kısma başlamadan önce, patronajı ya da hamiliği tanımla-
yalım. Sanat patronajının nasıl işlediğine dair şu tanım verile-
bilir: "Sanat himayesi, herhangi bir toplumsal grubun, estetik
kültürün hem üretimi hem de takdiri için mevcut ek kaynak-
lara (*surplus resources*) erişimi dağıtma, mümkün kılma ve de-
netleme şeklidir."⁴ Sanatçı ile toplum arasındaki bağlantının
kurulmasında aracı olan patronaj, sanatçının daha fazla sanat
ürünü üretebilmesi için desteklendiği her şekil ve yöntem ola-
bilir.⁵ Bu nedenle; ister birey, ister devlet olsun her türlü ak-
tör (kurum, şirket vs.) patron olarak değerlendirilebilir. Lord
ve Lord'a göre, eğer bir kişi sanata vaktini, enerjisini ve hatta
hayatını adıyorsa, eninde sonunda, birden fazla eser üretebil-
mek için patrona ihtiyaç duyar. Halk/kamu, sanat eserinin alı-
cısı olarak sonunda en geniş patronajı sağlayan olacaktır; ama
onlar tarafından tanınana dek, sanatçı bir patronun onun sa-
natsal üretimini desteklemesine muhtaçtır. O bakımdan sanat-
çı her ikisine de ihtiyaç duyar; fakat patrona duyduğu gerek-
sinim üretiminin sürmesi için tam anlamıyla mecburiyettir.⁶
Bununla birlikte, Fransa'daki *salon* kültürünün gösterdiği gi-
bi, patronaj sadece finansal bir yardımdan ibaret değildir; aynı

3 Erol Köroğlu, *Türk Edebiyatı ve Birinci Dünya Savaşı 1914-1918: Propaganda-
dan Milli Kimlik İnşasına*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2010, s. 190.

4 Barry Lord ve Gail Dexter Lord, *Artists, Patrons and the Public: Why Culture
Changes*, Lanham: Altamira Press, 2010, s. 45.

5 A.g.e., s. 47.

6 A.g.e., s. 49.

zamanda, sanatçısının eserine ilgi gösterebilecek nüfuzlu çevrelerle sanatçıyı bir araya getirmeyi ve böylece sanatçının neler yapabileceğini görmelerine katkı sağlamayı da içerir.⁷ Yani, patronajın bir boyutu da sanatçının sosyal sermayesine katkıda bulunmasını kapsar.

Osmanlı İmparatorluğu'nda Batı tarzı resim derslerinin sırasıyla 1793'te ve 1835'te açılan Mühendishâne-i Berrî-i Hümâyûn ve Mekteb-i Harbiye-i Şâhâne'nin müfredatına konulması, ilk olarak Mühendishâneli ve sonra Harbiyeli ressamlardan oluşan "asker ressam"ların resim tarihimizde beliren ilk aktörler olmasında etkilidir. 1834'ten itibaren başta Paris olmak üzere Londra, Viyana, Berlin gibi önde gelen sanat merkezlerine eğitime gönderilen askerî okul öğrencileri bu konumu sürdürür.⁸ Saray'ın patronajı sayesinde oluşan bu ortamın etkisiyle; Mekteb-i Tıbbiye-i Şâhâne ile Mekteb-i Bahriye'nin yanı sıra, Galatasaray Sultânîsi'nde ve 1869'dan itibaren rüştiye ve idadilerde resim derslerinin ders programlarına eklenmesi, yine aynı yıllarda Darüşşafaka Lisesi ve Hendese-i Mülkiye'de resim derslerinin daha ciddiye alınmasına yol açmıştır.

Türkiye'de kamuya açık ilk sergi Şeker Ahmed Paşa (1841-1907) tarafından Sultanahmet'te 1873'te düzenlenir. 1883'te açılacak Akademi'de üretilen eserler bazen ödüllü bazen ödüksüz olarak 1883-1890 yılları arasında sergilenir.⁹ Bundan başka, 1875, 1876'ta diğer sergiler ve 1880 ve 1881'de ABC Kulübü'nün (Boğaziçi ve İstanbul Sanatçıları Kulübü) sergileri ile 1901, 1902 ve 1903'te "İstanbul Salonları"¹⁰ adı verilen sergiler düzenlenmiştir. Bu sergiler Pera'da çoğunluğu azınlık, Levanten ve yabancı ressamlardan oluşan, kimi zaman asker veya sivil Türk ressamlarının da katıldığı bir hay-

7 A.g.e., s. 64.

8 Bu amaçla ilk kez 1835'te Avrupa'ya resim eğitimine gönderilen Tevfik (1819-1866) ve İbrahim Efendilerdir (1815-1891). Bkz. Gülsen Sevinç Kaya, "Padişahın Ressam Kulları", *İhtişam ve Tevazu: Padişahın Ressam Kulları*, İstanbul: TBMM Milli Saraylar, 2012, s. 42.

9 Tansuğ, a.g.e., s. 110.

10 Bu sergilerde çıplak kadın resimleri sergilenmemesi hükümet yetkililerince emredilmiştir. Tansuğ, a.g.e., s. 111.

li faal sergiler resim sanatı alanının ortaya çıkmasına katkıda bulunmuştur.¹¹

Bu dönemde Türk ressamlarının etkinliklerinin odak noktasında Saray'ın patronajı vardır. Fatih Sultan Mehmet gibi Batı resmine kişisel olarak müthiş bir ilgi gösteren Osmanlı padişah-patronları daha önce ortaya çıkmasına rağmen,¹² Saray desteğinin bir nebze kurumsallaşmasına III. Selim (1789-1807) önyak olur. Onun tohumlarını attığı ve II. Mahmud (1808-1839) ve Abdülmecid (1839-1861) dönemlerinde sürecek destekler çerçevesinde Saray, İstanbul'a gelen kimi yabancı ressamların yanında, Pera sergilerinden de azınlıkların yaptığı resimleri koleksiyonuna katar.

O halde bu dönemde askerî okullar, Pera ve Saray üçgeninde gerçekleşen bir sanat alanının varlığından bahsedilebilir. Abdülmecid döneminin (1839-1861) son yıllarında, henüz Harbiye Mektebi'nin dördüncü sınıf öğrencisi olan Osman Nuri'nin (1836-1906) Saray'a "yaver" olarak alınması ve daha sonra Abdülaziz döneminde de (1861-1876) bu pozisyonun korunması "Yaver Ressamlar" kurumunun tutunmasının ilk adımıdır. Fakat "Saray Ressamlığı" kurumunun oturmasında resimle bizzat ilgili olan Sultan Abdülaziz döneminin (1861-1876) belirgin bir etkisi vardır.¹³ Abdülaziz'in sanatsal patronajı kapsamında Osman Nuri Paşa (1839-1861), Yusuf Ziya Paşa (1840-1908), Şeker Ahmed Ali Paşa, Servili Ahmet Emin (1845-1892), Hüseyin Zekai Paşa (1860-1919) gibi isimler "Yaver Ressamlar" olarak istihdam edilir.

Ayrıca Rus ressam Ivan Konstantinoviç Ayvazovski (1817-1900), Leh ressam Stanislaw Chlebowski (1835-1884), Fransız ressam Pierre Désiré Guillemet¹⁴ (1827-1878) gibi yabancı ressamların Saray'a gelmesiyle; 19. yüzyılın ikinci yarısından itiba-

11 Ahmet Kâmil Gören, "Türk Resminin Bir Odağı: Saray Koleksiyonu", *İhtişam ve Tevazu: Padişahın Ressam Kulları*, İstanbul: TBMM Milli Saraylar, 2012, s. 15.

12 Julian Raby, "A Sultan of Paradox: Mehmed the Conqueror as a Patron of the Arts", *Oxford Art Journal*, cilt 5, no. 1, Patronage sayısı, 1982, s. 3-8.

13 A.g.e., s. 16.

14 1874'te Sultan Abdülaziz'in desteğiyle İstanbul'un ilk resim okulunu Pera'da Desen ve Resim Akademisi adıyla açmıştır. Bkz. Kaya, a.g.e., s. 49.

ren oluşmaya başlayan ve yüzyıl sonuna gelindiğinde iyice yerleşen “Saray Ressamlığı” kurumu, Saray’ın sanat eserine verdiği öneme işaret eder.¹⁵ Bu yabancı ressamların manzara, kahramanlık, savaş (kara ve deniz savaşları) gibi konulardaki resimleri özellikle (Şehit) Hasan Rıza (1858-1913) ve Şeker Ahmet Paşa gibi Saray’da istihdam edilen Türk ressamlarını etkisi altına almıştı. Tarihçi Ahmet Kamil Gören’e göre, Mâbeyn-i Hümâyûn’da padişaha bağlı olarak görev yapan, “Yâverân-ı Hazret-i Şehriyâri” unvanı taşıyan ve kısaca “Yaver Ressamlar” denilen bu asker-ressamlar “asker kimlikleriyle ressam kimliklerini birleştirmişlerdir”¹⁶

Türkiye’nin halka açık ilk sergisi Şeker Ahmed Paşa tarafından Sultanahmed Mekteb-i Sanayii’nde düzenlenir. Bu sergiden Saray mensupları eserler alır. Şeker Ahmed Paşa’nın 1875’teki ikinci sergisindeki pek çok tablo saraya getirtilerek Sultan Abdülaziz’in bunları incelemesi sağlanır. Sergilerden satın alınan tablolar “saltanat armalı çerçeveler” ile saraya asılır. II. Abdülhamid kendi döneminde (1876-1909) bu geleneği sürdürür ve hatta saray koleksiyonunun şekillenmesinde en etkili padişahpatron olur. Bu dönemde İtalyan ressam Luigi Acquarone (1800-1896) ve Fausto Zonaro (1854-1929), “saray ressamı” olarak görev yapar. Böylelikle 1890’ların sonu itibarıyla Saray’a resim sunmak “adeta bir gelenek” haline gelir.¹⁷

Bahriyeli resamlardan Hüsnü (Tengüz) (1876-1950) hatıralarında, kendisine verilen destek hakkında ilginç bilgiler paylaşır. Tengüz Osmanlı donanmasında bulunan gemilerin resimlerinin bulunduğu bir albüm hazırlar. Bu albüm II. Abdülhamid tarafından takdir edilir ve ressam Mecidiye Nişanı ile ödüllendirilir. Tengüz, Kavak liman reisliği ve Bahriye Matbaası’nda görev yapmış, 1917’de kıdemli yüzbaşı olarak emekliye ayrılmıştır.¹⁸ Özetle Hüsnü Tengüz’ün asker ressam olarak kendisine iş alanı yaratılmıştır.

15 A.g.e., s. 16-17.

16 A.g.e., s. 18.

17 Gören, a.g.e., s. 21.

18 Kaya, a.g.e., s. 48.

Bir başka örnek, resim sevgisini ancak büyük bir uğraştan sonra mesleki hayatına yansıtacak olan Celal Esad Arseven'dir.¹⁹ Abdülaziz döneminin tanınmış sadrazamlarından Esad Paşa'nın oğlu Celal Esad Arseven anılarında II. Abdülhamid zamanında geçen gençlik döneminde ressamlara kendi aile çevresinin kıymet vermediğini aktarır. Amcası Kazım Paşa onu bir asker olması yönünde zorlar. Askerlik dönemin siyasi atmosferinde sosyal ve simgesel sermayesi yüksek, prestijli mesleklerden biridir. Arseven, ilk olarak Mekteb-i Mülkiye'ye gider; ama okulun fazla disiplinli ortamı onu boğar. Daha sonra Sanayi-i Nefise Mektebi'nde derslere başlamasına rağmen, amcasının engel olması nedeniyle okuldan ayrılır; fakat çok geçmeden girdiği Mekteb-i Harbiye-i Şâhâne'de resim dersleri verildiğini öğrenince teselli bulur. Arseven'in girdiği Mekteb-i Harbiye'deki Zâdegân Sınıfı'nın kuruluş amacı, "devlet ricâline mensup kişilerin çocuklarına özel eğitim vermek ve mezun olduktan sonra sarayda istihdam edilmeleri"²⁰ olduğu için, hem okulda resim dersleri görebilecek hem de o sırada tanıştığı Hoca Ali Rıza (1858-1930) ve Fausto Zonaro'dan resim dersleri alarak resim sanatını hayatında tutmaya devam edecektir.²¹

19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın başında Mekteb-i Bahriye, Mekteb-i Harbiye, Mühendishâne-i Berrî-i Hümâyûn ve Darüşşafaka yönetimleri, öğrencilerinin bir akademik yıl boyunca ürettikleri resimlerden seçtiklerini Saray'ın beğenisine sunarlar. Saray ise "bu öğrenci, mezun ve subayları" ödüllendirir.²²

19 Celal Esad (Arseven, 1876-1971) ressam, yazar, siyasetçi. Yayımladığı "Resim Kitaplığı" başlığı altındaki bir kitap serisi çerçevesinde *Resim Dersleri* (1895), *Ressam ve Mimarlarla Mahsus Menazır* (1899), *Fotoğrafya* (1899), *Ressamlara Rehber* (1901), *Renkler, Renkli Resimler ve Yağlıboya* (1903) gibi kitapları vardı. Bu yayınların toplumda sanat bilgisi ve bilincinin artırmasını arzulamıştı. Bkz. Wendy Shaw, *a.g.e.*, s. 121.

20 *A.g.e.*, s. 58.

21 Arseven, bu okulun kendine sunduğu eğitimle, Meşrutiyet'in ilanı ile birlikte Jön Türk hareketinin bir parçası olduğu zaman, Salâh Cimcoz ile birlikte resimlerini kendisinin hazırlayacağı, yirmi bin tirajlı *Kalem* adlı gazeteyi çıkarmıştır. Celal Esad Arseven, *Sanat ve Siyaset Hatıralarım*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1993, s. 39-50.

22 Kaya, *a.g.e.*, s. 66.

Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu'nda bu ressamların Saray'a sundukları resimlerin üstünü veya arkasını isimlerinin önünde "kulları" ifadesini kullanarak imzalamış oldukları tespit edilmiştir.²³ Bu koleksiyonda Mekteb-i Harbiye ve Mühendishâne-i Berrî-i Hümayûn'dan mezun asker ressamların resimleri vardır. Fakat asker olup olmamalarından bağımsız olarak, resimlerini Saray'a sunmalarından ötürü bu sözcüğü kullanmış oldukları öne sürülmüştür.²⁴ Halil Paşa (1857-1939) bazı resimlerinde "kulları" ifadesine başvururken, Şeker Ahmed Paşa'nın bu sözcüğü kullanmadığı, sadece ismiyle imzaladığı gözlemlenmiştir. Bu durum Şeker Ahmed'in kendi ressam kimliğinin farkında olduğu ve daha çok benimsediği şeklinde yorumlanabilir. Ayrıca, bu ressamlardan bazılarının, örneğin Diyarbakırlı Tahsin'in "Süvari Yüzbaşı Tahsin kulları" ve Osman Nuri Paşa'nın "Ressam Mîrlivâ Nuri kulları" şeklinde resimlerini imzalamaları asker kimliklerini öne çıkardıklarını gösteriyor.²⁵ Ancak bilhassa izlenimcilik gibi modern sanat akımlarının Paris'teki atölyelerde öğrenilip Türkiye'de hâkimiyetini iyice kurmasıyla birlikte ressam artık resminin altına imzasını atmayı bir kural olarak benimsemeye başlar.²⁶

Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlî'si; arkeolog, müzeci, ressam Osman Hamdi Bey tarafından 1 Ocak 1882'de kurulur, 2 Mart 1883'te sekiz kişilik öğretim kadrosu ve yirmi öğrenci ile resim, heykel ve mimarlık dallarında öğretime başlar. Sanayi-i Nefise'nin kurulması, yeni bir sınıfın da doğmasına katkıda bulunmuştur: Sanat öğretmenleri. Bu insanlar artık öğretmenlikleriyle para kazanmaya başlarlar. O bakımdan yeni bir ressam neslinin de doğmasına eşlik eder.²⁷ Akademik bir sanat eğitimi vermek amacıyla Akademi'nin kurulması resim eğitiminin kısa sü-

23 TBMM Milli Saraylar, *İhtişam ve Tevazu: Padişahın Ressam Kulları*, TBMM Milli Saraylar, İstanbul, 2012.

24 Kaya, a.g.e., s. 67.

25 A.g.e.

26 Oğur Arsal, *Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi (1839-1924)*, çev. Tuncay Bırkan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999, s. 121.

27 Zeki Sönmez (bas.haz.), *Güzel Sanatlar Eğitiminde 100 Yıl*, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayını, 1983, s. 13.

rede sivilleşmesinde önemli bir etkindir. Bu durumun sanatçıların entelektüel evreninde zaman içinde bir kırılmaya sebep olacağı kolaylıkla varsayılabilir.

1909'da II. Meşrutiyet'in hissettirdiği nispeten daha özgür ortamda kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Cumhuriyet öncesi dönemin en önemli sanatçı oluşumudur. Cemiyetin üyeleri ve Akademi'den mezun olanlar *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi* adlı bir dergi çıkarırlar. 7 Kanunusani 1326 - 1 Temmuz 1330 [20 Ocak 1911 - 14 Temmuz 1914] arasında 18 sayı yayımlanan dergi, "Türk resim sanatındaki yönelişlerin açıkça izlenebileceği bir kapsam" arz eder.²⁸ Dergi, sanatın bir medeniyet göstergesi olması hasebiyle Osmanlıların ilerlemesine katkı sunacak bir güç olduğunu savunan dergi yöneticileri kendilerini bu ilerleme gayesinin vazifeli sanatkârları olarak sunmuştur.²⁹ Bununla birlikte, sanat alanında diğer gelişmiş ülkelerin gerisinde kaldıklarının farkındadırlar ve bu durumu iyileştirmek için çaba sarf etmek gerektiğini vurgularlar. Sanayi-i Nefise Mektebi'nde görevli olan hocaların da yer aldığı bu grup milli sanatın ne olduğuyla ilgili ilk kamusal tartışmayı açan grup olmuştur ki bu durum tabii ki II. Meşrutiyet döneminin özgül koşullarıyla yakından alakalıdır. *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*'nin 1912'de vereceği iki senelik aranın ardından, özellikle Akademi'nin gayrimüslim hocalarına yönelik olarak "milli sanat"ı üretmedikleri eleştirisini daha çok dile getirmeleri, Balkan savaşlarının hezimetinden sonra yükselen milliyetçiliğin bir yansıması olarak görülebilir.³⁰

II. Meşrutiyet (1908-1918) kültürel alandaki politik etkinin milliyetçilik tonunun artacağı bir dönemin başlangıcıdır. II. Meşrutiyet'in düşünce özgürlüğünün önünü açan ortamın-

28 Şerifoğlu, *a.g.e.*, s. 11.

29 Şerif Abdülkadirzade Hüseyin Haşim, "Maksadımız", *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, sayı 1, yay.haz. Yaprak Zihnioğlu, *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi 1911-1914*, güncelleştirilmiş basım, İstanbul: Kitap Yayınevi, 2007, s. 2.

30 Gizem Tongo, *Painting, Artistic Patronage and Criticism in the Public Sphere: A Study of the Ottoman Society of Painters, 1908-1918*, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı, İstanbul, 2012.

da, pek çok ideoloji kendini ifade etme fırsatı bulmuştu ve hepsinin ortak noktası toprak bütünlüğü sarsılmakta olan devletin nasıl kurtulacağını kendilerine dert edinmeleri idi. Bunlardan önde gelenleri, Osmanlıcılık, İslâmcılık, Türkçülük ve görece daha az etki alanı olan Batıcılıktı. 1909'daki 31 Mart Ayaklanması'ndan sonra İttihatçılar, gerici unsurlarla bir arada kullanıldığını düşündükleri için İslâmcılıktan vazgeçmişler; sadece Arap sömürgelerindeki halklara karşı bir söylem olarak stratejik olarak öne sürmüşlerdir. 1908'de İttihat ve Terakki'nin resmî ideolojisi Osmanlıcılık olmasına rağmen, bu durum 1913'teki Balkan Savaşı sonrasında değişmiştir. Bu tarihten sonra, İttihatçıları daha önceden de etkisi altına girdikleri Türkçülük akımı tamamen teslim almıştır.³¹

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kurulduğu 1909'dan neredeyse 1950'lere kadar sanat etrafında dönen kamusal tartışmaların neredeyse hepsinin ortak bir konusu vardır: "Milli sanat."³² *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*'nde yazan Muallim Ruhi, Muallim Vecihi, Fevzi (Uluğ), Ruhi (Arel) ve Galip Bahtiyar gibi ressam ve/veya yazarlar Avrupa'da ulusal karakterlerin sanatı nasıl etkilediği üzerinde durarak Türkiye'de de ulusal ve yerel karaktere sahip bir sanat yaklaşımını savunmuşlardı.³³ Bu yazarlardan Galip Bahtiyar bu ulusal karakteri resme iliştilmiş "Şarklı" bir tiple yansıtmanın mümkün olmayacağını, söz konusu karakterin eserin genel havasında hissedilmesi gerektiğini vurgulamıştır.³⁴

1913'te *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*'nde yayımlanan "Sultanların Resme İlgisi" adlı yazıda Sultan Abdülaziz'in sanatla olan ilişkisi ve sanat koruyuculuğuna övgüyle yer veril-

31 Eric Jan Zürcher, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2007, s. 186-193.

32 Kemal Iskender, "Cumhuriyet Türkiye'sinde Sanat ve Estetik", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, cilt 7, İstanbul: İletişim Yayınları, 1983, s. 1746-1758; Artun, "Çağdaş Sanat Tarihleri ve Sanatın Çağdaşlaşması"; Zeynep Yasa Yaman ise söz konusu estetik tartışmalarının Batı ve Doğu üzerinden şekillendiğini göstermiştir, bkz. "Cumhuriyetin Resim Eleştirisinin Kaynakları", *Türkiye'de Sanat*, sayı 24, Mayıs-Ağustos 1996, s. 32-38.

33 Iskender, *a.g.e.*, s. 1748.

34 *A.g.e.*

mesi, imparatorluk döneminde sanatın iktidar nezdinde henüz bireysel bir ilgi ve sevgi nesnesi olarak kurumlaşmamış olduğuna işaret etmektedir çünkü sultanın kimliği “devlet adına değil, kendi adına yüceltilmektedir”.³⁵

Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte, yurtdışına eğitime giden Çallı kuşağı ülkeye geri çağırılmıştır – ki bu sebeple “1914 kuşağı” olarak anılırlar. Daha sonra, savaş sırasında cepheye savaşmış veya savaşmamış ressam, figürün de resme girmesinin yaygınlaşmasıyla askerlik temalı resim üretmeye başlamışlardır. Birinci Dünya Savaşı'nda güzel sanatların siyasi amaçlar için kullanıldığı görülür. Savaş sürecinde Osmanlı Devleti'nin başvurduğu türlü propaganda araçlarından biri olarak, 1915'te aydınlar Çanakkale cephesine götürülür ve bu resim alanının da dahil edildiği ilk girişimdir. Genel Karargâh İstihbarat Şubesi Müdürlüğü “kültürel alanda isim yapmış on yedi isim”in katıldığı bir cephe gezisi düzenler. Daha önce Hüseyin Cahit ve Ahmet Rasim gibi ünlü gazeteciler mesleki bir merakla Dünya Savaşı'nın cephelerini ziyaret etmiştir;³⁶ fakat yazar, ressam ve müzisyenlerden oluşan bir ekibin “savaşla ilgili yayın yapmalarını teşvik etmek için” organize edilen Çanakkale gezisi, savaş yıllarındaki tek örnek. Başkumandan Vekili Enver Paşa³⁷ 1915 yılının Haziran'ında yirmi-otuz kadar kişiye geziye katılmaları için yazılı bir davet gönderir. Davet metninde, cepheyi gezerek izlenimler elde edecek bu aydınlardan “kişilere ya da makamlara yönelik övgüler istenmediği özellikle” bildirilirken “askerin cevherine ve milletin kabiliyetine dair hakiki tasvirler” beklendiği ifade edilir. Davet edilenlerin çoğunun geleceğini bildirmesine rağmen, yola çıkış gününde (11 Temmuz 1915'te) Sirkeci Garı'nda sadece 18 kişi hazır bulunacaktır: Edebiyatçı ve gazeteciler arasından Ağaoğlu Ahmet, Ali Canip, Celal Sahir, Enis Behiç, Hakkı Süha, Hamdullah Suphi, Hıfzı Tevfik, Muhittin, Orhan Seyfi, Selahattin, Yusuf Razi,

35 Zeynep Yasa Yaman, “Cumhuriyetin Resim Eleştirisinin Kaynakları”, *Türkiye'de Sanat*, sayı 24, Mayıs-Ağustos 1996, s. 35.

36 Köroğlu, a.g.e., s. 198.

37 Aynı anda hem genel karargâh başkanı hem de harbiye nazırı idi. A.g.e., s. 199.

Mehmet Emin, Ömer Seyfettin, İbrahim Alaeddin, Müfit Ratip; ressamlardan Çallı İbrahim ve Nazmi Ziya ve müzisyen Ahmet Yekta.³⁸ Aydınların Çanakkale gezisi “ayrılma ve dönme günleri hariç” on gün sürmüştür.

Geziye katılanların izlenimlerini birer propaganda ürününe dönüştürmeleri çok fazla mümkün olmaz. Bu ürünler “geç tarihlerde ve az sayıda” olacaktır; çünkü hem katılan sayısı azdır hem de devlet gezilerin ertesinde bu aydınları yazmaya yöneltecek mekanizmaya sahip değildir. Öte yandan, aydınların Çanakkale gezisine katılan ressamların ürettiği resimlerden bazıları sergilenme fırsatı bulur. Gezilere katılan ve cepheden resimlerle dönen Çallı İbrahim ve Nazmi Ziya’yla beraber; Halil Paşa, İsmail Hakkı, Şevket Bey, İzzet Bey, Mahmut Bey, İbrahim Feyhaman, Ruhi ve Hüseyin Avni Bey’in eserleri Türk Ocağı’nda düzenlenen bir sergide gösterilir. Türk Ocağı başkanını Hamdullah Suphi 23 Temmuz 1915’te açılan bu sergiyi *Türk Yurdu* dergisindeki yazısına konu eder ve bu ressamlarla gurur duyduğunu belirtir.³⁹ Fakat dergi tarafından yazının sonuna eklenen bir not dikkat çekicidir. Bu not, sergideki resimlerin savaş devam ederken yapılmasına rağmen, aralarında “askerlik sahnelerinin bir istisna gibi kaldığını belirterek serzenişte bulunur”⁴⁰

Sami Yetik ve Mehmet Ali Lâga gibi izlenimci ressamlar savaş cephesini bizzat yaşadı. Balkan Savaşı’nda Kara Harp Okulu’ndan mezun bir subay olan Sami Yetik’in, Edirne cephesinden başlayarak, Kurtuluş Savaşı sonuna kadar bulunduğu cephelerde bir yandan eskizler ve desenler çizdiği biliniyor.⁴¹ Sami Yetik, arkadaşı Yüzbaşı Mehmet Ali Lâga’yla birlikte esir düş-

38 Bu isimlerden Müfit Ratip hastalandığı için bir süre sonra geri döner, dolayısıyla gezi on yedi aydınla tamamlanır. Gezi ekibine Kurmay Binbaşı Edip Servet ve Yüzbaşı Hulusi rehberlik etmiş, sağlık sorunlarına karşı Dr. Fikri Servet ile yolculuklarını görüntülemek için bir fotoğrafçı ve bir sinemacı onlara eşlik etmiştir. Bkz. A.g.e., s. 199.

39 Hamdullah Suphi, “Türklükte Nefis Sanatlar: Son Resim Sergisi”, *Türk Yurdu*, 1915’ten akt. Tongo, s. 97.

40 Köroğlu, a.g.e., s. 192.

41 Tansuğ, a.g.e., s. 120, 151.

tüğü Balkan Savaşı'nın Edirne işgali sırasında Edirne Hastanesi'nin⁴² müdürlüğünü yapmakta olan Bahriyeli ressam Hasan Rıza Bey'in Bulgar askerleri tarafından öldürüldüğünü haber alır ve Sami Yetik üzüntüsünü daha sonra Hasan Rıza Bey'i andığı bir yazıyla ifade etmiştir.⁴³ Onların yanı sıra, 1915'teki Çanakkale gezisine katılan ressamlardan Nazmi Ziya Birinci Dünya Savaşı'nın kendisinin sanat için sanat anlayışını terk etmesinde etkili olduğunu vurgular.⁴⁴

İttihatçı iktidar da resim sanatına destek vermiştir. 6 Şubat 1331 [19 Şubat 1916]'da alınan merkezi bir kararla, devletin güzel sanatları destekleyeceği ve düzenlenecek sergilerde beğenilen resimlerin ödüllendirileceği duyurulmuştur.⁴⁵ Sergilerin Osmanlı ve yabancı ressamla açılacağı, altın, gümüş ve bronz ödüller dağıtılacağı belirtilmiştir. Bu karardan sonra düzenlenen ilk iki sergi eski Societa Operaia binası olan Galatasaraylılar Yurdu'nda açılmıştır.⁴⁶

Birinci Dünya Savaşı sırasında sanat-siyaset ekseninde değerlendirilebilecek bir diğer önemli etkinlik 1917 yılında gerçekleştirilen Şişli Atölyesi'dir. Harbiye Nezareti İstihbarat Dairesi Reisi Miralay Seyfi Paşa'nın önerisiyle, Kadıköy Belediye Müdürü Celal Esad Arseven'in önderliğinde harekete geçen bu atölye için devlet özel olarak bir mekân hazırlar. Arseven anılarında, Şişli Atölyesi'ni hangi amaçlarla tasarladığını şöyle an-

42 Aslında bir okul olmasına rağmen savaş sırasında hastane olarak kullanılmıştır. Hasan Rıza da öğretmeni olarak çalıştığı bu okulun hastaneye dönüştürülmesinden sonra müdür olarak atanır.

43 M. Sami, "Ressam Hasan Rıza Bey", sayı 14, sene 2, *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, yay.haz. Yaprak Zihnioğlu, *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi 1911-1914*, güncelleştirilmiş basım, İstanbul: Kitap Yayınevi, 2007, s. 169-172.

44 Bedri Rahmi'den akt. Tongo, *a.g.e.*, s. 96-97.

45 Tongo, *a.g.e.*, s. 102.

46 1916'nın ilkbaharında açılan sergiye 49 sanatçı 190 eserle katılmıştır. İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Halil Paşa, Hüseyin Zekai Paşa, Ruhi Bey, Feyhaman Duran, Nazmi Ziya ve Arslanyan'ın tabloları Maarif Vekâleti'nce ödüllendirilerek Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu'na alınmıştır. Galatasaraylılar Yurdu'nun 1917 Haziran'ındaki ikinci sergisine, 37 sanatçı 159 eserle katılmıştır. Bu sergi sonunda Namık İsmail'in "Tefekkür" isimli eseri Maarif Vekâleti tarafından ödüllendirilerek Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu'na dahil edilmiştir. Bkz. Ömer Faruk Şerifoglu, *a.g.e.*, s. 20-26.

latır: “Avrupaca yalnız muharebedeki cesaret ve kuvvetiyle tanınan ve fakat medeniyette ve sanatta geri kalmış bir medeniyet gibi telakki edilen Türklerin kültür ve sanat sahasındaki kabiliyetlerini göstererek müttefik devletlerde bir sempati uyandırmaktı.”⁴⁷ Yani Garbiyatçı⁴⁸ bir yaklaşımla, sergilenen modern resimlerle Türk modernliğinin geldiği noktayı Batılı müttefiklere onların başkentlerinde düzenlenecek sergilerle gösterebilmek amaçlanıyordu. Modern Batılı tekniklerle yapılan resimler aracılığıyla modernleştiğini Batılı gözlere kanıtlama çabası, müttefik ülkelerde bir sergi yapılmasının başlıca amacıdır. Öte yandan, Arseven’in anlatımına göre, kendisi Türk ressamlarının eserlerinin sergilenmesini teklif ettiyse de Seyfi Paşa gösterilecek tablolar arasında “mevzu itibariyle askerî mahiyet taşıyacak bazı eserlerin” bulunmasının da faydalı olacağını belirtir. Seyfi Paşa’nın direktifi uygulanır ve böylece bir savaş atmosferi yaratmak için uygun malzeme ve ekipman getirilir. Bu proje aracılığıyla devlet tarafından kendilerine tahsis edilen atölyede devletin sağladığı boya malzemeleri ve gerçek askerî mühimmatla ressamlar hallerinden pek memnun bir şekilde resim yaparlar. Sonuç olarak sergi, Şişli Atölyesi’ne katılmayan sanatçıların da katılımıyla, “Savaş Resimleri ve Diğerleri” başlığıyla 1917’nin son, 1918’in ilk günlerinde ilk önce Galatasaraylılar Yurdu’nda sergilenir.

Sergi komiseri Arseven yanına ressam Namık İsmail’i alarak sergiyi 1916-1917 yıllarında oldukça hareketli bir kültürel ortama ev sahipliği yapan Viyana’ya ve oradan da Berlin’e götürmeyi planlar. Bu dönemde Viyana’da ardı ardına açılan sergi-

47 Celal Esad Arseven, *Sanat ve Siyaset Hatıralarım*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1993, s. 62.

48 Şişli Atölyesi bu yönüyle Osmanlı İmparatorluğu ile Cumhuriyet arasında devamlılığın izlenebildiği örneklerden biridir. Ahıska Garbiyatçılığı şöyle tanımlar: “Garbiyatçılık, Batı-dışı sayılan bir alanda (ve Batı’nın tüm üstünlük iddialarına maruz kalarak) modernliği tarihsel olarak belirli bir şekilde temsil etme, başkalarına ve kendine sunma tarzıdır.” Garbiyatçılık, Cumhuriyet dönemine geçildiğinde modernleşmenin yaşandığı pek çok alana sirayet edecek ve Türkiye’de “modernliğin gramerini” oluşturacaktır. Meltem Ahıska, “Garbiyatçılık: Türkiye’de Modernliğin Grameri”, *Modern Türkiye’de Siyasal Düşünce*, cilt 9: *Dönemler ve Zihniyetler*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009, s. 1052.

lerden, 28 Aralık 1916-14 Ocak 1917 tarihleri arasında düzenlenen sergide Müttefikler'in askeri kumandanlarının portrelerine yer verildiği görülür. Osmanlı Devleti de Veziri Azam Halim Paşa, Harbiye Nazırı Enver Paşa, Dahiliye Nazırı Talat Paşa'nın portreleriyle temsil edilir. Tarihçi Gizem Tongo'nun dikkat çektiği gibi, bu portrelerin yer aldığı serginin siyasi bir özelliği şudur: Viyana Hükümeti Sultan V. Reşad'ın portresine yer vermeyerek Jön Türklere desteğini somutlaştırır.⁴⁹

Galatasaray'da 128 eser sergilenirken, Viyana sergisine 142 eser götürülür. Bu eserler savaş nedeniyle Türkiye'ye geri getirilemez; ancak savaştan sonra Hikmet Onat ve Celal Esad Arseven'in gayretleriyle getirilir.⁵⁰ Fakat Viyana'dan sonra Berlin için hazırlanan tablolar savaş şartlarının kötüleşmesi nedeniyle Berlin'e ulaşamaz. 1918'de Almanya'nın en önemli gazetelerinden birinde çıkan bir yazı, Viyana'da açılan sergide bir yandan propaganda ve askerlik konulu resimlerin fazla sayıda olmasını eleştirirken diğer yandan imparatorluğun geldiği modernlik seviyesini takdir eder.⁵¹ Yazı hem kadın resimlerinin hem de kadın ressamların eserlerinin sergide yer almasının Osmanlı modernliğine işaret ettiğini ifade eder. Söz konusu yazının savaşçı-Türk ve harem kadınları imgesi üzerinden gördüğü Osmanlı kimliği, Türk yöneticilerin yansıtmayı planladığı kimlik imgesiyle uyumludur.⁵² Bu proje etrafında üretilen resimler ile askerlerin figür olarak Türk resmine girmesi, resimde figür kullanımının yaygınlaşmasında etkili olacaktır.⁵³

Şişli Atölyesi'nin vurgulanması gereken bir başka özelliği, "tamamen Müslüman bir oluşum" olmasıydı.⁵⁴ 1916 ve

49 Tongo, *a.g.e.*, s. 100.

50 Bu eserlerden 56'sı, "Maarif Vekâlet'iyle önceden yapılmış sözleşme gereği olarak 'millî müze' oluşturmak amacıyla Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu'na ayrılarak bugünkü İstanbul Resim Heykel Müzesi koleksiyonunun temelini oluşturmuştur" Ömer Faruk Şerifoğlu, *Resim Tarihimizden: Galatasaray Sergileri 1916-1951*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003, s. 28.

51 Wendy Shaw, *a.g.e.*, s. 148.

52 Shaw, *a.g.e.*, s. 150.

53 Zeynep Yasa Yaman, "Adnan Çoker'le Söyleşi", *d Grubu* (1933-1951), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002, s. 52.

54 Tongo, *a.g.e.*, s. 112.

1917'de Galatasaraylılar Yurdu'nda düzenlenen sergilerde gay-rimüslim sanatçıların eserlerinin de yer almış olmasına rağmen, Şişli Atölyesi'nin ardından Galatasaray Yurdu'nda açılan sergi-de sadece ikisi kadın olmak üzere on dokuz Müslüman ressamın eserleri sergilenir.⁵⁵ Ayrıca, bu iki sergiden ikisine birden katılım gösteren sadece birkaç sanatçı vardır. Çallı İbrahim, İbrahim Feyhaman, Namık İsmail, Cevad Bey, Harika Hanım ve Hikmet Bey hem Galatasaray'daki hem de Viyana'daki eserleriyle katılır. Tongo'ya göre, bu durum adı geçen sanatçıların dönemin sanat çevresinde en popüler sanatçılar olduğuna işaret ediyordu.⁵⁶

Eldeki verilere göre, 1915 gezisi ve Şişli Atölyesi dışında ressamlar devam eden savaşı eserlerinde çok fazla konu edinmemiştir.⁵⁷ Milli Mücadele dönemine denk gelen 1919, 1920, 1921 ve 1922 yıllarında da Galatasaray sergileri aksatılmaz. 24 Temmuz 1919'da Galatasaray Mekteb-i Sultanisi'nde Şehzade Abdülmecid Efendi'nin⁵⁸ himayesinde açılan sergi hakkında çıkan bir yazıda sanatçıların ülkenin maruz kaldığı işgale rağmen sanatlarını sürdürmeleri takdir edilir:

Uğradığımız felaket-i milliyeye ve hiçbir taraftan maddi, manevi en küçük bir teşvik ve muavenet bile görmemekte olmalarına rağmen yürekleri endişe-i sanat ve arzu-i terakki ile çırpınan sanatkârlarımız sene-i sabıkaya nisbetle daha müterakki bir sergi vücuda getirmelerinden dolayı her türlü takdirata bilhakkın layıktırlar.⁵⁹

55 Bu ressamlar, isim sırasına göre şöyledir: Adil Bey, Ali Cemal Bey, Ali Sami Bey, Cevad Bey, Çallı İbrahim Bey, Halil Paşa, Harika Hanım, Hikmet Bey, Hüseyin Avni Bey, İbrahim Feyhaman Bey, İsmail Hakkı Bey, Namık İsmail Bey, Ruhi Bey, Ruşen Zamir Hanım, Sami Bey, Seyid Bey, Şevket Bey, Tahsin Bey, Zekai Paşa. Bkz. Şerifoğlu, *a.g.e.*, s. 29.

56 *A.g.e.*, s. 113-114.

57 Shaw, *a.g.e.*, s. 153.

58 Kendisinin de ressam olmasının etkisiyle sanata geniş bir destek sunan şehzade Abdülmecid, 1900'lerden itibaren hem resamlara himaye sunmuş hem de *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*'nin yayımlanmasına katkı sağlamıştır. Çoker, *a.g.e.*, s. 6.

59 25 Temmuz 1919 tarihli *Tasvir-i Efkar*'dan akt. Şerifoğlu, *a.g.e.*, s. 30.

Mehmet Ruhi Arel'in (1880-1931) "Sabah Namazında Dua" (1919) adlı çalışması doğrudan savaş konulu olmasa da savaş döneminde inanca tutunmaya çağrı yapan bir resim olarak yorumlanabilir. Onun dışında "Gurupta Köprü Üstü" adlı suluboya çalışması, Galatasaray Sergileri'nin işgali doğrudan konu alan tek resmidir.⁶⁰ İstanbul'un neredeyse beş sene boyunca işgal olduğu dönemde işgal hakkında pek az resim yapılması, bunun yerine manzara resimlerine yoğunlaşılması dikkat çekicidir. Hüseyin Zekai natürmortlarına devam ederken Mehmed Sami, Hikmet, Namık İsmail, Nazmi Ziya ve İbrahim manzara resimleri yapmışlardır.⁶¹ Bu durumun birkaç sebebi olabilir. Öncelikle, sanata ve özellikle resim sanatına ilgi olmaması ki bu dönem gazetelerine de yansıyan bir eleştiridir, önemli bir sebep olarak anılabilir. Ayrıca, Birinci Dünya Savaşı'ndaki sansür ortamını takiben işgal yıllarının kültürel hayatı ve dolayısıyla sanatçıların ifade biçimlerini etkilemiş olduğu düşünülebilir. Belki de huzurlu manzara resimleriyle resme bakana umut vermek istemişlerdir. Öte yandan, savaşın sonuna gelindikten sonra ressamlardan milli konuları resimlerine taşımaları beklenmeye başlanır. Örneğin, *İkdam* gazetesinde Ahmet Cevdet, "Ressamlarımıza" başlığıyla yayımlanan yazısında ressamlardan "milli konulara ağırlık vermelerini, vatanın an'anelerini yaşatmaya çalışmalarını, yetiştikleri zamanın ve kayıını tasvire hizmet etmelerini ister"⁶²

Asker ressamlar geleneği 20. yüzyılın başındaki ilk kuşak ressamlarımızda da bir nebze devam etti. 1914 kuşağının içinde yer alan Mehmet Ruhi, Hikmet Onat, Ali Cemal, Sami Yetik, Ali Sami Boyar, Mehmet Ali Lâga, Cevat Üsküdarlı gibi ressamlar askerî okul çıkışlıydı. Bununla birlikte, bunlardan bazıları (Mehmet Ruhi [Arel], Hikmet Onat, Ali Sami Boyar) Deniz Harp Okulu'nu bitirdikten sonra daha teğmen rütbesindeyken ordudan ayrılarak, Sanayi-i Nefise ve Avrupa'da resim eğitimi tercih ettiler. Yine de, Sami Yetik ve diğer bazıları emekli olana kadar orduda kaldı, savaş sonrasında askerî okullarda resim

60 Shaw, a.g.e., s. 153.

61 Shaw, a.g.e., s. 154.

62 17 Ağustos 1923 tarihli *İkdam*'dan akt. Şerifoğlu, a.g.e., s. 38.

hocalığı da yaptılar.⁶³ Öte yandan, Cumhuriyet döneminde de etkinliği sürecek Türk ressamaları arasından ilk kadronun asker kökenli olması, hem milli duyarlıklarının fazla olmasına hem de devlete yakın durmalarına sebep oldu. Genellikle akademik tarzda resim üretecek bu ressam grubunun İkinci Dünya Savaşı sonuna kadar önde gelen gruplardan biri olması, Türk resim kanonunu önemli ölçüde belirledi.

Cumhuriyet öncesi dönemdeki gelişmeleri toparlamak gerekirse, özellikle 19. yüzyıldan başlayarak Osmanlı döneminde, Kartezyen perspektifçiliğin hâkim olduğu görme rejimlerini benimseyen Batılı devletleri takip eden devletin, iktidarın haşmetini ve devletin kimliğini belirli semboller üzerinden kurgulayan bir yaklaşıma yakın durmuştur. Sanat alanında ilk modernlerimiz bu dönemde ortaya çıkmıştır. Ayrıca II. Meşrutiyet sonrası dönemde Türkçülüğün hâkim ideoloji olması sonrasında “milli sanat” a dair ilk arayışlar görülmeye başlar. Birinci Dünya Savaşı’nda ise kurumsallaşmasa da politik imgelerin kullanımı ile görsel propagandanın çeşitli etkinliklerle hayata geçirildiği görülür.

Yurtdışına bursiyer gönderilmesi

Osmanlı İmparatorluğu öğrenim amacıyla gençleri Avrupa’ya göndermeye 18. yüzyılda başladı. Devletin içinde bulunduğu çıkmazdan Batı’nın bilgisini alarak çıkabileceği yönündeki inanç, yenileşme hareketinin eğitim etrafında dönmesine sebep oldu. Bu nedenle dil, askerlik, mühendislik, sanat vb. pek çok alanda Batılı ülkelerin birikiminden yararlanmak isteyen İmparatorluk yurtdışı öğrenime önem verdi.

Osmanlı, 19. yüzyılda kültürel olarak model aldığı Fransa’yı sanat eğitimi için de kıymetli görüyordu. Zaten Fransız Devrimi’nden başlayarak Paris, 19. yüzyıl boyunca Fransa’nın “medeniyet misyonu” ile birlikte sanatın merkezi konumuna gelmişti.⁶⁴ Bu sebeple dünyanın her yerinden gelen sanatçılar

63 Tansuğ, *a.g.e.*, s. 119, 149.

64 Artun, *Paris’ten Modernlik Tercümeleri*, s. 46.

özellikle yüzyılın son çeyreğinde sanat eğitiminden bir parça nasiplenebilmek için sanatın Kâbe'si olarak gördükleri Paris'in yolunu tuttular. Örneğin, medeniyet ve Aydınlanma fikirlerinden etkilenen ve Batı'yı idealleştiren Japon devleti, sanatçıları Paris'e gitmeleri ve oradan Japon müfredatını modernleştirebilecek bilgilerle dönmeleri için görevlendirdi.⁶⁵ Çin de 20. yüzyıl başında Fransız sanatının evrenselliğine inandığı için sanatçıları Paris'e yollamıştır.⁶⁶ Çin'e Batı tarzı resim Osmanlı Devleti'ne benzer bir şekilde, askerî akademiler ve mühendislik okulları aracılığıyla girdi; bunun sebebi, onların da Batı teknolojisinin en önemli kaynakları olarak gördükleri bilim, natürallizm ve gerçekçiliği perspektifin en iyi şekilde yansıttığına dair kanaatti.⁶⁷ Batılılaşma Irak, Lübnan ve Mısır'da da geri kalmışlığın sebeplerinden biri olarak görülen geleneksel sanat formlarından uzaklaşılmasına yol açtı.⁶⁸ Kısacası, tıpkı Osmanlı Devleti'nde olduğu gibi Paris, Batılılaşan ülkelerin sanat eğitimlerinde önemli bir kültürel merkezdi.

Öte yandan, Paris Güzel Sanatlar Okulu'na (*Ecole des Beaux-Arts*) dünyanın dört bir yanından gelen başvuruların artması üzerine, okul/akademi 1863 reformuyla sadece Fransız erkek öğrencilerin başvurularını almaya başladı. Bu düzenleme, en meşhuru Julian Akademisi olacak olan pek çok özel okul ve atölyenin kurulmasına yol açtı. Akademi bünyesinde Léon Gérôme atölyesini takip eden Tanzimat öğrencilerinden (örneğin Şeker Ahmet Paşa) sonra, I. ve II. Meşrutiyet öğrencilerini Jean-Paul Laurens; Cumhuriyet döneminde Paris'e giden öğrencileri ise oğlu Paul-Albert Laurens yetiştirdi.⁶⁹ Bununla bera-

65 A.g.e., s. 47

66 A.g.e., s. 48.

67 Christina Chu, "The Lignan School and Its Followers: Radical Innovation in Southern China", der. Kuiyi Shen, *A Century in Crisis: Modernity and Tradition in China*, New York: Guggenheim Museum Publications, 1998, s. 64; May-ching Kao, "Reforms in Education and the Beginning of the Western Style Painting Movement in China", der. Kuiyi Shen, *A Century in Crisis: Modernity and Tradition in China*, s. 147-148,

68 Silvia Naef, *A La Recherche d'une modernité Arabe*, Editions Slatkine, Geneva, 1996, s. 12'den akt. Artun, a.g.e., s. 49.

69 Artun, a.g.e., s. 198-199.

ber, Julian Akademisi ilk açıldığında özgürlükçü tarzıyla farklı bir eğitim anlayışı vaat etse de akademizmin geleneksel öğretim anlayışıyla yoluna devam etti. Paris'e giden Türk öğrencileri ancak bu akademizmin içinde modern sanatın peşine düştüler.

Yurtdışına öğrenci gönderilmesine Cumhuriyet öncesinde başlanmasına rağmen Cumhuriyet'le beraber düzenli olarak öğrenci gönderilmesi sağlandı. Daha Cumhuriyet ilan edilmeden, 18 Ağustos 1923 tarihli hükümet programında yer alan, öğrenciler "ihtisas peyda etmeleri için Avrupa'daki irfan mekteplerine gönderileceklerdir"⁷⁰ sözleri yeni hükümetin de bu işe önem verdiğini gösteriyordu. Cumhuriyet öğrencilerini yurtdışına ilk kez Maarif Vekilliği tarafından açılan 29 Ekim 1924 tarihli Avrupa Konkuru⁷¹ ile göndermiştir. Bu konkuru daha sonra 1925, 1926 ve 1928 yıllarında yapılan konkurlar takip eder. Maarif Vekili Mustafa Necati'nin Avrupa'ya gönderilecek öğrencilere hitaben yazdığı mektup, gönderilen öğrencilere hem vazifeli hem de borçlu olduklarını bildiriyordu:

Aziz genç, önünde yeni ve feyizli bir ufuk açılmıştır. Bu ufka doğru çok kuvvetli bir şevk ve heyecanla atlayacağından eminim. Gideceğin ilim ve irfan diyarında yılmak bilmeyen hudutsuz bir azim ile çalışmak *hem vazifen ve hem de borcundur*. Bulunacağın yerlerde her şeyden azami nispette istifadeyi düşünmekle beraber, bir Türk gencine yakışacak surette hareket ederek etrafında bulunanların muhabbetini, takdirini kazanmalısın. Seni aziz vatanın birçok umutlar besleyerek ne azim ve fedakârlıklarla gönderdiğini unutma. Ona göre çalış. Yolun açık olsun. Muvaffakiyetler dilerim.⁷²

Paris'e eğitim amacıyla devlet bursuyla gönderilen öğrencilerin vazifelendirilmesiyle Osmanlı Devleti'nin büyükelçilik gö-

70 Şarman, *Türk Promethe'ler*, s. 8-9.

71 Fransızca *concours* (yarışma) kelimesinden gelmekte olup konumuz bağlamında Türkiye Cumhuriyeti Maarif Vekâleti'nin yurtdışına gönderilecek öğrencileri seçmek için düzenlediği, "Avrupa Konkuru" adı verilen sınavı belirtmektedir. Bkz. Kansu Şarman, *Türk Promethe'ler: Cumhuriyet'in Öğrencileri Avrupa'da*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2005, s. 9.

72 Şarman, *Türk Promethe'ler*, s. 52.

revlendirmesi arasında bir benzerlik görülür.⁷³ Her iki grup da orada edinecekleri bilgi donanımı ve kültür birikimiyle ülkeye dönerek, yakalanması istenen medeniyetin ülkede yaygınlaştırılması için çalışmaya aday medeniyet elçileri olarak götürülüyordu. Artun'a göre, onların memlekete döndükten sonra önemli pozisyonlara atanmaları bu görevi en kurumsal ve büyük ölçekte hayata geçirebilmelerini sağlamak içindi. Örneğin, kendi döneminin en düzenli Julian Akademisi öğrencisi olan Halil Dikmen, arkadaşı Hamit Görele'nin ısrarı sonucu André Lhote'un atölyesine geçip ondan etkilenmiş olmasına rağmen genel olarak akademik çizgide eser üretmeye devam eder. Türkiye'ye döndükten sonra önce Kayseri'de resim öğretmenliği, 1937'de açılacak Resim ve Heykel Müzesi'nin müdürlüğü ve daha sonra Güzel Sanatlar müdürlüğü görevlerinde bulunması, Artun'a göre, "Paris'ten öğrenilebilir bir sanatı benimseyerek dönmekle" alakalıdır ve Osmanlı büyükelçilerinden beri devam eden gelenekle uyumlu bir şekilde "getirdiklerini alt kademelere aktarmak üzere kendi alanının en üst kademelerine yerleştirilmiştir"⁷⁴ Avrupa'ya gidip Türkiye'ye dönenlerin hemen hepsi ya Güzel Sanatlar Akademisi'nde ya da ülkenin çeşitli yerlerindeki okullarda resim öğretmeni olarak görev yapar.

Devletin bu beklentisine yurtdışından yeni dönmüş ressamların katılmasıyla kurulacak olan sanatçı birliği Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği karşı çıkacaktır. Müstakiller, Maarif Vekâleti'ne gönderdikleri mektuplarında, Akademi Muallimler Meclisi ve Darülfünun Divanı'na da iletmiş ve yurtdışında aldıkları sanat eğitiminin devlet tarafından işlevsellik atfedilerek sıradan öğretmenlik niteliklerine indirgenmesine karşı durmak isterler:

Güzel Sanatlar Akademisi'nin senede bir ya da iki tane yetiştirdiği, en mümtaz talebeler sanatkâr mı, yoksa muallim mi olacaklardır? Muallim olacaklarsa: Akademi'den mezun herhangi bir talebe bu talebe haizdir. Eğer sanatkâr olacaklarsa: Evvelce

73 Artun, *a.g.e.*, s. 16.

74 Artun, *a.g.e.*, s. 262.

tasarruf edilmiş olan semerenin alınabilmesi için ufak bir fedakârlık daha yaparak onların eser verebilmeleri imkânını da temin etmek lâzımdır. [...] Vekâlet hesabına tahsil eden talebelerin ifasına mecbur oldukları hizmete istisnâ ve hususî bir şekil verilmeksizin sanat talebesini de tabî tutmak, herhangi bir şehirde terbiyevî resim dersi verdirmekle muvazzaf kılmak, ne masrafı koruyacak orta mektep muallimi ve ne de haftada iki buçuk günlük gibi az mesaisiyle Türk sanatını ihya edecek bir sanatkâr kazandırmaz.⁷⁵

Zaten *Vatan* gazetesinde öğrencilerin yurtdışına “muallimlik tahsil etmek üzere” gittiğinin ifade edilmesi Paris’e burslu olarak gönderilenlerden “kendilerini birer sanatçı olarak değil, eğitimci olarak yetiştirmeleri”nin beklendiğine işaret ediyordu.⁷⁶ Ayrıca aşağıda bahsedileceği üzere, dünyanın ve/veya ülkenin önde gelen sanat eğitim kurumlarında eğitim almış ressamlarımız her ihtiyaç duyulduğunda çağrılacak, memleketin muhtelif bölgelerinde ders vermeleri istenecektir. Kısacası, bu okullardan mezun olanlar sanatçı bile olsalar bu özelliklerin yanında veya tercihen önünde öğretmen sıfatını taşıyan ve ifa eden, Cumhuriyet’in hem “vazifeli” memurları hem de “borçlu” vatandaşlarıydılar.⁷⁷ Tek-parti döneminin sanat hamiliğini bu yönüyle kavramak oldukça önemlidir.

Cumhuriyet’in parmak izi

“Tarik-i terakki” ve “Türk mevzuu”

1 Kasım 1922’de saltanatın kaldırılmasından sonra Cumhuriyet’i kuracak kadronun söyleminde laikleşme sürecinin etkisiyle güzel sanatlara daha çok önem verilir. Mustafa Kemal 22

75 3 Aralık 1930 tarihli mektup. Kıymet Giray, *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği*, İstanbul: Akbank Yayınları, 1997, s. 67-68.

76 Artun, a.g.e., s. 195.

77 Fakat Cumhuriyet’in söz konusu yaklaşımı sadece sanatçılara özel değildir. Özellikle kuruluş yıllarında Cumhuriyet pedagojisinde vazifeler, haklardan daha çok vurgulanmıştır. Bkz. Birol Caymaz, *Türkiye’de Vatandaşlık: Resmi İdeoloji ve Yansımaları*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008.

Ocak 1923'te Bursa Şark Sineması'nda yaptığı konuşmada resim, heykel ve bilimin ilerleme için şart olduğunu vurgularken yeni yönetimin değerleri hakkında da ipucu verir: "Bir millet ki resim yapmaz, bir millet ki heykel yapmaz, bir millet ki fennin icab ettirdiği şeyleri yapmaz; itiraf etmeli ki o milletin tarik-i terakkide yeri yoktur."⁷⁸ Bu şekilde yeni dönemin ilerleme hamleleri arasında güzel sanatlara yer verilmesi oldukça çarpıcıdır. Mustafa Kemal "tarik-i terakki" ile milletin gideceği yolun adresini belirlerken uğrak noktaları olarak bu üç unsuru işaret ediyordu ki bunlar onun laikleşme anlayışının göstergeleri olarak değerlendirilmeli. 1927'de dönemin Maarif Vekili Mustafa Necati ise sanat eserlerinde inkılap fikirlerinin yansıtılması gerektiğini, bu eserler aracılığıyla ulusal tarihin kolektif hafızadaki yerinin uzun süre korunabileceğini iddia ediyordu: "Bizim gibi devrim geçiren ulusların ülküsü, ülküleri sanat yapıtlarıyla saptanır. Yine o yolla gelecek kuşaklara aktarılır."⁷⁹

II. Meşrutiyet'ten itibaren ve fakat Cumhuriyet rejiminin gelmesiyle daha sistematik şekilde, ülkenin kültür ve sanat hayatına yön veren kurumları çarpıcı biçimde yenilenecek, kaldırılacak veya yenisiyle değiştirilecekti. 1909'da kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, 1919'da tüzüğünü genişletmiş ve "Türk Ressamlar Cemiyeti"⁸⁰ adını almıştır ve sergi gibi etkinlikleri 1921'e kadar devam etse de varlığı hukuken 1919'da sona ermiştir.⁸¹

Lozan Konferansı'nda Türkiye'nin yeni bir cumhuriyet olarak kabul edilmesinin konuşulduğu bir ortamda, bu ressam gru-

78 "Bursa'da Şark Sinemasında Halka Konuşma", *Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri*, cilt II'den akt. Seda Bayındır Uluşkan, *Atatürk'ün Sosyal ve Kültürel Politikaları*, Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi, 2010, s. 515.

79 M. Rauf Inan, *Mustafa Necati: Kişiliği, Ulusal Eğitime Bakışı, Konuşma ve Anıları*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1980, s. 137

80 Türk Ressamlar Cemiyeti ise 1926'da yine isim değiştirerek "Türk Sanayi-i Nefise Birliği" olmuş, sonra ise "Güzel Sanatlar Birliği" ismini benimsemiştir. Abdullah Sinan Güler, "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve naşir-i efkârı: Ehl-Hırefden özgür ressamlar örgütüne", yay.haz. Yaprak Zihnioğlu, *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi 1911-1914*, güncelleştirilmiş basım, İstanbul: Kitap Yayınevi, 2007, s. XI.

81 A.g.e.

bunun Galatasaraylılar Yurdu'nda düzenlenen sergisinin 1923 Temmuz'undaki yedincisinin açılış törenine Halife Abdülmecid Efendi'yi temsilen yaveri Ekrem Bey, Gazi Mustafa Kemal Paşa'yı temsilen milletvekili ve Türk Ocakları genel başkanı Hamdullah Suphi (Tanrıöver; 1885-1966) katılır. Hamdullah Suphi, "Belliniden başlayarak kendi Sanayi Nefise mektebimize hoca olarak getirilen Valeri'ye [kadar] Türk mevzuunun Türk olmayanların fırçasından çıktığını" vurguladıktan sonra sergiyi düzenleyen ve savaşların etkisiyle demografik anlamda artık sadece Türkleşmiş olan sanat alanında Türklerin alanı "bizzat kendi ellerine" almış olmalarını kutlar.⁸² Milliyetçi düşüncenin açık bir şekilde etkilediği bu ifadelerde vurucu olan, Gentile Bellini ve Salvatore Valeri'nin bir dönemin sırasıyla başlangıç ve sonunu sembolize etmesidir. Zira Osmanlı sarayına II. Mehmet döneminde davet edilen ilk Avrupalı sanatçı İtalyan Gentile Bellini'dir (1429-1527). 1883'te Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşundan, 1915'e kadar İtalyan Salvatore Valeri (1856-1946) ve Polonyalı Joseph Warnia-Zarzecki (1850-?) sırasıyla yağlıboya ve desen branşlarında Akademi'nin önemli hocaları olarak görev yaptılar. Ancak Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla beraber yurtdışındaki eğitimlerinden geri çağrılan Çallı kuşağı akademi kadrolarına alınarak Valeri gibi Türk olmayan hocalar kadro dışı bırakılır. Türkiye'de resim tarihi üzerine ilk değerlendirmeleri yazacak olan ve Akademi'de İbrahim Çallı'nın öğrencisi olan ressam Elif Naci,⁸³ Akademi'nin "ecnebi eller"den "kurtuluşunu" yıllar sonra kutlayacaktır:

82 Elif Naci, *On Yılda Resim 1923-1933*, İstanbul: Gazetecilik ve Matbaacılık T.A.Ş., 1933, s. 6.

83 Ressam ve yazar Elif Naci (1898-1987), Sanayi-i Nefise Mektebi'ne 1914'te girmiş, İbrahim Çallı'nın öğrencisi olmuştur. Bu süreçte Yeni Resim Cemiyeti'ni kuranlar arasında yer almıştır; ancak savaşa katılması nedeniyle resim eğitimine ara vermiştir. 1916 yılında *İfham* gazetesinde başladığı gazeteciliği *Son Posta*, *Son Telgraf*, *Tan*, *Milliyet*, *Cumhuriyet* gibi yayınlarda sürdürmüştür. Resim eğitimini ancak 1928 yılında tamamlayabilmiştir. 1929'da kurulan Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'ne katılmıştır. 1933 yılında kurulan "d" Grubu'nun kurucuları arasındadır. İlk resim sergisini 1930'da açmıştır. 1937'de Türk ve İslâm Eserleri Müzesi müdür yardımcılığına, 1939'da ise aynı müzenin müdürlüğüne getirilmiştir ve bu görevine 1956'ya değin devam etmiştir. 1940'ta Ressamların Yurt Gezileri Programı çerçevesinde Sam-

Sanayi-Nefise mektebi [...] 1883'te tesis edilmiştir. Bu tarihten harbi-umuminin zuhuruna kadar geçen zaman içinde ecnebi ellerin tedrisi ehliyetine terk olunan Sanayii-Nefise mektebi, Çallı İbrahimin Avrupadan avdet edip mektebe hoca olduğu tarihten itibaren büyük bir inkılap ve tekamüle mazhar olmuştur [...] O zamana kadar Sanayii-nefise mektebi resim atelyelerindeki ekseriyeti gayrimüslimler teşkil eden talebe, iki ecnebi ressamın rehberliği altında çalışıyordu: Valery ile Varnia. Çallı İbrahim ve bir sene sonra da Hikmet Bey yanlış yola doğru gitmekte olan telebeyi bu iki ecnebinin elinden kurtardılar.⁸⁴

O halde Elif Naci gibi Hamdullah Suphi'yi mutlandıran, Akademi'deki kadrolara gayrimüslim hocalar yerine Türk hocaların yerleştirilmesidir.

Bir yandan, Akademi'den henüz mezun olmuş birkaç genç ressam "Yeni Resim Cemiyeti" adıyla 1924'te bir araya gelir. Grubun kurucu üyelerinden olan Elif Naci, Galatasaray sergilerinde "üstatlar"ın hükümetten aldıkları teşvik parasını kendi arzularına göre dağıttıklarını ve genç sanatçıların resim malzemelerini nasıl alacaklarını düşünmediklerini iddia eder.⁸⁵ Yeni Resim Cemiyeti'nin ilk sergisi "binlerce ziyaretçi tarafından" ziyaret edilerek yoğun ilgi görür ve Maarif Vekâleti birkaç resim satın alır.⁸⁶ Cumhuriyet'in 1924'te düzenlenen ilk konkurunu kazananlar arasında Yeni Resim Cemiyeti'nin üyeleri de vardır. Bu kişilerin kısa süre sonra yurtdışına gitmeleri gerektiği için grubun etkinliği sona erer.⁸⁷

sun'a gönderilmiştir. Naci'nin *On Yılda Resim 1923-1933* (1933), *Şark'ta Resim* (1945), *Elif'in 60. Yılı, Resimde ve Basında* (1976), *Anılardan Damlalar* (1981) adlı kitapları mevcuttur. Gazete yazılarında sıklıkla "d" Grubu'nun çalışmalarına yer vermesi, grubun kamuoyunda görünürlüğüne etkin bir şekilde katkıda bulunmuştur. Bkz. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, cilt 1, İstanbul: Yapı-En-düstri Merkezi (YEM) Yayınları, 1997.

84 Elif Naci, "Türkiyede Resim Cereyanları: Harpten Sonraki Ressamlar", *Muhit*, sene 4, sayı 46, Ağustos 1932, s. 30.

85 Naci, *On Yılda Resim*, s. 9.

86 Naci, *a.g.e.*, s. 10.

87 Ressamlar arasında konkuru kazananlar Şeref Kâmil (Akdik) (1899-1987), Mahmut Cemalettin (Cûda) (1904-1987), Cevat Hamid (Dereli) (1900-

Bu bir ay sonra düzenlenen sekizinci Galatasaray sergisindeki eserlerde, bir iddiaya göre bu gençlerin etkisiyle,⁸⁸ başka bir iddiaya göre Hamdullah Suphi'nin bir önceki sergide söylediği sözler nedeniyle,⁸⁹ milli konulara önem verilir. Serginin açılışına Mustafa Kemal adına İstanbul Valisi Raşid Bey katılır ve sergiden Maarif Vekâleti ve belediye eserler alır. 13 Ekim 1923'te Ankara'nın başkent ilan edilmesini takiben, ilk Galatasaray sergisinin (Sekizinci sergi) bir ayağı da Ankara'da düzenlenmeye başlanır.⁹⁰ Bu adım Ankara'da açılacak sergilerin “resmî sergi” kabul edilmesi yönünde 1926'da alınacak kararın⁹¹ öncülü sayılmalıdır. Aynı karar çerçevesinde ödüllerle sanatçıların teşvik edilmesi ve üretilen belli sayıdaki eserin bir müze kuracak şekilde satın alınması planlandıysa da hayata geçirilemez.

Sanat eğitiminde yenilikler ve Güzel Sanatlar Akademisi'nin konumu

Cumhuriyet'in ilanını takip eden ilk yıllarda eğitim alanının da ortaya konan büyük değişimler güzel sanatlar alanını da etkileyecekti. 3 Mart 1924'te şer'îye ve evkaf vekâletlerinin kaldırılması ve Tevhid-i Tedrisat Kanunu'nun kabul edilmesiyle beraber eğitimin dinî dogmalardan uzaklaştırılması ve eğitim kurumlarının tek bir kurum (Maarif Vekâleti) altında toplanması hedeflendi. 1914'te eğitime başlayan İnas (Kız) Sanayi-i Nefise Mektebi'nin öğrencileri 1926'da Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kız ve erkek öğrencileri ile bir arada öğrenim görmeye başladı. 1926, aynı zamanda Mustafa Kemal Atatürk tarafından Fındıklı'daki eski Meclis-i Mebusan binasının (Cemile Sultan Sarayı) Sanayi-i Nefise Mektebi'ne tahsis edildiği ve böyle-

1989), Refik Fazıl (Epikman) (1902-1974) ve Muhittin Sebati (1902-1933) olacaktır.

88 Naci, a.g.e., s. 10.

89 Mehmet Üstünipek, *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Çağdaş Türk Sanatında Sergiler 1850-1950*, İstanbul: Artes Yayınları, 2007, s. 44.

90 A.g.e., s. 98.

91 A.g.e., s. 44. İcra Vekilleri Heyeti'nin kararnamesi 12 Eylül 1926'da çıkmıştır, bkz. Naci, a.g.e., s. 18.

ce 1916'dan beri sürekli yer değiştirmek zorunda kalan Akademi'nin nihayet kalıcı bir mekâna kavuştuğu tarihtir. Namık İsmail'in 1927'de müdürlüğe getirilmesini takiben, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin 1928'de Güzel Sanatlar Akademisi ismini alması ve Namık İsmail yönetimindeki Akademi bünyesinde sanat ve mimarlık alanında gerçekleşecek pek çok yeniliğin önünün açılması mümkün olur. Örneğin, Akademi binası onarılır, fovizm ve kübizm gibi güncel akımlara dair yayınlarla kütüphaneye zenginleştirilir.⁹²

Öte yandan, devlet güzel sanatlar alanını henüz sistematik olarak ele alamıyordu ve savaş yıllarının sebep olduğu kimi yoksunluklar Akademi'yi de etkiliyordu. Cumhuriyet ilan edildiğinde ülke genelinde ortaokul ve lise sayısının az olması nedeniyle Akademi'nin öğrenci bulmakta zorlanabileceği öngörüsü, lise mezunu olma şartının kaldırılarak ortaokul mezunlarını kabul etmeye başlamasına yol açtı. 1924'te çıkarılan yönetmelik gereğince Resim, Heykel ve Tezyinat bölümlerine bu şekilde öğrenci alındı ve bu uygulama neticesinde Akademi'deki bu bölümlerin derecesi indirilerek orta dereceli olarak kabul edildi. Böylece 1924-1940 arasında Akademi'yi bitirenlerin orta derece mezunu olarak değerlendirilmesi, sonraki süreçte Akademi'nin farklı dönem mezunları arasında hiyerarşi doğuracaktı.⁹³

Güzel Sanatlar Akademisi erken Cumhuriyet döneminde devletin sanat hamiliğinin odak noktasında yer alan kilit bir aktör olarak karşımıza çıkar. Bu durum, bir devlet kurumu olarak güzel sanatlar eğitimini vermesi, mezun öğrencilerinin devlet burslusu olarak yurtdışına gönderilmesi veya yurtiçinde öğretmen, dekoratör vs. görevlerde istihdam edilmesi ve resamlara yönelik programların yürütülmesinde jüri konumunda olması gibi konularda kendini göstermiştir.⁹⁴ Bu sebeple hem Aka-

92 Zeynep Yasa Yaman, *d Grubu (1933-1951)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002, s. 12.

93 Mustafa Cezar, "II. Dönem: 1928-1982 Güzel Sanatlar Akademisi", yay.haz. Aydın Ayan vd., *Güzel Sanatlar Akademisi Öğretim Elemanları Resim ve Heykel Sergisi 1928-1982*, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2005, s. 16.

94 Ressamların Yurt Gezileri ve Öğretmen-Ressamlar programlarını incelerken bunun örneklerini göstereceğiz.

demî mensuplarının hem de mezunlarının kültürel ve simgesel sermayeleri oldukça fazladır.

Osmanlı Devleti'nin Fransa ile yakın ilişkileri sebebiyle kültürel alanda örnek alınan Fransa'nın *Ecole des Beaux-Arts*'ının yönetim yapısı, kuramsal ve uygulamalı ders programları 1882'de Osman Hamdi Bey'in müdürlüğüyle kurulacak Sanayi-i Nefise Mektebi'ne aslı bir dayanak oluşturur.⁹⁵ Namık İsmail'in 1927'de müdürlüğüne başladığı Sanayi-i Nefise Mektebi, 1928'de Güzel Sanatlar Akademisi'ne dönüştürülür. 1929-1932 yılları arasında Tezyinat Bölümü'nün uzmanlık dalları olarak Seramik, İç Mimari, Grafik ve Afiş Atölyeleri açılır.

1932'de genç Cumhuriyet rejiminin bir başarı simgesi olarak Ankara'da açılacak Gazi Eğitim Enstitüsü, Akademi'nin sunduğu sanat eğitime alternatif olarak, sanayileşmenin getirdiği ihtiyaçlara yönelik yeni ve farklı bir eğitim anlayışıyla tasarlanmıştı.

Cumhuriyet Halk Fırkası ülkedeki sanat eğitimini çeşitlendirecek yeni bir hamleye hazırlanıyordu. Cumhuriyet'in Anadolu'da çeşitli kademelerde öğretim kadrolarına ihtiyaç duyduğu biliniyordu. Ali Sami Boyar ile Namık İsmail arasındaki tartışmada da görüldüğü üzere Güzel Sanatlar Akademisi'nde sunulan eğitime dair bir tatminsizlik olduğu açığa çıkmıştı. 1931 CHF Kongresi'nde alınan kararla,⁹⁶ 1932'de Ankara'da Gazi Eğitim Enstitüsü'nde (GEE) Resim-İş Bölümü açılacaktır. Bölümün sanatçı değil sanat öğretmeni yetiştirmek amacıyla açılması, rejimin iki yönlü bir sanat eğitimi sunmak istediğini gösterir. Resim-İş Bölümü ile amacı sanatçı yetiştirmek olan Güzel Sanatlar Akademisi'nde verilen eğitimden farklı olarak, sanatla sanayiye birleştirilerek pratik hayatta işlevselliğinin görünür olacağı bir eğitimin kurumsallaşması gözetilecekti.⁹⁷ Kökü Öğret-

95 Seçkin G. Naipoğlu, *Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Sanat Tarihi Yaklaşımı ve Vahit Bey*, yayımlanmamış doktora tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, 2008.

96 Güner, *Modern Türk Sanatının Doğuşu*, s. 153.

97 Ali Artun, "Türkiye'de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus", s. 13-16; Hasan Pekmezci, "Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü ve Bauhaus (Yeni İnsanın Tasarımı - Yeni Bir Toplumun Tasarımı)", s. 277-311, der. Ali

men Okulları'nın 1848'de kuruluşuna kadar giden eğitimci yetiştirme fikri, 1932'de Resim-İş Bölümü'nün kurulması ve sonrasında 1940'lardaki Köy Enstitüleri'ne uzanan yolculuğa katkı sağlar.⁹⁸ Zira sanat(lar)ın işlevselci yanını öncelikli değerlendiren görüş ekonomik olarak atılım göstermek isteyen bir ülke olan Türkiye'yi etkilemiştir.

Türkiye özelinde bu görüş II. Meşrutiyet sonrasında dikkat çekti. II. Meşrutiyet'te eğitime dair sorunlar tartışılırken İstanbul Muallimin/İstanbul Öğretmen Okulu'nun yönetiminde bulunan Satı' Bey, dönemin Maarif Nazırı Emrullah Efendi'ye Avrupa'ya öğrenci gönderilmesi hakkındaki düşüncelerini sunduğu raporda şunları aktarıyordu: "Bütün öğrenciler Fransa'ya gönderilmemelidir; başka ülkelere de (özellikle Almanya'ya) gönderilmelidir. Japonlar, yabancı ülkelerdeki öğrencilerini iki yıl bir ülkede, kalan üç yıl başka bir ülkede okutuyorlar. Bizim bu hususta eski alışkanlıklarımızı değiştirmemiz gerekiyor."⁹⁹ Satı' Bey, milletlerin bunalım zamanlarında ancak eğitim yoluyla, halkı terbiye ederek geliştirdiklerini savunarak Almanya ve Japonya'yı örnek verir.¹⁰⁰ Satı' Bey'in önerisi birkaç sene içerisinde Almanya için gerçekleşti.

1910-1912 yılları arasında Satı' Bey'in tavsiyesi ve Maarif Nazırı Emrullah Efendi'nin onayıyla, İsmail Hakkı Baltacıoğlu pedagoji ve elişleri eğitimi konularında inceleme yapmak üzere Avrupa gezisine çıkar. Fransa, İngiltere, Belçika, İsviçre ve Almanya'da bulunur. Berlin'deki (Charlottenburg) reform okullarından, özellikle H. Seinig tarafından yönetilen,¹⁰¹ "birer laboratuvar, birer iş odası" şeklinde düzenlenen sınıflara sahip Walds-

Artun ve Esra Aliçavuşoğlu, *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı: Türkiye'de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009, s. 277-302.

98 Hasan Pekmezci, *a.g.e.*, s. 280.

99 3 Haziran 1910 tarihli. Mustafa Ergün, "İkinci Meşrutiyet Devrinde Eğitim Hareketleri (1908-1914)", Ankara, 1996, s. 187.

100 Satı', *Büyük Milletlerden Japonlar ve Almanlar*, İstanbul, 1329'dan akt. Mustafa Ergün, *a.g.e.*, s. 188.

101 Ingeborg Böer vd. (der.), *Türken in Berlin 1871-1945: Eine Metropole in Den Erinnerungen Osmanischer und Türkischer Zeitzeugen*, Gruyter, 2002, s. 103.

chule adlı okuldan çok etkilendiğini yıllar sonra, *Yeni Adam*'da şöyle anlatacaktır: "1911'den bu tarafa, yazdığım ve müdafaa ettiğim resimde şahsi ve yaratıcı metodun hamurunda Senin'gen' ten alınmış bir maya vardır."¹⁰² Baltacıoğlu bu deneyimini Türkiye'de yeni bir eğitim anlayışının nüveleri atılırken kullanabildi. 1920'lerin ikinci yarısından itibaren, 1924'te Türkiye'ye gelen Amerikalı eğitimci John Dewey gibi yabancı eğitimcilerin Türkiye hakkındaki raporlarının akabinde eğitim alanında ciddi bir değişim rüzgârı esmeye başlamıştı. Bu kapsamda, İsmail Hakkı Baltacıoğlu Ankara'yı yeni bir sanat eğitiminin merkezi haline getirmeyi amaçlayan Gazi Eğitim Enstitüsü'nü (GEE) kurmakla görevlendirildi. Baltacıoğlu; Almanya'ya iş eğitimi ve resim pedagojisi alanında eğitim almak üzere gidecek olan, İsmail Hakkı Tonguç, Malik Aksel, Şinasi Barutçu, Hayrullah Örs ve Sait Yada'dan oluşan kurucu ekibi seçti. İstanbul Darülmualimin'den hocası Şevket Dağ'ın aracılığıyla seçilen ressam Malik Aksel böylelikle 1928'de Berlin'e gitti ve 1932'de Türkiye'ye döndü. Aksel, aynı yıl açılan Resim Öğretmen Okulu'nda görev yaptı ve bu okulun bağlandığı GEE Resim-İş Bölümü'ne resim ve sanat tarihi öğretmeni olarak atandı.¹⁰³ Beşir Ayvazoğlu, Malik Aksel'in Almanya deneyimini şöyle aktarır:

Niçin Fransa'ya değil de Almanya'ya gönderildikleri sorulduğunda, resimde Paris ünlü olsa bile eliş alanlarında Alman okullarının daha iyi öğretmen yetiştirdiği ve resim pedagojisine çok önem verildiği için tercih edildiğini söyleyen Malik Aksel, kendisinin Akademi'ye değil, çocuklara resim terbiyesi vermek üzere yeni açılmış bir okul olan Berlin Yüksek Resim Öğretmen Okulu'na devam ettiğini, bu okulda yeni bir eğitim metodunun uygulandığını, haftada iki gün çeşitli okullara giderek nazari bilgilerini tatbikata döktüklerini anlatır.¹⁰⁴

102 İsmail Hakkı Baltacıoğlu, "Hayatım", *Yeni Adam*, no. 239'dan akt. Kemal Aytaç, "İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu", *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 17, 1, 1984, s. 238.

103 Mehmet Üstünipek, "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında 'Öteki'nin Ressamı Olmak ve Malik Aksel", *Journal of Istanbul Kültür University*, 1, 2005, s. 22.

104 Beşir Ayvazoğlu, a.g.e., s. 40.

Baltacıoğlu, böylece Türkiye’de uygulanabilecek yeni bir eğitim programının izlerinin Almanya’da sürülmesine önayak oldu. Baltacıoğlu’nun GEE’nin kurucu ekibini Almanya’ya Bauhaus¹⁰⁵ okulunun etkisine girmiş kişilerin yanına göndermesi¹⁰⁶ sonucunda Bauhaus fikirleri Türkiye’de uygulama olanağı buldu.

Enstitü kısa zamanda sanata dair kültürel sermayenin üretildiği ve dağıtıldığı önemli bir mecra olacaktır olmasına fakat Akademi’nin konumu 1930’lu ve 1940’lı yıllarda korunacaktır. Bourdieu’nün kavramlarıyla söylersek, alanda tanınmış bir okulda eğitim görmek ve bu okulun diplomasına sahip olmak değerli bir kültürel sermayeydi. Yine de her iki okulun mezunu olan ressamlar ve/veya resim öğretmenleri bu okulların isimlerini göğüslerinde adeta bir yıldız gibi (simgesel sermaye olarak) taşıyarak sanat alanı içerisinde tanınma talep ettiler. Diğer bir deyişle, hem devletin ve aydınlarının bakış açısından hem de bizzat mezun ressamlar ve/veya resim öğretmenleri açısından bu okullar sanat alanında muteber kültürel sermayelerin edindiği bir referans noktasıydı.

Bununla beraber, Güzel Sanatlar Akademisi siyasal alanla ilişkiselliği bağlamında sanat alanının hâkim kurumsal aktörü konumunu kimseye kaptırmayacaktır. Bu açıdan Akademi, sanatçıların hem mekânsal hem kurumsal açıdan devlete bağlanmasında kolaylık sağlar. Nitekim bu sanatçı gruplarının üyeleri önce Akademi’de eğitim almış, sonra Akademi aracılığıyla yurtdışına gönderilmiş ve ülkeye döndüklerinde de Akademi’de görev alabilmişlerdir. Ayrıca, Akademi, “Batı’lı sanatsal söylemlerle yerli kültür politikalarının birleştirilerek işlenmesini”¹⁰⁷

105 1919’da Weimar Cumhuriyeti’nde doğan Bauhaus’un kurucusu Walter Gropius, okulu sanat akademisinin teorik etkinliğiyle zanaat ve el sanatları ekolünün pratik etkinliğini bir araya getiren bütüncül bir sistem olarak tanımlar. Bkz. Kathleen James-Chakraborty (der.), *Bauhaus Culture: From Weimar to the Cold War*, Minneapolis, Londra: University of Minnesota Press, 2006; Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh (der.), *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, New York: Thames and Hudson, 2004.

106 Ali Artun, “Türkiye’de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus”, s. 13.

107 Ali Artun, “Çağdaş Sanat Tarihleri ve Türkiye’de Sanatın Çağdaşlaşması”, s. 56.

sağlayarak devletin kültüre yaklaşımı açısından tutarlı bir pozisyon sahibiydi.

Akademi'nin kadrolaşmasına bakarak Akademi'deki istikrarlı yönetimi ve sosyal ilişkilerin devlet ile bağı arasındaki ilişki anlaşılabilir. Kuruluşundan tek-parti döneminin bitişine değin, en uzun süre görev yapan müdürlere göz attığımızda, isimleri ve görev tarihleri şu şekildedir: Osman Hamdi (1882-1910), Halil Edhem (1910-1917), Halil Paşa (1917-1918), Nazmi Ziya (1918-1921; 1925-1927), Namık İsmail (1927-1935) ve son olarak Burhan Toprak (1936-1948).¹⁰⁸ Görüldüğü gibi, Akademi'nin Cumhuriyet döneminde en uzun görev yapan iki ismi Namık İsmail ve Burhan Toprak'tır. Özellikle on iki sene boyunca müdürlük yapmış olan Burhan Toprak, Akademi'nin o dönemin sınırlı sanat piyasasındaki etkinliğinde önemli bir figürdür.

1924'te kabul edilen, ilkökul ve ortaokula yönelik olan Tevhid-i Tedrisat Kanunu'nun yükseköğretim seviyesindeki karşılığı 31 Mayıs 1933 tarihli Üniversite Reformu ile hayata geçer.¹⁰⁹ 1928 tarihli Harf İnkılabı'yla da paralel olarak, Üniversite Reformu ile eğitimde yeni rejimin benimsemiş olduğu Batılılaşma politikalarının yansımasıyla Osmanlı'dan devralınan İstanbul Darülfünunu kaldırılır. Yerine İstanbul Üniversitesi kurularak Cumhuriyet döneminin ihtiyaçlarını güden bir eğitim politikasının parçası olması amaçlanır. Eski öğretim kadrosunun büyük oranda tasfiye edilerek uygulandığı eğitim reformu, yeni öğretim kadroları ve hedefleriyle Atatürk inkılaplarının daha çok önem verilerek sürdürülmesi ile yeni bir toplum yaratma amacını taşır.

1924 tarihli John Dewey raporuyla başlayan, eğitimi yeniden ele almak gerekliliğine dair kanaatin etkisi ile 1925'ten itibaren Darülfünun'a yönelik olarak basında ve kamuoyunda ciddi eleştiriler ortaya çıkar; özellikle 1930'ların başında ciddi bir eğitim reformu gerektiği konuşulmaya başlanır. Ayrıca Türk

108 Zeki Sönmez (haz.), *Güzel Sanatlar Eğitiminde 100 Yıl*, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayını, 1983, s. 53.

109 Osman Kafadar, "Cumhuriyet Dönemi Eğitim Tartışmaları", der. Uygur Kocabaşoğlu, *Modern Türkiye'de Siyasal Düşünce*, cilt 3: *Modernleşme ve Batıcılık*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2002, s. 357.

Tarih Kongresi'nde öne sürülen tezlere Darülfünun hocaları tarafından getirilen eleştiriler sonucu, Darülfünun'un inkılapları desteklemediğine yönelik eleştiriler ortaya çıkmıştı. Temelde, partinin politikalarını eleştiren kişiler nedeniyle Darülfünun Cumhuriyetçi basında sıklıkla hedef alınmaya başlandı. Bu kapsamda İsviçre Cenevre Üniversitesi'nden pedagoji profesörü Albert Malche 1931'de Maarif Nazırı Dr. Reşit Galip tarafından Türkiye'ye davet edilir. 16 Ocak 1932'de Türkiye'ye gelen eğitimci birkaç aylık gözlemlerinden sonra Maarif Vekâleti'ne bir rapor sunar. Bu raporun sonucunda tek-parti yönetimi 1933'te Üniversite Reformu'nu hayata geçirir. Reşit Galip'e göre Darülfünun, inkılapların getirdiği gelişmelere kayıtsız kalması ve kendisinden beklenen heyecanı gösterememesi nedeniyle kapatılır.¹¹⁰ Darülfünun böylece yeni rejiminin beklentilerini karşılayacak kültürel üretimi sunamadığı için lağvedilir ve yerine yeni rejimin hem kadro hem öğretim planı bakımından inkılapların etkisini daha fazla üreteceğini umduğu İstanbul Üniversitesi kurulur. Sonuç olarak, Darülfünun'un bilimsel açıdan yetersizliğini gösterecek sebeplerden çok önce ki bu sebepler Albert Malche'nin raporunda yer almaktaydı, ideolojik olarak kapatılmasının gerekli olduğu yönünde ikna olunmuştu.¹¹¹

Almanya'daki Nazi rejiminin öğretim üyelerini ırkçı ve politik temellerle korkutması ile Üniversite Reformu'nun eşzamanlı gelişmesi, Cumhuriyet'in yeni üniversitesine Almanya'dan kaçan pek çok değerli bilim insanının katılmasına sebep olur. Almanca konuşan bilim insanlarından oluşan bu yeni kadronun Türkiye'de eğitim alanına önemli bir yenilik rüzgârı getirdiğine şüphe yok. İstanbul Üniversitesi'nin yanı sıra Güzel Sanatlar Akademisi'ni de etkisi altına alacak bu değişim rüzgârının, mimarlık bölümüne hemen yansımaya karşılık, resim alanına etkisi ancak 1936'da Burhan Toprak (1906-1967) yönetiminin gerçekleştireceği bir dizi reformla görülecekti.

110 İsmail Kaplan, *Türkiye'de Milli Eğitim İdeolojisi ve Siyasal Toplumsallaşma Üzerindeki Etkisi*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011, s. 180-181.

111 Ragıp Ege ve Harald Hagemann, "The Modernisation of the Turkish University After 1933: The Contributions of Refugees From Nazism", *The European Journal of the History of Economic Thought*, 19, 6, 2012, s. 953-954.

Yine de Akademi'de Darülfünun'da olduğu gibi bir tasfiye hareketinin olmadığı, var olan eğitim kadrosunun 1936'daki Burhan Toprak yönetimine kadar devam ettiği belirtilmelidir. Mustafa Cezar'a göre, askerî okullar ve Güzel Sanatlar Akademisi'nin "...eski usullere hiç yer vermemesi, bünyesinde tutucu bağınaz düşüncüyü barındırmaması açısından" farklı bir yerde konumlandırıldıkları için rejimin kendini görece daha güvende hissettiği alanlar olarak onaylanmaları söz konusudur.¹¹² Belki de bu sebeple, 1933 Üniversite Reformu kadar köklü bir değişiklik içermeyen Akademi reformunun özünün "eğitimin günün koşullarına daha başarılı şekilde uyarlanarak modernizasyonu" olduğunu kaydeden Cezar, mevzu bahis reformla ancak "yeni yabancı elemanlar kazandırmak suretiyle eğitime yeni bir nefes getirilmek" istendiğini ve Akademi'nin öteden beri yabancı öğretim üyelerinden yararlanageldiğini belirtir.¹¹³

1933'teki Üniversite Reformu'nun etkileri Akademi'de ancak 1936'da görülmeye başlar.¹¹⁴ Burhan Toprak'ın müdürlüğü sırasında 1936-1937 yılları boyunca Akademi'de büyük kadro yenilikleri ve değişiklikleri yapılır. Buna göre Léopold-Levy Resim, Rudolf Belling Heykel, Bruno Taut ve Robert Vorhölzer Mimarlık kürsü başkanlıklarına getirilir. Akademi'deki reform sonrasında kürsü başkanlıkları gerçek bir yönetim birimi haline gelir.¹¹⁵

Akademi'de görev yapan öğretmenlerin görev sürelerine bakıldığında ilk göze çarpan, Türk olmayanların görevlerinin Birinci Dünya Savaşı'nın ilk yıllarında sona ermesidir. Resim bölümü yağlıboya öğretmeni Salvator Valeri (1856-1946) Ağustos 1915'te görevinden ayrılırken karakalem resim öğretmeni Joseph Warnia-Zarzecki'nin (1850-ö.t.b) Eylül 1915'te emekli olduğu görülmektedir.¹¹⁶ 1914 kuşağı içinde anılan İbrahim Çallı ve Hikmet Onat Resim bölümünde onlardan boş-

112 A.g.e., s. 30.

113 A.g.e., s. 30-32.

114 Cezar, "II. Dönem: 1928-1982 Güzel Sanatlar Akademisi", s. 32.

115 A.g.e., s. 44.

116 Sönmez, *Güzel Sanatlar Eğitiminde 100 Yıl*, s. 54.

lan kadrolara girer.¹¹⁷ Aynı kuşak içinde yer alan Nazmi Ziya 9 Aralık 1918'de Resim bölümü galeri öğretmenliğine, Feyhaman Duran ise Resim atölye öğretmeni olarak 2 Aralık 1919'da işe başlar.¹¹⁸ Akademi, 1928'de Cevat Dereli'nin atölye öğretmeni olarak işe alınmasına kadar bu kadro ile eğitim-öğretime devam edecektir.

Cevat Dereli'nin 1928'de Akademi'de göreve başlamasından sonra yeni öğretim elemanı olarak 1930'da işe başlayan Zeki Kocamemi'dir. Fakat o tarihten 1937'ye kadar Akademi Resim bölümüne yeni öğretmen görevlendirilmez. Kübist ressam André Lhote'un tavsiyesi üzerine, 1937'de Paris doğumlu sanatçı Léopold-Lévy Resim bölüm şefi olarak Türkiye'ye getirilecektir. Akademi'yi tanıtan ve 1937'de basıldığı anlaşılan bir kitapçıkta Lévy'nin kadro düzenlemesi hakkında şöyle ifadelere yer verilir: "Fransız ressam Leopold Lévy, yüksek anlayışıyla bu şubenin tedrisatını yeniden tanzim etti. Ve nihayet istidadlarını takdir ettiği ressamlardan Zeki Kocamemi, Bedri Rahmi (Eyüboğlu) ve Cemal Tollu kendisine muavin verilmek suretiyle Akademinin kadrosu genç istidadlara açılmış oldu."¹¹⁹ Ressam Ferruh Başağa'nın tanıklığına göre Hasan Âli Yücel (1897-1961) bu asistanları Fransızca bilmeleri sebebiyle Lévy'ye verir:

Lévy 1937'de geldikten sonra yalnız başına çalışamayacağından; Fransızca bilen, Fransa'da bulunmuş olan Türk ressamlarından bir grup toplatıldı. Hasan Âli Yücel tarafından çeşitli yörelerden, Anadolu'dan, Ankara'dan, Bursa'dan toplandılar. Nurullah Berk, Cemal Tollu, Sabri Berkel, Zeki Faik İzer asistan olarak Lévy'ye atandılar. Lévy'nin ayrı bir atölyesi vardı, ama öbür bütün atölyelere de, Çallı, Feyhaman Bey'in, Hik-

117 İbrahim Çallı 1 Kasım 1914'te, Hikmet Onat ise 21 Eylül 1915'te göreve başlar.

118 A.g.e., s. 55.

119 Gerçekte Kocamemi 1930'da Akademi'de çalışmaya başlamıştı ama kitapçıkta vurgulanan, Lévy'nin asistanlığına verilme tarihi olabilir. Ataman Demir, *Arşivdeki Belgeler Işığında Güzel Sanatlar Akademisi'nde Yabancı Hocalar: Philipp Ginther'den (1929) - (1958) Kurt Erdmann'a Kadar*, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Akademisi, 2008, s. 120.

met Onat'ın atölyelerine de giderdi. Bu asistanlar onunla beraber gider ve onlar da çalışmalara katılırlardı.¹²⁰

Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Cemal Tollu ile beraber 1937 yılı içinde Zeki Faik İzer, Sabri Berkel; 1938'de Şefik Bursalı ve Ali Avni Çelebi'nin öğretmen olarak işe başlaması ve 1932'de ayrılan Cevat Dereli'nin 1939'da Akademi'ye yeniden katılması Lévy döneminin etkileriydi. Öte yandan, reform amacıyla bölüm başkanlığına getirilen Lévy kendisinden önce Akademi'nin eğitim kadrosunu oluşturan izlenimci "Çallı kuşağı" kadrolarına (İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Feyhaman Duran) dokunmamıştır ancak kendisine Fransızca bilen genç asistanların görevlendirilmelerini sağladı.¹²¹ Öte yandan, Lévy'nin resme yaklaşımı bu asistanlarla uyuşmamıştır. André Lhote'un "artık akademikleşmiş olan" kübizmini savunan asistanların tutumuna hem de Çallı kuşağının akademizmine karşı olan Lévy öğrencilerine kendi "kişiliklerini bulmalarını" sağlamak amacındaydı.¹²²

Müstakiller kuruluyor

Yurtdışında öğrenim gören ressamlar ülkeye döndüklerinde sanat alanını önemli ölçüde etkiledi. Kendi olanaklarıyla Münih'e giden Ali Avni (Çelebi) şehirdeki birkaç atölyede eğitim gördükten sonra Hans Hoffmann atölyesini seçti. Bunda hem 1923'te devlet bursu alabilmiş olması hem de arkadaşı Ahmet Zeki'nin (Kocamemi) aynı sene Türk Ocakları bursuyla Hoffmann'ın atölyesine gitmesi etkili olur. Genç ressamlar Münih'in zengin sanat ortamını solur ve sanatlarına yeni perspektifler katarak 1927'de Türkiye'ye geri döner. Aynı yaz açılan Galatasaray sergisinde modern tarzda yaptıkları resimlerini sergileyen sanatçılar basında yankı uyandırır. Cumhuriyet bursuy-

120 Ferruh Başağa, (haz.) Ahmet Öner Gezgin, *Akademiye Tanıklık 1: Resim ve Heykel, Güzel Sanatlar Akademisine Bakışlar*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2003, s. 24.

121 Necmi Sönmez, *Paris Tecrübeleri / École de Paris - Çağdaş Türk Sanatı: 1945-1965*, İstanbul: Yapı Kredi Yayıncılık, 2019, s. 21.

122 A.g.e., s. 21-22.

la Paris'e giden arkadaşlarının sonraki sene ülkeye dönmesiyle birlikte Türkiye yeni sanat stillerine sahne olmaya başlayacaktı.¹²³ Hiç yurtdışına çıkmayan ressam Elif Naci ise dönenleri 17 Temmuz 1928 tarihli *Milliyet* gazetesindeki yazısıyla karşıyordu.¹²⁴

Bu ressamilar ilk olarak "Genç Ressamlar Sergisi" adı altında 15 Nisan 1929'da Ankara Etnografya Müzesi'nde eserlerini kamuoyuyla paylaşır.¹²⁵ Sergi, hem açılışını Maarif Vekili Cemal Hüsnü Bey'in yapması hem de Etnografya Müzesi gibi yeni rejimin sembol mekânlarından birinde düzenlenmesi bakımından devletin önem verdiği sanat olaylarından biridir. Bu genç ressamilarla beraber önceki kuşağı hedef alan bir eski-yeni tartışması başlamıştır.¹²⁶ Örneğin, Cumhuriyet'in önde gelen fikir adamlarından Mustafa Şekip,¹²⁷ Ankara'da haftalık olarak yayımlanan *Hayat* mecmuasındaki yazısında Batı türü resmin bizde en çok üç nesillik bir tarihe sahip olduğunu belirtir. Şekip,

123 Refik Epikman, Cevat Dereli, Mahmut Cûda, Muhittin Sebati, Nurullah Berk ve Ali Karsan Paris Güzel Sanatlar Okulu'ndan, Zeki Kocamemi ve Ali Avni Çelebi ise Hoffmann atölyesinden dönüyordu.

124 Yasa Yaman, *d Grubu*, s. 12.

125 Sergiye Çelebi ve Kocamemi'nin yanı sıra Paris Güzel Sanatlar Okulu'ndan dönen Hale Asaf, Muhittin Sebati, Cevat (Dereli), Ali Münip (Karsan), Nurullah Cemal (Berk), Şeref Kamil (Akdik), Refik Fazıl (Epikman)'a ek olarak Yvonne Karsan ve Sabiha (Rüştü) katılacaktır. Sergiyle ilgili olarak, bkz. Mustafa Şekip, "Genç Ressamlar Sergisi' Arefesinde", *Hayat*, cilt 5, sayı 125, 18 Nisan 1929, s. 403 ve Gabriyel, "Ankara'da Resim ve Heykel Sergisi", *Hayat*, cilt 5, sayı 129, 16 Mayıs 1929, s. 487-488.

126 Yasa Yaman, *d Grubu*, s. 11.

127 Dr. Mustafa Şekip Tunç (1883-1958), Osmanlı-Türk modernlik tarihi içerisinde Ziya Gökalp'i takip eden pozitivist-ilerlemeci-akılcı yaklaşıma karşı olarak, Bergsonculuğun tesiri altına girip diğer Batı anlayışını savunarak düşünsel anlamda bir kırılma yaşatan fikir adamı. Gökalpçi çizginin savunduğu Batı düşüncesini sorunsallaştıran ilk fikir adamlarından birisidir. İsmail Hakkı (Baltacıoğlu) ve Ziya Gökalp aracılığıyla Darülfünun'a öğretim üyesi olmuştur. *Dergâh* dergisinin (1921-1924) etrafındaki çevre içinde yer alarak, Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında yeni Cumhuriyet'in kurulma sürecinde romantik-ruhçu bir yaklaşımın etkili olacağını savunmuştur. Nazım İrem'e göre, düşün tarihimiz içerisinde Tunç, "cumhuriyetçi muhafazakâr" olarak değerlendirilebilir. Bkz. Nazım İrem, "Mustafa Şekip Tunç", der. Uygur Kocabaşoğlu, *Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce*, cilt 3: *Modernleşme ve Batıcılık*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2002, s. 256-259.

“bu kısacık tarihin yeni bir meyvası” olarak değerlendirdiği ve henüz ziyaret etmediği Genç Ressamlar Sergisi’ni ümitle beklediğini söyler. Batı resminin Türkiye’de iki neslin çabalarıyla tanıtılması yönünde başarı gösterdiklerini teslim etmekle birlikte onların artık yetersiz kaldığını öne sürer. Şekip’e göre ressamların üstlenmesi gereken bir sorumluluk vardır: “Büyük İstiklal mücadelesi bütün müesseselerimizde tamamlanmak lazımdır. Bugünkü genç ressamlardan beklediğimiz hamle işte bu istiklal hamlesidir. Bunun bir hızda olması çok zor, belki de imkânsızdır. Fakat başka bir mefkûrenin de artık yeri yoktur. Mefkûreci ressamlık yeni nesillerin başlıca şiarı olacaktır.”¹²⁸ Böylece Mustafa Şekip genç ressamların idealist olmaları ve sanatın yeni rejimin ülküsüne hizmet etmesi gerektiğini vurgular. Bu bağlamda menfaat kaygısının sanatın hiç sevmediği bir konu olduğunu öne sürer. Ayrıca özellikle mimarlık ve heykel gibi alanlarda eserlerin yabancılara yaptırılmasına yönelik uygulamaların tatmin edici olmadığına işaret ederek rejimin pek çok alanda kendini sağlamlaştırmasına rağmen sanat alanında atılım gösterememesini eleştirir.

Aynı sergiyi inceleyen Gabriyel¹²⁹ yazısında, genç sanatçıları “eski prensiplerden ve kolay maharetten kaçındıkları için” tebrik ederken, “moda olan” birtakım sanat akımlarına kendilerini tamamen kaptırmamaları tavsiyesinde bulunur. Gabriyel Paris’te sanat eğitiminin şart olduğunu teslim etmekle birlikte o eğitimin “taklit” eserler ortaya çıkarmasının önüne geçilerek sanatçıların “eserlerinde samimi olarak kendi anlayışlarına tercüman olmaları” gerektiğini öne sürmüştür. Gabriyel’e göre Türkiye sanatçılarına ilham kaynağı olabilecek özelliklerle donanmıştır:

128 Mustafa Şekip, “Genç Ressamlar Sergisi’ Arefesinde”, *Hayat*, cilt 5, sayı 125, 18 Nisan 1929, s. 403.

129 Bu kişi muhtemelen o yıllarda Türkiye’de görev yapan mimar ve arkeolog Albert Gabriel’dir. Gabriyel, “atelye ve sergilerdeki pratigim, genç Türk arkadaşlarıma olan muhabbetim ve hiç şüphesiz bir sanatkâr hissinin ıstıraplarını çok samimi olarak anladığımdan ve neden itiraf etmemeli, aynı zamanda bu memlekete beni rapteden birçok sıkı ve manevi rabitalardan dolayı” bu konuda bir yazı yazdığını ifade etmiştir.

Türkiye faal hayatının bütün tezahüratı, manzaralarının güzelliği, sahillerinin değişiklikleri, çiçekleri ve renkleriyle genç sanatkâr için birer ilham mambaidir. Kafkasan İzmir körfezine, Kara denizden Toroslara kadar çiftçiler ve çobanlar arasında muhteşem sanat abidelerini havi şehirlerden en basit köy-çeğizlere kadar her yerde bu memleketin çocukları mevzular, yeni fikirler kuvvetler ve ihtisaslar bularak istidatlarını çalıştı-
rabilirler.¹³⁰

1920'lerin sonunda resim alanına dair üretilen söylem böylece berraklaşmaya başlar. Bir yandan “gençler” kucaklanır ve belirli konulara doğru yönlendirilirken alanın eski sahiplerinden Güzel Sanatlar Birliği üyeleri de değişim geçirmelerinin şart olduğu yönünde uyarılır. Bu bağlamda, “Genç Ressamlar Sergisi’nden” iki ay sonra, İstanbul’daki Galatasaray sergilerini düzenleyen Güzel Sanatlar Birliği’nin Ankara’da açtığı sergilerden biri hakkında yapılan yorumlar iyi bir göstergedir. Dönemin Maarif Vekili Cemal Hüsnü Taray’ın sözleriyle açılan sergiyi Zonguldak Milletvekili Celal Sahir¹³¹ *Hayat* dergisinde değerlendirir.¹³² Grubun bu sergisinin önceki yılın sergisindeki sorunlu yanları çözmediği gibi daha kötüye gitmekte olduğunu gösterdiğini iddia eder. Sergideki resimlerin kötü yerleştirilmesi, sayıca fazla oluşu ve özenle seçilmeden neredeyse bü-

130 Gabriyel, “Ankara’da Resim ve Heykel Sergisi”, *Hayat*, cilt 5, sayı 129, 16 Mayıs 1929, s. 488.

131 Şair Celal Sahir (Erozan, 1883-1935) Servet-i Fünun’un en genç üyelerinden biri olmuştur. Hariciye Nezareti’nde memurluktan sonra öğretmenlik yapmıştır. 1908’de İstanbul’da yayımlanan kadın dergisi *Demet*’e başmuharrir olarak katkı sunmuştur. 1911’de Selanik’e giderek oradaki Türkçü aydınlarla *Türk Derneği*, *Türk Yurdu* ve *Genç Kalemler* gibi yayınların çıkarılmasına katkıda bulunmuştur. “Yeni Lisan” hareketine ve Milli Edebiyat akımına katılmıştır. Bütün bu çalışmalarında Türkçenin sadeleşmesini savunmuştur. Harf İnkılabı Komisyonu’nda görev almıştır. 1928’de Zonguldak milletvekili olmuştur. Ayrıca 1932’de Mustafa Kemal Atatürk’ün direktifiyle kurulan Türk Dili Tetkik Cemiyeti’nin dört kurucu üyesinden birisidir. Birinci ve İkinci Türk Dili Kurultaylarında Terim ve İstılah Kolu Başkanlığı görevlerini yürütmüştür. Bkz. Nesrin Tağızade Karaca, “II. Meşrutiyet Dönemi Türkçenin Sadeleşme Tartışmalarında Celal Sahir Erozan”, *İlmî Araştırmalar*, 16, 2003, s. 55-64.

132 Celal Sahir, “Altıncı Resim Sergisi”, *Hayat*, cilt 6, sayı 135, 15 Temmuz 1929, s. 11-15.

tün üretilen resimlerin sergiye konulması gibi sorunlara dikkat çeker. Devletin teşvik amacıyla iyi kötü ayırt etmeden resim satın aldığını öne sürerken bu konuda daha seçici olunmasını tavsiye eder.

Celal Sahir'in sergideki resimlerden ikisi hakkında yaptığı değerlendirme, bir milletvekili olarak sanat alanına rahatlıkla dahil olunabildiğini gözler önüne serer. Sahir, Feyhaman Duran'ın "Gazi Heykeli" (1929) adlı eserini şu şekilde yorumlar:

Bu belki serginin en yüksek eserlerinden biridir. Güzel bir gök üstünde Gazi'nin heykeli, evlerin renkleri, fabrika dumanları... Bu levhada her şey resim güzelliğinin yanında büyük inkılabı yaratanla beraber yaratılan şeylerden bir kısmının da göz önünde hayalini çizerek ruhun derinlerine hitap ediyor.¹³³

Duran'ın bu eseri birkaç bakımdan dikkat çekicidir. Maarif Vekâleti'nin açtığı yarışma sonucu Pietro Canonica'ya (1869-1959) yaptırılan Atatürk'ü atının üstünde vakur bir duruşla gösteren "Atlı Atatürk Heykeli" (1927),¹³⁴ Ankara'da Etnografya Müzesi'nin önünde, görkemli kaidesi ve kentin panoramik görüntüsüyle beraber resmedilmiştir. Resim, merkezine aldığı Kemalizmin sembol anıtlarından birinin resmini yaparak heykelin ürettiği anlatının ikinci defa üretilmesine yardımcı olur. Anıt fiziki haliyle müze önündedir fakat Duran'ın eserindeki temsiliyle, resmin asılacağı her mekânda olabilecektir. Duran'ın kompozisyonunda anıtın sol arka yanından görüntüsünün verilmesi, kente yukarıdan bakan heykelin görkemliliği ile beraber kentin inşa edilmekte olan yeni halini gösterir. Ayrıca, arka görüntüde bacası tüten ev vardır. Araştırmacı Aylin Tekiner'e göre, "Atatürk anıtı devletin bekasını simgelerken ba-

133 A.g.e., s. 13-14.

134 Bu anıt, başkent Ankara'nın ilk anıtı olduğu gibi, ilk atlı kompozisyon olmasıyla bilinir. Anıt, 29 Ekim 1927'de Başbakan İsmet İnönü, Meclis Başkanı Kâzım Paşa, Belediye Başkanı Asaf Bey ve hükümet ileri gelenlerinin bulunduğu törenle açılmıştır. Yeni rejimin başkenti Ankara'nın simgeselliği en yüksek caddelerinden biri olan Ulus'a ve Nalbantoğlu'nun "kentin simgesel giriş kapısı" olarak nitelediği gar binasına tepeden bakmakta olan anıtın, Etnografya Müzesi'nin inşaatı bitmeden açılması da çarpıcıdır. Aylin Tekiner, *Atatürk Heykelleri*, s. 79-87.

cası tüten ev imgesi sosyal refaha göndermede bulunur”¹³⁵ Bu durumda Celal Sahir’in “büyük inkılabı yaratanla beraber yaratılan şeyler” şeklindeki yorumu da ressamın amacına ulaştığının bir göstergesidir. Buna karşılık, Celal Sahir, sergide yer alan, Sami Bey’in “Anadolu Yollarında” isimli eserini eleştirmiştir. Kağnı ve öküzlerin bulunduğu bu resim, ona göre, sanatçının kendini tekrarladığına işaret eder. Ayrıca, inkılaplarla her geçen gün yenilendiğini düşündüğü ülkede yavaşlık ve geri kalmışlık imgesi olan kağnının kullanılmasını isabetsiz bulur: “Bize öyle geliyor ki memleketimizde yollar, nakil vasıtaları tamamıyla değişip asrileşecek; fakat atsız yollarda hiç durmadan yol alan bu kağnı menziline varamayacak.”¹³⁶

Aynı tarihlerde Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği¹³⁷ resmî olarak kuruluyordu. Aslında Müstakiller mağduriyet yaşadıklarını düşündükleri için meslektaş olarak dayanışmak isteyen bir grup genç ressamın bir araya gelmesiyle oluşmuştu. Sanayi-i Nefise Akademisi tarafından gönderilen resmî bir yazıyla Cumhuriyet’in ilk konkuruyla Ocak 1925’te ülkeden ayrılan genç ressamların üç senelik öğrenim süreleri bittiği için ülkeye dönmeleri istenir. Tarihçi Kıymet Giray’a göre, “bu çağrı, giderek artan sanatçı sayısının rekabet ortamı yaratmasının göstergesi olacaktır”¹³⁸ Sanatçıların Maarif Vekâleti ve Sanayi-i Nefise Akademisi Müdürlüğü’ne gönderdikleri itiraz mektupları cevapsız kalınca öğrenciler Türkiye’ye dönmek zorunda kalır. Fakat haksızlığa uğradıkları düşüncesiyle bu durumu bir hak mücadelesine dönüştürmek isterler. Giray’a göre bu sanatçıların bir sanatçı birliği kurmasının temel sebebi “sanatçı olarak özlük haklarını aramak yönünde gösterdikleri direnç olacaktır”¹³⁹ Böylece Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği; 15 Temmuz 1929’da ressam Refik Fazıl

135 A.g.e., s. 86.

136 Celal Sahir, “Altıncı Resim Sergisi”, a.g.e., s. 14.

137 Sanat tarihinde “Müstakiller” olarak da anılmıştır; o nedenle eser boyunca her iki kullanıma da yer verilecektir.

138 Kıymet Giray, *Cumhuriyetin İlk Ressamları*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2004, s. 22.

139 Giray, a.g.e., s. 22.

(Epikman), Cevat Hamit (Dereli), Şeref Kâmil (Akdik), Mahmut Fehmi (Cûda), Nurullah Cemal (Berk), Hale Asaf, Ali Avni (Çelebi), Ahmet Zeki (Kocamemi), Muhittin Sebati; heykeltraş Ratıp Aşır (Acudoğlu), dekoratör Fahrettin (Arkunlar) tarafından kurulur. Grup adını Paris'te o dönem etkinliğini sürdüren *La Société des Artistes Indépendants*'dan alır. Grubu bir araya getiren şey, ortak bir stil veya bir akım değil, mesleki konularda dayanışma ihtiyacıydı.¹⁴⁰ Ancak bu birliğin ortaya çıkmasında siyasal alandan özerkleşme eğilimi olduğu da gözden kaçırılmamalı.

Ayrıca, bu genç ressamaların eserleri önceki kuşağın resimlerinden farklıydı. Bu farklılığın ne olduğunu ise yine grup temsilcilerinden biri ortaya koyacaktı. Bu genç ressamlar, resim yapmalarının yanı sıra basında kendi akımlarının sözcüsü hatta savunucusu olarak öne çıkacaklardı. Grup üyesi Nurullah Berk, resimli aylık aile mecmuası *Muhit*'te Müstakiller'in kuruluşundan üç ay sonra İstanbul Türk Ocağı'nda açtıkları sergiye dair izlenimlerini paylaşır.¹⁴¹ Berk, "ilk mühim sanat hadisesi" olan serginin önemini ve getirdiği "yeni ve sağlam unsurları" halkın ve eleştirmenlerin takdir etmediğini iddia eder. Ona göre, sergideki eserler sergi ziyaretçilerinin alışık olmadığı "yeni" bir sanat anlayışından kaynaklanmıştı ve "kuvvetli bir aykırılık hissinin" doğurduğu ilgisizlik doğaldı.¹⁴² Diğer bir deyişle, alana henüz girenlerin sanatlarını "yeni" olma iddiasıyla değerlendirmeye çalışması göze çarpıyordu. Öte yandan, Berk bu eserleri neo-klasik olarak değerlendirerek, neo-klasikğin "esas kanunları red ve inkâr" etmediğini, sergide yer alan sanatçıların, bu akımın temsilcilerinden André Lhote (1885-1962) ve Antoine Bourdelle (1861-1929) gibi sanatçıların atölyelerinde çalışmış olduğunu ve eserlerinde "ne renk ahengi, ne desen, ne de konstrüksiyon itibariyle bir taşkınlık" bulunduğunu özellikle

140 Yasa Yaman, *d Grubu*; Burcu Pelvanoglu, *Hale Asaf: Türk Resim Sanatında Bir Dönüm Noktası*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.

141 Nurullah Cemal, "Müstekil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği Sergisi: Genç Ressamlar, Sergileri Hakkında ne Diyorlar?", *Yeni Muhit*, sene 2, sayı 13, 13 Teşrinisani 1929, s. 980-981.

142 A.g.e., s. 980.

vurguluyordu.¹⁴³ Kısacası, yazar, sergilenen eserlerin ziyaretçilerde genel bir aykırılık hissi uyandırmasına rağmen, bu akımın resim alanında görece klasik form ve çizgiler içinde yer aldığını anlatmak ister.

Cumhuriyet'in kadroları tarafından sonraki birkaç yıl içerisinde daha mutedil geometrik formülünün sahiplenileceği kübizm, henüz o tarihte "taşkınlık", abartma, azgınlık gibi sıfatlarla niteleniyordu. Örneğin, dünyada resim sanatının içinden geçmekte olduğu krizleri konu ettiği bir yazısından¹⁴⁴ dünyadaki sanat gelişmelerini takip etmekte olduğu anlaşılabilen Mustafa Şekip, kübizm, fütürizm gibi sanat anlayışlarının ilk çıktıkları dönemlerde yenilik getirmelerine rağmen uzun soluklu kabul edilemeyeceklerini ve ömürlerini tamamladıklarını iddia eder. Şekip'e göre bunun sebepleri bellidir:

19 sene evvel başlayan bu cereyanın resimdeki bereketi tükenmiştir. Çünkü ancak tezyin sanatına, mimariye yarayacak bir çığır resmin teknik ve gayesi olamazdı. Koca tabiatı sadece tezyinatçılığa alet etmek ve sonra da "resim işte budur" demek tabiat ve zekânın mahiyetini unutarak *çılginlığa gitmektir*.¹⁴⁵

Görülüyor ki Berk sergideki modern eserlere gelebilecek yerinin adeta önünü almaya çalışıyordu. Bununla birlikte Berk, bu türlü eserlerin daha geniş kitlelerce anlaşılıp sevilmesinde devlete ve eleştirmenlere büyük görev düştüğünü belirtir. Berk'e göre, devlet himaye ve yardım etmeli; entelektüeller ise ilgi göstererek konunun konuşulmasını sağlamalıydı. Sanatçının desteklenmesi, ona göre, sanatçının "memleketin medeniyetini hudutlarının haricine çıkarabilecek yegâne unsur" olmasından kaynaklanıyordu¹⁴⁶ ve sanatçının medeniyet elçiliği rolü vurgulanıyordu. Bu defa dışarıdan içeriye değil, içeriden dışarıya...

143 A.g.e., s. 981.

144 M. Şekip, "Ressamlarımız", *Hayat*, cilt 6, sayı 143, 15 Teşrinisani 1929, s. 1-2.

145 A.g.e., s. 2.

146 Berk, "Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği Sergisi", s. 981.

1930'larla tek-parti yönetiminin yerleşmesi

Resimde memnuniyetsizlik: "Vatandaş, Türkçe konuş!"

1930'larda genç Cumhuriyet rejimi kültür kurumlarını büyük bir hızla hayata geçiriyordu. Kemalist inkılapların kültür ve eğitim yoluyla merkezden çevreye taşınması, o tarihte rejimin siyasal tabanını genişletmek istemesiyle ilişkili olarak da değerlendirilmeli. 1923'ten 1931'e kadar geçen süre boyunca Cumhuriyet Halk Fırkası (CHF) yavaş yavaş egemenliğini sağlamlaştırarak tek-parti yönetimini inşa etti.¹⁴⁷ 1924'te ilk muhalefet denemesi olan Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası'nın (TCF) kurulması, Şeyh Sait İsyanı'nın akabinde 1925 Mart'ında kabul edilen Tahrir-i Sükûn Kanunu ve TCF'nin kapatılması gibi gelişmeler, rejimin tüm denetim mekanizmalarını sert ve sıkı bir şekilde örmesine yol açtı. 1925'te artık otoriter bir tek-parti rejimi ortaya çıkmıştı.¹⁴⁸ 1930'da Fethi Okyar başkanlığında "itaatkâr bir muhalefet denemesi"¹⁴⁹ olarak kurulan Serbest Cumhuriyet Fırkası'nı destekleyen siyasi grupların çeşitliliği, Mustafa Kemal Atatürk ve çevresinin büyük bir muhalefetle karşı karşıya olduğunu ortaya koydu. 17 Kasım 1930'da Fethi Okyar'ın partisini zorunlu olarak feshetmesinden itibaren, CHF yönetimi ülkenin kültür ve düşünce hayatı daha denetimli bir hale getirdi.¹⁵⁰ 15 Nisan 1931'de Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti'nin kurulması, Türk Ocakları'nın CHF'ye devredilmesi sonrasında 19 Şubat 1932'de halkevlerinin açılması, 12 Temmuz 1932'de Türk Dili Tetkik Cemiyeti'nin kurulması ve 1 Ağustos 1933'te İstanbul Darülfünunu'nun kaldırılarak İstanbul Üniversitesi'nin kurulması gibi gelişmeler, tek-parti rejiminde kültürel alanda yeni bir devrin başladığına işaret eden kuvvetli adımlardı.

147 Mete Tunçay, *Türkiye'de Tek Parti Yönetiminin Kurulması (1923-1931)*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2012.

148 Erik Jan Zürcher, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2007, s. 257.

149 A.g.e.

150 A.g.e., s. 262.

1930'ların başında rejimin hegemonyasını sağlamlaştırması- na paralel olarak sanattan beklentilerin dillendirildiği bir döneme giriliyordu. *Son Posta* gazetesindeki yazısında 1931'deki Galatasaray sergisini "bir cinayet" olarak nitelendiren Peyami Safa¹⁵¹ gibi dönemin önde gelen kalem erbapları Cumhuriyet döneminde sanat dünyasında gözlemledikleri tıkanmışlığa karşı eleştirilerini dile getiriyordu.¹⁵² Mesela Elif Naci Müstakiller'in sanat anlayışını beğenmiyor, dönemin milliyetçi politikasının yaygın söylemi olan "vatandaş Türkçe konuş"¹⁵³ çağrısını sanat alanına sokuyordu: "Elverir ki mahalli olsun, elverir ki samimi olsun. Bizim müstakil arkadaşların teşhir ettikleri resimler Fransızca, Almanca, İtalyanca konuşuyorlar. *Vatandaş Türkçe konuşalım!*"¹⁵⁴ Naci, grubun resimlerini yoğun bir yabancı etkisi taşımalarıyla eleştiriyordu.

1931 sonu ile 1932 başı arasında *Cumhuriyet* gazetesinde Ressam Ali Sami ile Güzel Sanatlar Akademisi Müdürü Namık İsmail arasında geçen tartışma sanata yönelik beklentinin yol açtığı gerilime işaret eder.¹⁵⁵ Ali Sami, Akademi'nin iyi sanat-

151 Peyami Safa (1899-1961), Türk yazar. Abdülhamit döneminde muhalif İsmail Safa'nın oğludur. Kardeşiyle birlikte genç yaşta ufak işlerle gazeteciliğe adım atmış, zamanla kendi kendini yetiştirmiştir. Romancılığı ve yazarlığının yanı sıra denemeci olarak da anılabilir. *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu* ve *Fatih-Harbiye* romanları oldukça ilgi gördü. "Server Bedi" takma adıyla *İctihad*'taki bazı yazılarından başka çocuk ve polisiye romanları yazdı. 1932'de Ahmed Ağa-oğlu'nun merkezinde olduğu bir fikir çevresine (aralarında Şekip Tunç, Hamdi Başar, Prof. Münir Serim, Hilmi Ziya, Namık İsmail bulunmaktaydı) girdi. Bu çevrede oluşan fikir tartışmalarını dönüştürerek *Kültür Haftası* (1933-1937) adlı dergiyi yayımlayarak ilerletmiştir. *Türk İnkılabına Bakışlar* adıyla kitaplaştırmıştır. *Telgraf*, *Tasvir-i Efkâr*, *Cumhuriyet*, *Tasvir*, *Milliyet* gibi gazetelerde yazılar yazmıştır. 1951'de *Türk Düşüncesi* adlı dergiyi yayımlamıştır. Tek-parti döneminde "hararetili" bir CHP'liyken, çok partili hayata geçtikten sonra Demokrat Parti'li olmuştur. Bkz. Hilmi Ziya Ülken, "Peyami Safa (1899-1961)", *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, İstanbul: Ülken Yayınları, 1979, s. 440-442.

152 Elif Naci, "Türkiye'de Resim Hareketleri", *Yeni Türk*, cilt 4, sayı 27, Teşrinisani 1934, s. 1731.

153 Senem Aslan, "Citizen, Speak Turkish!: A Nation in the Making", *Nationalism and Ethnic Politics*, cilt 13, no. 2, 2007, s. 245-272.

154 Elif Naci, "Müstakillerin Sergisi", *Milliyet*, 27 Şubat 1931, s. 4.

155 Ali Sami ve Namık İsmail'in Kasım 1931-Şubat 1932 arasında, *Cumhuriyet* gazetesinde yayımlanan mektuplarına dayanmaktadır. Bkz. Martina Becker, "Institutionalisation of Art Education and Its Implications for the Conceptu-

çı yetiştirmedeğini ve mezunlara iş bulma konusunda yardımcı olmadığını öne sürüyordu. Namık İsmail, Akademi'nin bir ticaret merkezi olmadığını ancak sanatçıların pedagojik gelişimi için uygun ortamı sağlamasının gerektiğini ifade ediyordu. Fakat Ali Sami'nin Akademi'den beklentileri bunlarla sınırlı değildi. Ressam, Akademi'nin modern ve yeni bir sanat ürettiğini teslim etmekle beraber, bunun henüz başlangıç dönemindeki bir ulus-inşa süreci için zararlı olduğunu, bu tür bir sanat anlayışı yerine ulusal tarihi ve nitelikleri yansıtan bir sanata ihtiyaç olduğunu vurguluyordu. Namık İsmail ise, "Endüstriyel makineler gibi sanatçı üreten bir sanat okulu henüz insanoğlunun görmediği bir şeydir"¹⁵⁶ şeklindeki cevabıyla bu mekanik anlayışa karşı çıkıyordu.

Muhit dergisinde bir yazar,¹⁵⁷ Güzel Sanatlar Birliği'nin Ankara Fırka Ocağı'nda düzenlenen resim sergisini konu ettiği yazısında resim sanatının halkın ilgisini çekmekten uzak olduğunu belirtirken bu ilgisizliğin nedenini sanatçıların inkılabı yansıtmamalarında görüyordu:

Resim salonları ve sergileri devrin ifadesi ve gelecek devirleri aydınlatan bir sanat ışığı olmalıdır. İnkılabımızı sanatkârlarımız ifade edemiyorlar [...]Kripel'in tunçla canlandırdığı yağız çehreli, bağı açık ateşe koşan kahramanlar gibi ilhamlar arıyoruz, sanatkârlarımızdan tarihe ve gelecek nesle nefis hediyeler bekliyoruz.¹⁵⁸

Bu örnekler gösteriyor ki resim alanındaki etkinliklere karşı bir memnuniyetsizlik vardı. Ne Akademi'nin eğitim anlayışının "modernliği" ne de Güzel Sanatlar Birliği'nin ve Müstakiller'in sergileri yeni siyasi dönemde yeterli bulunuyordu.

alisation of "Art" and the Artistic Profession in the Early Turkish Republic", *Quaderns de la Mediterrània*, sayı 15, 2012, s. 40.

156 A.g.e., s. 45.

157 Muhittin Doğan, "Sekizinci Resim Sergisi Ankara, Fırka Ocağı Salonunda", *Muhit*, sene 3, sayı 33, Temmuz 1931, s. 11-13. Resimli *Muhit* dergisine birkaç eleştiri yazısıyla katkıda bulunduğu bilinen, alıntılanan yazının sahibi Muhittin Doğan hakkında başka bilgiye ulaşılamamıştır.

158 A.g.e., s. 13.

Bununla birlikte, Ressam Elif Naci'nin birkaç ay içerisinde "Vatandaş Türkçe konuş!" söylemini terk ederek, genç ressamların işlerine saygıyla yaklaştığını görüyoruz. Bir ay önce aralarına katıldığı Müstakiller'in Eski Türk Ocağı binasında¹⁵⁹ açılan sergisi üzerine bir yazı yazar. Naci, sergiyi ziyaret edenlerin, sergideki resimlerin "tabiatta görmeye alıştığımız resimlerdeki ağaçlara, kadınlara, yollara" benzememesini sorguladıklarını aktarırken¹⁶⁰ bu durumu şöyle yorumlar:

Sanat, atlıyor. Dünün sanat anlayışının üstünden, müzelerin damlarından dev adımlarıyla atlayarak ilerliyor. Ve bu seyahatte kendisine refakat eden münevver bir kitleden başka artık onun dilinden anlayan kalmamıştır. İşte müstakiller, yarının ufkuna müntehi olan bu yolun yolcularıdır. Kimi bir Garp üstadının irşadı aydınlığında, kimi Şark havasının samimi ve berrak temizliğinde işliyorlar, boyuyorlar. Bu eserler, elbette ki olduğu yerden bir karış bile kıpırdamayanlar için bir şey söylemezler. Genç sanatkarlar, o kadar çok yürümüşler, o kadar çok ilerlemişlerdir ki yerinde sayanlar için uzaktan birer nokta halinde görünürler. Yıldızlar gibi...¹⁶¹

Dönemin ruhuna hâkim olan Batı-Doğu ikiliğini kullanan Elif Naci Müstakiller'in iki unsuru da –olumlu özelliklerle anarak– sanatlarına yansımalarından övgüyle bahseder ve grubun sembolik değerinin artmasına katkıda bulunur. Müstakiller böylece bir yandan eserleri ziyaretçi kitlesince, gerçekçi formları kırması nedeniyle aykırı bulunurken, diğer yandan "dev adımlarıyla" ilerleyen sanatın Türkiye'deki temsilcileri olarak ilan edilerek dönemin "ilerleme" söylemine paralel bir şekilde yüceltilir.

Yukarıda belirtildiği gibi Müstakiller farklı sanat anlayışlarını benimseyen sanatçılardan oluşmuştu. Örneğin; Hans Hof-

159 24 Mart 1931 tarihinde Atatürk'ün Türk Ocakları'nın kapatıldığı anlamına gelecek olan CHF ile birleştirme kararını almasını takiben son olağan kongresini 10 Nisan 1931'de toplamıştır.

160 Elif Naci, "Müstakillerin Sergisi", *Muhit*, sene 4, sayı 38, Kanunievvel 1931, s. 29.

161 A.g.e., s. 75.

fman atölyesini izlemiş Zeki Kocamemi ve Ali Avni Çelebi ile André Lhote atölyesine katılmış Hale Asaf Müstakiller'in diğer üyelerinden farklılaşarak resimde analitik yapı üzerinde daha fazla durmuşlardı. Bunun en büyük sebebi, diğer sanatçıların Paris'teki ilk eğitim deneyimlerini dönemin görece akademik resim anlayışının sürdürüldüğü Julian Akademisi atölyelerinde almalarıydı. Zaten bu durum kısa sürede Türkiye Cumhuriyeti tarafından fark edilecek ve talebe müfettişleri aracılığıyla 1930'lardan itibaren tercih kübizmden yana olacaktı. 1930'lar da Cumhuriyet bursuyla Paris'e giden Nurullah Berk gibi sanatçılar artık Julian Akademisi atölyeleri yerine André Lhote ve Fernand Léger gibi kübist sanatçıların atölyelerini izlemeye başlayacaklardı.¹⁶² Öte yandan, Lhote ve Léger'in takip ettiği kübizm kolunun Picasso ve Braque'la başlayan kübizmden farklılaşmış olduğu belirtilmeli.¹⁶³ Lhote ve Léger'in kübizmi geometrik kuralları daha fazla benimsemiş, kuralları olan, dünya felsefesi olarak düzene dönüş ideolojisini benimsemiş bir kübizm-sonrası akımdı.

Sanatçıların mesleki sorunlarının çözümü amacıyla kurulan Müstakiller 1932'de fikir ayrılıkları yaşadı. Birliğe mensup sanatçıların yalnızca sanat yapması ve sergiler açması gerektiği görüşünde olan Nurullah Berk ve Elif Naci ile birliğin sanatçıların devletten beklentileri dile getirmek için de çalışabileceğini savunan Mahmut Cûda ve arkadaşları arasında anlaşmazlık iyice belirginleşti. Bunun üzerine Nurullah Berk ile Elif Naci "genel kurul kararı ile birlikten uzaklaştırılırlar"¹⁶⁴ Bu gelişmenin sonrasında, Hale Asaf'ın evlenerek Paris'e yerleşmesi ve 1933'te Muhiddin Sebati'nin vefatını takip eden süre içinde Müstakiller pratikte dağılmıştır. Grup üyeleri resim alanına damga vuran tartışmaları etkilemeye devam edecekse de 1936'daki İstanbul Turan Barı sergisine kadar ancak bireysel olarak toplu ser-

162 Deniz Artun, *Paris'ten Modernlik Tercümeleri*.

163 Ali Artun da kitabında Lhote'un kübizminin Picasso kübizminden farklı olduğunu savunur. Türk ressamlarının Lhote kübizmini takip ettiğini söyler. Türklerin merakı geometrik modernlik yönündedir. Bkz. *Modernizm Kavramı ve Türkiye'de Modernist Sanatın Doğuşu*, 2021.

164 Zeynep Yasa Yaman, *d Grubu*, s. 13.

gilere katıldılar. Fakat Müstakiller'den ayrılan sanatçılar, başka sanatçıların da katılımıyla 1933'te kimilerince "Türkiye'nin ilk avangard grubu" olarak kabul edilen "d" Grubu'nu kuracaktı. Grubun Türk mimarisinde modern akımın öne çıktığı, kübizmi çağıran bir modernizm tartışmasının artık daha görünür olduğu bir kültürel atmosferin içine doğmasıyla, modern ve/veya milli sanat, inkılabın sanatı gibi söylemlerin çıktığı bir dönem başlamaktaydı.

Yeni arayışlar: Modern hayatın sanatı olarak kübizm ve milli sanat

Türkiye'de sanatta modernizme duyulan ihtiyaç 1930'ların başından itibaren kültürel alana ve hatta resim sanatına yayıldı. Modernist akımlardan bilhassa kübizm, mimari alandaki tartışmaların¹⁶⁵ da tesiriyle hem bir inceleme hem de bir referans noktası olarak kendine bir alan oluşturmaya başladı. Rejimin modernleşme projesini benimsemiş entelektüellerin inkılapların hangi kültürel araçlarla yayılabileceği konusunda farklı kanaatleri ve önerileri oldu. Resim sanatı özelinde bu seferberlik kübizm üzerinden yürütüldü. Bu kapsamda öne çıkan ilk incelemelerden bazıları İsmail Hakkı Baltacıoğlu (1886-1978) tarafından yapıldı.

Mimarlıkta ve resimde kübizme dair fikirlerini *İstanbul Darül-funûnu İlahiyat Fakültesi Mecmuası* sayfalarında¹⁶⁶ yazmaya başlayan Baltacıoğlu bu düşüncelerini geliştirerek *Demokrasi ve Sanat* adıyla yayımladı.¹⁶⁷ Sanatın toplumun ihtiyaçlarından doğmasından dolayı toplumların her çağda farklı sanat akım-

165 Bu bağlamda klasikleşmiş bir çalışma için bkz. Sibel Bozdoğan, *Modernizm ve Ulusun İnşası Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları, 2015.

166 İsmail Hakkı [Baltacıoğlu], "Mimaride Kübizm ve Türk An'anesi", *İstanbul Darül-funûnu İlahiyat Fakültesi Mecmuası*, sene 3, sayı 11, 1929, s. 110-128; "Resimde Kübizm ve Türk Ananesi", *İstanbul Darül-funûnu İlahiyat Fakültesi Mecmuası*, sene 5, sayı 19, 1931, s. 33-48.

167 *Demokrasi ve Sanat*, İstanbul: Sanayi-i Nefise Matbaası, Kanat Kütüphanesi, 1931.

larını benimsemesinin normal olduğunu öne süren Baltacıoğlu, içinde bulunulan hız, rahatlık, sadelik ve rasyonalite çağında toplumların sanatı olarak kübizmi işaret ediyordu. Kübizm, ona göre, hem modern, yani muasır hem de beynelmileldi. Baltacıoğlu'na göre kübizm o dönemde dünyada ve Türkiye'de kimilerinin –hatırlayacak olursak, örneğin Mustafa Şekip'in– iddia ettiği gibi “hasta bir sanat cereyanı” değil “bilakis sağ ve salim”di.¹⁶⁸ Kübizmin, gücü tükenmediği gibi, modern toplumun birtakım gereklerine cevap verebilme potansiyeli taşıması nedeniyle topluma faydalı olabileceğini savunuyordu.

Bugünden bakınca Baltacıoğlu'nun demokrasiyi o dönemde dert edinmesi çok ilginç gelebilir. O, kübizmin çağın sanatı olmasını demokrasi ile ortak yanlarıyla açıklıyordu; öncelikle, demokrasi toplumun tüm bireylerinin eşit olduğu temeline dayandığı için, kübizmi demokrasi fikrine en iyi cevap verecek sanat akımı olarak sınıflandırdı.¹⁶⁹ Çünkü tabiatla ilgilenmeyen kübist resmin hedefi, ona göre, tesirdi ve bu tesir gücünü geçmişteki gibi kutsal kaynaklardan almaya çalışmıyordu. Demokrasi idealini “ilmi bir mefkûre”¹⁷⁰ olarak tanımlayan Baltacıoğlu, kübizm ve demokrasi arasında böylece seküler olmak bakımından bir ortaklık kuruyordu. Daha sonra, lüks kavramına uzak olduğu için kübizmi demokrasiyle uzlaştırıyordu. Baltacıoğlu demokrasinin temellendiği eşitlik ilkesine lüksün karşı olduğuna inanıyordu çünkü ona göre “lüks olmak için servetin gayrimeşru ve gayri içtimai bir maksat uğruna birçok insanların hayatını, amelini sarf etmesi lazım”dı.¹⁷¹ Büyük sanayinin gerektirdiği iş bölümü, betonarmenin icadı gibi gelişmeleri de ekleyince, Baltacıoğlu kübizmin modern toplumlar için en uygun akım olduğu sonucuna varıyordu.

Entelektüel ve bürokratik alanda geçer akçe “modern” olmaktı. Peki ya modern olan hangi özelliklere sahip olmalıydı? Sanatın da modern olması gerektiği üzerinde bir uzlaşma var-

168 A.g.e., s. 71.

169 A.g.e., s. 4.

170 A.g.e., s. 125.

171 A.g.e., s. 134.

sa da modernliğin anlamı ve içerdikleri her aktör için değişebilmekteydi. Ressamların modernizm ile olan bağları ve sanat alanı içinde dönen tartışmalar nasıldı? Modern sanat üzerine yürütülen tartışmalar, sanat alanının entelektüel ve bürokratik alanlarla olan ilişkisi nedeniyle, yalnızca sanata dair bir tartışma olarak değerlendirilmemelidir. Tartışma sonucunda hangi aktörün öne çıkacağı, o aktörün simgesel sermayesini yükselterek Kemalist aydınların beğeni dünyasına giden bir bileti hak etmesiyle ölçülmekteydi.

"d" Grubu'nun ortaya çıkışı

1933'te ilk kez düzenlenecek İnkılap Resimleri sergisine katılanlar arasında yeni bir sanatçı grubu göze çarpıyordu. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nden ayrılan Nurullah Berk 1932'de Paris'e gitmiş ve orada André Lhote ve Fernand Léger atölyelerinde eğitim görmüştü. Aynı dönem, yurtdışına gönderilen resim öğrencileri de sırasıyla memlekete dönmeye başlamışlardı. Halil İbrahim (Dikmen) 1931'de dönmüş; onu Zühtü (Müridoğlu), Cemal (Tollu) ve Zeki Faik (İzer) takip etmiştir. Bu gençler, Fransa'da aldıkları eğitimle İstanbul'da öğrendiklerini karşılaştırmış ve "yeni bir sanat anlayışı ve savıyla akademizme karşı bir tavır" ortaya koymuşlardı.¹⁷² Böylece Nurullah Cemal (Berk), Zeki Faik (İzer), Elif Naci, Cemal (Tollu), Abidin Dino (1913-1993) ve Zühtü Müridoğlu yani beş ressam ve bir heykeltıraş ile 1933'te kurulan "d" Grubu, onlardan önceki gruplar dernek altında bir araya gelmiş olduğu için "modern plastik sanatlar tarihimizin ilk grup etkinliği"¹⁷³ olarak değerlendirilir.

Grup ilk sergisini Beyoğlu'ndaki Narmanlı Han'ın altındaki Mimoza adlı bir şapka dükkânında açar. Sergilerini Galatasaray Lisesi, Etnografya Müzesi, Türk Ocağı, Halk Fırkası binası, Sergi Evi gibi devletle özdeşleşmiş ve/veya organik bağı bulunan kurumsal mekânlarda açan diğer sanatçı gruplarından

172 Yasa Yaman, *d Grubu*, s. 14.

173 *A.g.e.*, s. 7

farklı bir mekânda açmaları, sergi mekânlarının sınırlılığının bir sonucu olmasından başka, plastik sanatlar alanında yeni ve farklı bir pencerenin açılmakta olduğunun da habercisiydi. Ayrıca, girişin ücretsiz olması, özellikle belirli bir giriş ücreti gerektiren Galatasaray sergilerinden “d” Grubu’nun sergisini ayıran önemli bir unsur olarak dikkat çekiyordu.¹⁷⁴

Üyelerinin çoğu Paris’te eğitim almış olan, “özellikle André Lhote’un ‘kübist’ ve ‘yapısalcı’, Fernand Léger’nin ‘sentetik kübist’ biçim anlayışını Türk sanat ortamına”¹⁷⁵ sokan “d” Grubu’nun, örneğin Müstakiller gibi meslek dayanışması amacıyla değil, bizzat sanata dair ilke ve kaygılarla alana girdiğini vurgulamak gerekir. Grubun yenilik arayışında olması, ki yıllar sonra grup üyesi Abidin Dino da farklı kişiliklerden oluşmasına karşılık grup üyelerinin en önemli ortak noktasının “yenilik”ten yana olmak olduğunu ifade eder,¹⁷⁶ alan içerisinde söylemsel düzeyde değer kazanmasına sebep olacaktı. Ayrıca, alana yeni giren ve yenilik iddiasında olanların kültürel sermayesinin çok olduğu vurgulanmalı. Böylece İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Peyami Safa, Mustafa Şekip gibi dönemin önde gelen aydınlarından güçlü bir destek alan “d” Grubu’nun 1930’larla birlikte özellikle söylem seviyesinde konumu güçlenir. Peyami Safa’nın “d” Grubu’nun ilk sergisi için hazırlanan broşürdeki yazısı grubun oldukça iddialı olduğuna işaret ediyordu:

D Grubu manga değil.

Ne sağa çark, ne sola.

Ne de başçavuş

Kendi etrafında dönen bu altı kafa;

174 Ressam Eşref (Üren), Türk Ressamlar Birliği’nin resimlerini sergilediği Galatasaray sergilerindeki giriş ücreti uygulamasını eleştirmiştir: “Gönül ister ki orası da daha dar bütçeli sanat teşekküllerinin cömertliğini göstererek resim meraklılarından duhuliye almasın. Çünkü bu, zaten adedi gittikçe azalan bir seyirci, heveskâr zümresinin kaçırılmaması için lüzumlu bir feragattir.” Eşref, “Dört Başlı Dragon”, *Yeni Adam*, sayı 35, 30 Ağustos 1934, s. 6.

175 Yasa Yaman, *a.g.e.*, s. 7-8.

176 Abidin Dino, “D Grubu Üzerine”, *Somut*, 1983’ten akt. Kaya Özsezgin, “Resmimizde Gruplaşmayı Yönlendiren Etkenler Üzerine”, *Türkiye’de Sanat*, 25, 1996, s. 45.

Altı çift göz ki maddenin üstüne de, içine de bakıyor ve ölüde bile gizlenen canı arıyor gibidir. Yeni resim değil bu; Avrupalı, yahut yerli resim de değil-Resim. Ne Delacroix, ne Cezanne, ne Manet, ne Monet, ne Pissarro, ne Picasso.

Hayır: Abidin, Cemal, Nurullah, Naci, Zeki, Zühtü.

Ne ekol, ne akide. Kaideleri bir kelime: Resim.

Ama, öküz ve fotoğraf aynı şeyi görürler. Hiç bir insan başka bir insanla aynı şeyi görmez.

Nazariye yapmıyorum. Bilinen şeyler, D grubunun altı ay- rı bakışı olduğunu bir kere daha söylemek istedim. Bu Müseddesin dılı'lerini birbirine bağlayan hiç birşey yok mu? Olacak. Yahut bir benzol formülü çıkarabilirsiniz. En tabiiilerini alalım: Arkadaşlık. Bir çağdan olmak ve ressam olmak.

Hatta bazı ESTETİK bağlar da bulunabilir.

Fakat aman... Söze ve nazariyeye düşmiyelim ve buyurun sergiyi gezelim.

Eğer orada bizim görüşümüze tıpatıp uyan bir eser varsa kötüdür. Çünkü, aynı şeyi görme hassası, aynada, fotoğrafta ve öküzde vardır. Bizim gibi görmeyen D grubunun gözlerinden öperim.¹⁷⁷

Peyami Safa, hatırlanacak olursa, Güzel Sanatlar Birliği sergilerini uzun süredir eleştiriyordu. Bu tanıtım yazısından hareketle “d” Grubu’nun sanat alanına hangi iddialarla girdiğine ve kendini nasıl konumlandırmak istediğine dair çıkarımlar yapmak mümkün. Öncelikle, “Yeni resim değil bu; Avrupalı, yahut yerli resim de değil-Resim” ifadeleriyle Avrupalı-yerli ikiliğinin “d” Grubu’nun resmine karşılık gelmediği belirtilir. Bu saptamayla alakalı ve ikinci olarak, “Altı çift göz ki maddenin üstüne de, içine de bakıyor” ve “aynı şeyi görme hassası, aynada, fotoğrafta ve öküzde vardır” sözleriyle “d” Grubu’nun tabiattan yararlanmakla birlikte onu birebir taklit etmekten uzak bir resim anlayışını benimsediğine gönderme yapıyordu. Yani realist, akademik resim anlayışına mesafeleniliyordu. 1914 kuşağının akade-

177 Peyami Safa, 1933, “‘d’ l’inci Sergisi” (1. Sergi Broşürü), s. 1-2’den akt. Yasa Yaman, a.g.e., s. 9-10.

mik resim anlayışına karşı olarak geliştirildiği tahmin edilebilecek bu göndermeyi barındıran manifesto, sırf sanatsal ve estetik göndermeler yaptığı için bile yepyeni bir anlayış getireceğini adeta müjdelemekteydi. Başka bir deyişle, “d” Grubu’nun sergi tanıtım broşürü bile ne inkılaplara ne milli sanata ne de *tarik-i terakkiye* yer vermekte, böylece farklı bir sanat anlayışıyla ortaya çıktığı iddiasını taşımaktaydı. Gelgelelim, “d” Grubu’nun bu “avantgard” çıkışı çok kısa sürede kültürel politikalara ve kurumlara olumlu sinyal vermesiyle sönümlenecek ve grup yeni dönemin “yeterince modern” olma arayışına layıgınca karşılık verecekti.

Bir dönüm noktası olarak 1933:

İnkılabı “nakşedecek” resimler aranıyor

Daha önce bahsedildiği gibi Üniversite Reformu’nun Güzel Sanatlar Akademisi’ne en büyük yansıması ancak 1936’da yeni Akademi müdürünün atanmasıyla gerçekleşecektir. Bununla birlikte, 1933’te dönemin Akademi Müdürü Namık İsmail’in Maarif Vekâleti’ne hitaben güzel sanatların durumuna dair hazırladığı rapor, güzel sanatların işlevsellik potansiyelini yönetime hatırlatması ve inkılaplara bağlılığına işaret etmesi bakımından reformun etkisinin hissedildiği bir atmosferin varlığını gösterir. Aynı zamanda Akademi Meclisi Reisi olan ve “1914 kuşağı”na mensup Namık İsmail, 1933’ün Ağustos ayında Maarif Vekâleti, Güzel Sanatlar Akademisi ve Türk Güzel Sanatlar Birliği’nin ortak çalışmasıyla Maarif Vekâleti’ne sunmak üzere “Güzel Sanatları koruma kanun tasarısının gerekçe raporu”nu hazırlar.¹⁷⁸ Bu rapor aynı zamanda Namık İsmail’in ressam Ali Sami ile *Cumhuriyet* gazetesinde sanatın işlevi ve rolü konulu yaptığı tartışmada savunduğu görüşün henüz birkaç sene içinde ciddi anlamda değiştiğine işaret eder.¹⁷⁹ İsmail ilgili raporda inkılapların en mühiminin “milli duygularımızı kuvvetlendirecek, milli yekpareliği vücuda getirecek olan hars inkılabı”

178 Namık İsmail, “Güzel san’atların memleketimizde inkişafına dair proje ve kanun layihaları esbabı mucibe raporu”, *Mimar*, cilt 3, sayı 8, 1933, s. 252-255.

179 Becker, “Institutionalisation of Art Education”, s. 49.

olduğunu öne sürer.¹⁸⁰ Güzel sanatların da bu bağlamda “milli emelleri” ortaklaştırdığı için “hars vadisinde esas ana hat” olduğu kanaatinden hareketle önerilerini sunmuştur. Bununla birlikte, güzel sanatların “henüz milli olmaktan uzak” ve “başboş bakımsız bir anarşi manzarası” olduğu yönündeki tespitiyle sanat alanına yönelik eleştirisini dile getirir.

Aydınların İstanbul dışındaki bölgelere yabancı olduğu ve bu yüzden halkın ihtiyaçlarını anlamadığı, II. Meşrutiyet’ten beri süregelen bir eleştiriydi ve sanatçılar da bu eleştiriden payını alıyordu. Bu bakımdan Namık İsmail’in rapordaki şu ifadeleri dikkat çekicidir:

Biz sanatkârların inkılâba yabancı kaldıklarından daima şikâyet ederiz. Herkes vatanını sever. Fakat bu vatan sevgisi teşkilatlandırılmazsa muntazam bir asker halinde sevk ve idare edilmezse müsmir olamıyacağı gibi sanatkâr da inkılap safhalarında bir asker gibi vazife almadıkça münferit gayretleri heba olur... Her Vekâletin kendi alakası dahilinde halka ve köylüye telkin ve tamim edeceği, öğreteceği bir çok şeyler vardır: Askerlik muhabbetini tarsin, sıhhati koruma veya yeni usul ziraatin eski usul ziraate tevafukunu göstermek sakın adetlerle mücadele etmek ilah... için tevzi edilecek matbu resimler memleketin her köyüne [...] cemiyetimiz içinde vazifesi olmayan hocalıkla veya devletin her sene sergilerde verdiği sadaka ile geçinen (Parazit) bir mahluk halindedir.¹⁸¹

Yani, Namık İsmail, sanatçıların inkılap yolunda seferber edilmesi gerektiğini savunuyor, sanatçının inkılaplar için, halka ve köylüye öğretilebilecek konuları göz önüne alarak faydacı üretimler yapabileceğinden bahsediyor ve o dönemde sanatçıların yaşadığı geçim sıkıntılarını gündeme getiriyordu. Özellikle mimarlıkta ve plastik sanatlarda o döneme kadar yoğunluklu olarak yabancı sanatçılara başvurmuş olan devleti eleştiriyor ve işlerin artık yetişmiş olduğunu öne sürdüğü Türk sanatçılarına verilmesini bekliyordu. Raporunda bu sorunların çö-

180 İsmail, *a.g.e.*, s. 253.

181 İsmail, *a.g.e.*, s. 254.

zümlerine yönelik bir öneri listesi hazırlayan Namık İsmail'e göre, hem Türk sanatçılarına iş alanı yaratılması hem de sanatçıların gerekli görülen konularda mesaj verecek resimler yapması için işbirliği yapılması planlanmalıydı.¹⁸² Aynı raporda bir "inkılap müzesi"nin kurulmasını da öngören Namık İsmail "inkılap fikirlerini telkin" in esas amaç olduğu bu sürecin üç aşamadan oluşmasını öneriyordu. Maarif Vekâleti'nce –Türk sanatkârlarına– yarışma usulü ile "milli mücadelelerimiz menkıbelerine milli tarihimize, milli mefahirimize ait tablolar, heykeller" yaptırılacak; asılları açılacak müzede teşhir edilirken kopyaları ise "mekteplere, kışlalara, kasabalarda ve köylerde müçtemi olan yerlerde asılmak üzere" gönderilecekti. Maarif Vekâleti'nin yanı sıra, propagandası yapılmak istenen konularla alakalı olan bakanlıklardan oluşacak bir komisyon tarafından "halkın, gençliğin, köylünün, içtimai siyasi, askerî [...] terbiyesine hadim ve inkılabın esas fikirlerini telkin eden, semerelerini gösteren afişler, grafikler, kartpostallar" yaptırılıp dağıtılacaktı. Bu dağıtım ise Cumhuriyet Halk Fırkası ve halkevleri şubelerinin karar vereceği "mevzu ve mahalli ihtiyaçlara" uygun olarak yönetilecekti.¹⁸³ Ayrıca, yarışma usulünün önerildiği raporda Akademi Meclisi'nin, resim yarışmalarında en önemli karar mercii konumunda olduğu göze çarpar.¹⁸⁴ Bu durum, Cumhuriyet Halk Fırkası, bakanlıklar ve halkevleri üzerinden konsolide olan tek-parti devletinin Akademi ile işbirliğinin kurumsallaşacağı bir döneme girilmiş olmasının önemli bir göstergesidir. Namık İsmail'in raporundaki bazı önerilerin kısa süre içerisinde kültür politikalarına uyarlandığını veya gündeme alındığını görüyoruz. Örneğin CHP'nin 1935 Programı'nın 49. maddesinde "halka devrim fikir ve duygularını aşlamak için" bir devrim müzesi kurulacağı belirtilmiştir.

Mustafa Kemal Atatürk, Cumhuriyet'in 10. yıl kutlamalarında verdiği nutukta "muasır medeniyet seviyesinin üstüne" çı-

182 İsmail, *a.g.e.*, s. 255.

183 Aynı raporun devamı derginin sonraki sayısında verilmiştir. Bkz. Namık İsmail, "Güzel san'atların memleketimizde inkişafına dair proje ve kanun layihaları esbabı mucibe raporu", *Mimar*, cilt 3, sayı 9-10, 1933, s. 322-329.

184 *A.g.e.*, s. 327.

karılacak kültürün önemli unsurlarından birinin güzel sanatlara duyulan sevgi olduğunu vurguluyordu:

Milli kültürümüzü muasır medeniyet seviyesinin üstüne çıkaracağız. Bunun için, bizce zaman ölçüsü geçmiş asırların gevşetici zihniyetine göre değil, asrımızın sürat ve hareket mefhumuna göre düşünülmelidir [...] Türk milletinin yürümekte olduğu terakki ve medeniyet yolunda, elinde ve kafasında tuttuğu meşale, müspet ilimdir [...] yüksek bir insan cemiyeti olan Türk milletinin tarihi bir vasfı da, güzel sanatları sevmek ve onda yükselmektir. Bunun içindir ki, milletimizin yüksek karakterini, yorulmaz çalışkanlığını, fitri zekâsını, ilme bağlılığını, güzel sanatlara sevgisini, milli birlik duygusunu mütema-diyen ve her türlü vasıta ve tedbirlerle besleyerek inkişaf ettirmek milli ülkümüzdür.¹⁸⁵

Bu kutlamalar kapsamında İnkılap Resimleri yarışması başlatılır. Bu yarışma ve akabinde düzenlenen sergiyi içeren programda Namık İsmail'in raporunun etkisi oldukça yüksektir. İnkılap Resimleri yarışma ve sergileri 1933'ten 1937'ye kadar her sene Cumhuriyet Bayramı'nda açılacaktır.

"İnkılabın sanatı" ve inkılap sergileri (1933-1937)

Devletin Ankara Halkevi salonunda düzenlediği İnkılap Sergisi kapsamında Kurtuluş Savaşı'nın kahramanlık sahneleri ve Türk inkılaplarının önemi gibi tematik eserler üretildi. Mustafa Kemal Atatürk'ün de gezdiği ve eser beğendiği sergide Maarif Vekâleti 3175 lira karşılığında eser satın alarak güzel sanatlara verdiği önemi gösterir.¹⁸⁶ Bu sergilerde dereceye giren eserler devletin çeşitli kurumlarınca satın alındı ve sanatçılara ödülleri verildi.¹⁸⁷

185 "Onuncu Yıl Nutku", <https://www.ktb.gov.tr/TR-96294/10-yil-nutku.html> (erişim 03.10.2023)

186 Gültekin Elibal, *Atatürk ve Resim Heykel*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1973, s. 64.

187 10 Kasım 1936 tarihli "serginin ziyareti ile sanatkarlarımızın teşvik ve taltifine himmet buyurulmasını" emreden tamim, başvekâlet tarafından Cumhuri-

Bununla birlikte, 1933'teki birinci İnkılap Sergisi'nden sonra "inkılap sanatı"nın nasıl meydana geleceği ve dahası devletin bu alandaki desteğinin hangi mecraları kapsaması gerektiğine dair bir tartışma başlamıştı. Örneğin ressam Ali Sami, Kemalist aydınların çoğunda yakalanabilecek pozitivist bir yaklaşımla, hem devlete hem de sanatçıya farklı boyutlarda görevler yüklemekteydi: "Sanat tarlamızın hırçın ve hassas bir bahçıvanı olmalıyız. Toprağa attığımız tohum hasat zamanında mahsul vermiyorsa derhal sebebini araştırmalıyız."¹⁸⁸ Buradan hareketle, "inkılap sanatı"nın ancak "inkılap ülküsünü hazmetmiş bir sanat muhitinde" doğacağına inandığı için devletin yapacağı en önemli işlerden birinin tarif ettiği gibi bir "sanat muhiti" kurmak olduğunu belirtir. "Gecikmişlik" duygusunun hâkim olduğu bu görüş, köklü değişimlerin bir an önce ve bu yüzden de ancak devlet ve onun seçkinleri yoluyla gerçekleşebilecek olmasını normal değerlendiriyordu. *Yeni Adam*'daki bir yazıda da bu görüş desteklenmekteydi. Sanatçılar, Cumhuriyet'in onlara kıymet verdiğini takdir etmeli ve bir an evvel "yeni Türk soyunu", "yeni Türk ölçülerine göre" yaratmalılardı:

Cumhur Reisinin bilinen sözleri şimdi güzel sanatçılara değer ve onur veriyor. *Eski devirde artist kapı kapı dolaşıp azık toplayan bir dilenciye benziyordu.* Karnı doyanlar softalardı. Şimdi o da ülkede adamlığının tanındığını görüyor... Güzel sanatçılardan şimdi beklenen gönül eğlendirmek değildir, oluruş, yetiştiriş ve yaratıştır. Neyi? Yeni Türk soyunu. Neye göre? Yeni Türk ölçülerine göre. Ne kadar zamanda en az zamanda, birden.¹⁸⁹

Mimar Aptullah Ziya (Kozanoğlu), Ali Sami ve Namık İsmail'i hatırlatırcasına, "inkılabın layık olduğu sanata henüz ka-

yet Merkez Bankası, Ziraat Bankası, İş Bankası, Sümer Bank, Etibank, Belediyeler Bankası, Adapazarı Ticaret Bankası merkez müdürlüklerine gönderilmiştir. BCA 030.10.0.0.173.194.5.

188 Ressam Ali Sami, "Güzel Sanatları İnkılâba Nasıl Maledebiliriz", *Ülkü*, cilt 3, sayı 17, Temmuz 1934, s. 359-361.

189 Anonim, "Güzel Sanatçılar", *Yeni Adam*, sayı 48, 29 Teşrinisani 1934, s. 2.

vuşmamış” olduğunu öne sürüyordu.¹⁹⁰ “Eski sanat ağabeylerimiz” olarak andığı kuşağı söz konusu gecikmişliğin müsebbibi olarak görüyordu: “Onların ihmali, onların nefislerine olan itimatsızlıkları yapmak istediğimiz işlerin önünde bir duvar gibi çekilmişti.” Buna karşılık, halkevinde açılan İnkılap Sergisi’nde gösterilen eserlerin “yeni bir çığır açan ve büyük ümitler veren tablolar” olduklarına dikkat çekiyor ve Cumhuriyet döneminde Osmanlı döneminden daha iyi resimler üretildiğini savunurken, sanatın himaye edilmesi ve “elinden tutularak gayeye doğru götürülmesi” gerektiğini de vurguluyordu.

İnkılap Sergileri (1933-1937) Cumhuriyet aydınları içinde farklı görüşlerin doğmasına yol açmıştır. Yaşar Nabi,¹⁹¹ “milli sanat yolundaki bütün araştırmaları yarınki Türk hususi resim tarzının doğması için çok faydalı görüyoruz” sözleriyle sergiden Bedri Rahmi’nin çalışmasını öne çıkarırken; sergide savaş ve kahramanlık resimlerinin yanı sıra “inkılabımızın memlekette vücud getirdiği büyük değişimleri” gösteren resimler görmeyi umduğunu ifade ediyor, böylece “sanayileşme ve iç inşa bakımlarından inkılabımızın ifadesine” yer verilmesini daha çok önemsiyordu.¹⁹² Aynı gazetede yazan Burhan Asaf (Belge) (1887-1967) ise Yaşar Nabi’den farklı düşünüyordu; resim sanatındaki değişim henüz başladığı için “hoş görülmesi gereken” eserler vardı:

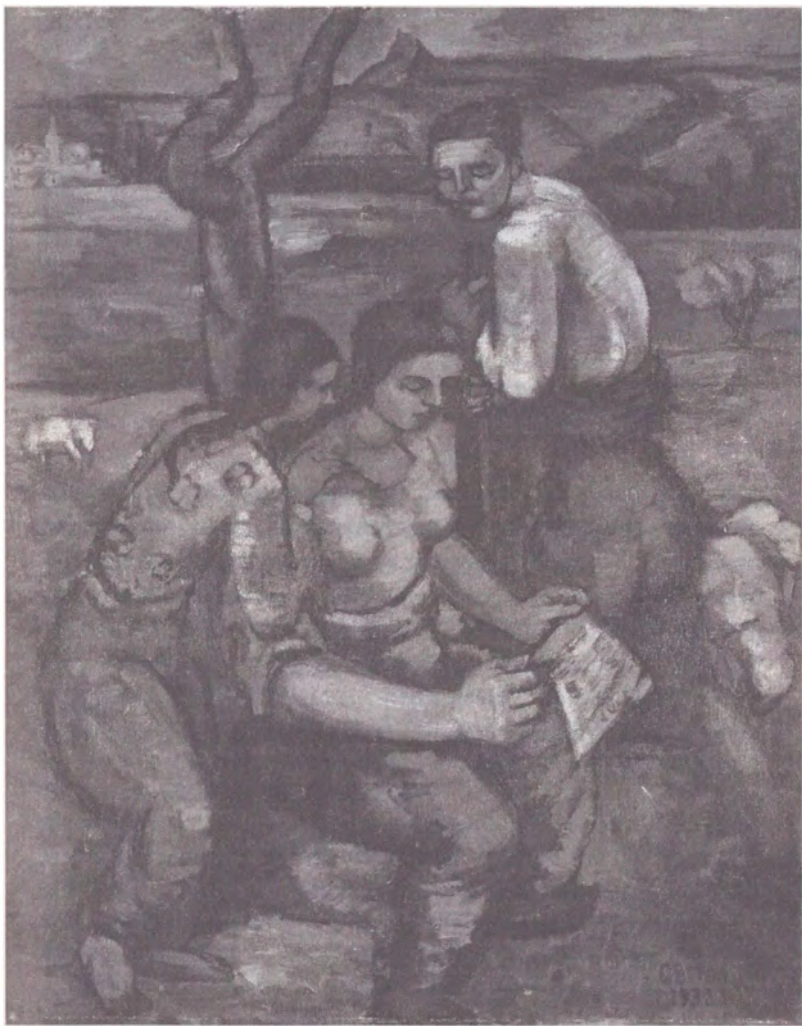
Ölü tabiat denemelerinden, manzara, akt, İstanbul içi görüşlerinden inkılabın soysal, özlü mevzularına geçmek, kolay sanılmamalıdır... Daha, ikinci inkılap sergisindeyiz... Bunun için, inkılap sanatı deyince bazı ressamlarımızın bayrak, kurt, önderlerimizin sembolik kompozisyonlar içine alınmış resimlerini teşhir etmelerini hoş görmeliyiz.¹⁹³

190 Mimar Aptullah Ziya, “İnkılapta Sanat”, *Varlık*, cilt 1, sayı 11, 15 Birincikanun 1933, s. 168.

191 Yaşar Nabi Nayır (1908-1981), gazeteci, edebiyatçı, yayıncı, bürokrat. *Hâkimiyet-i Milliye/Ulus* gazetesine 1934-1940 yılları arasında çevirmen ve yazar olarak katkıda bulundu.

192 Y.N., “İkinci İnkılap Resim Sergisi”, *Hâkimiyet-i Milliye*, 1 İkinciteşrin 1934, s. 5.

193 Burhan Asaf, “İnkılap Resim Sergisi”, *Hâkimiyet-i Milliye*, 12 İkinciteşrin 1934, s. 3.



Cemal Tollu, "Alfabe Okuyan Köylüler", 1933, 92x73.5 cm, tuval üzerine yağlı boya, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu (İnkılap Sergileri kapsamında yapılmıştır).



Turgut Zaim, "Doğu ve Batı Halkının Atatürk'e Şükranı", 1933 (triptik) (Pano 1: 181x136 cm diğer iki pano 130.5x299 cm), tuval üzerine yağlı boya, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu (İnkılap Sergileri kapsamında yapılmıştır).

Burhan Asaf da tıpkı Yaşar Nabi gibi inkılabın resmini istemesine ve sıradan milliyetçi sembolleri barındıran temsillerden hoşlanmamasına rağmen bu tür resimlerin mazur görülebileceğini öne sürüyordu. Fakat sanatçıların bu bağlamda üreteceği iki türlü eserin de kabul edilebileceğini söylüyor ve sanatkar ile zanaatkar arasında bir ayrım yapıyordu; ressam eğer çok iyi bir sanatkar değilse ona "inkılabın zanaatkarı" olmasını öğütüyor ve bu ikincisinin o aşamada daha fazla desteklenmesi gerektiğini vurguluyordu:

[...] inkılap sergilerinde, sanat değerleri pek yüksek olmayıp inkılap bakımından belge değeri taşıyan resimlere şüphe yok ki daha fazla cevaz vardır. Vakayı, en küçük teferruatına kadar göstermek şartıyla. Vakadan azıcık ayrılabilmek salahiyyetini herhangi bir ressama, ancak salahiyyetli çünkü sanatkar bir fırça verebilir.¹⁹⁴

"İnkılabın sanatı" meselesi tek-parti döneminde o kadar güçlü bir şekilde gündemdeydi ki *Ulus* gazetesinde ve *Ülkü* dergisinde sıklıkla bu yöndeki yazılara rastlanıyordu. Şair-yazar M. N. Artam,¹⁹⁵ ismini vermediği bir ressamın gazetelerde tablola-

194 A.g.e.

195 Mehmet Nurettin Artam (1900-1958), Birinci Dünya Savaşı'nda yirmi ay esir



rın fotoğraflarına yer verilmemesini eleştirmesi üzerine verdiği cevapta, diğer ressamalara da hitap edecek şekilde, yayımlamayı makbul bulduğu resmin özelliklerini açıklıyordu:

Biz, bütün sütunlarımızı devrime vermiştizdir. Konusunu devrimden (inkılap) alan hangi eseriniz bizde yer bulmadı? Sizin görüşünüzle “sanat, sanat için” de olsa bize göre “sanat, devrim içindir”. Biz, devrimi bir bütün olarak alıyoruz. Onun içinde olmayan, gerisinde kalan ve hatta ilerisine gitmek kuruntusunu besleyen bizden değildir.¹⁹⁶

Türkiye’de henüz o tarihte ulusal bir resim heykel müzesi olmadığından ressamlar eserlerini sadece sergiler aracılığıyla daha geniş bir kamuoyuyla paylaşabiliyorlardı. Sergilerin ise görece dar bir çevreye ulaştığı düşünülürse, eserlerinin fotoğraflarının basında yayımlanmasının ressamın ve eserinin görünürlük olmak için ne kadar önemli olduğu tahmin edilebilir. Fakat, M. N. Artam’ın koyduğu şartla birlikte, ancak inkılap ko-

kaldı. İstanbul ve Ankara’da edebiyat ve İngilizce öğretmenliği yaptı. T.İ. (Toplu İğne) takma adıyla *Vakit* ve *Ulus* gazetelerinde yazdı. İkinci Dünya Savaşı sırasında Matbuat Umum Müdürlüğü’nde çalıştı. Ankara Radyosu’nda hükümetin iç ve dış olaylara dair resmî görüşlerini “Radyo Gazetesi” programında on sene boyunca hazırlayıp sundu.

196 M.N. Artam, “Sanatkâr uğraşüyor”, *Ulus*, 23 Sonkanun 1935, s. 3.

nularını resmeden eserlere *Ulus* gazetesinde yer verileceği anlaşıyor.

Bir “milli inkılap müzesi” açılması gerektiği, Namık İsmail’in yanı sıra, ressam Ali Sami tarafından da gündeme getirilir.¹⁹⁷ Ressamlar ve heykeltıraşların meydana getireceği müzede İstiklal Harbi’nin ve Türk inkılabının “dünya tarihinde bile yer tutacak olan mühim safhaları” sergilenmelidir. Onlardan “inkılabı yapan muhterem ve kahraman liderlerimizin” heykel ve portrelerini ve milli mevzuları konu edecek sanat eserleri yapmalarını bekleyen ressam, sanatçılara doğrudan “vazife” yüklüyor; bu “vazife”yi yerine getirmenin “vatan hizmeti” sayılabileceğini belirtiyordu:

[...] milli sanatın milli müdafaadan farkı yoktur. Milli müdafaada nasıl en emin silah kullanılırsa milli sanata da en emin metotla girilir. Biz sanatın henüz iş devrindeyiz. Şimdi *inkılap bizden vazife bekliyor*. Hem, bu bir sanatkârın memleketi için yapacağı en mukaddes vazifedir. *Hususile millet parasile Avrupa da tahsil edenler bu vazifeye bir vatan hizmeti, bir askerlik servisi gibi maddi menfaati hatıra bile getirmeden sarılmalıdır.*¹⁹⁸

Görüldüğü gibi özellikle devletin yurtdışına eğitime gönderdiği sanatçılardan söz konusu “vazife”nin yerine getirilmesi bekleniyordu. Ali Sami, öte yandan sanatçıların meydana getireceği bu türden bir “inkılap müzesi”nin halka sanat sevgisi aşılayabileceğini sözlerine ekliyordu:

Milli resim müzesi milletin hürmetle yüz sürdüğü mukaddes bir ziyaret yeri olduktan sonradır ki halkta yavaş yavaş bir de umumi sanat sevgisi başlar. Evindeki duvarlarında da güzel

197 İnkılap Müzesi kurulması için başta halkevleri bünyesinde pek çok çalışma yürütülmüştür. Neticede toplanan eserler ve belgeler Ankara Üniversitesi bünyesinde 1942’de kurulan Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü’ne devredilmiş, kendi başına bir İnkılap Müzesi kurulmamıştır. Bkz. Murat Yolun, “Türkiye’de Ulus Devletin İnşa Sürecinde İnkılapları Görselleştirmek: İnkılap Müzesi Arayışları”, *Belgi Dergisi*, sayı 24, Pamukkale Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayını, Yaz 2022/II, s. 1-16.

198 Ressam Ali Sami, “Türk İnkılabının Beklediği Sanat”, *Ülkü*, sayı 10, İkinciyeşrin 1933, s. 306.

şeyler görmek ihtiyacını hisseder. Böylece memlekette sanat sevgisi kökleşir ve yerleşir; milli sanat, bir memlekette umumi sanat zevkini inkişaf ettirmek için en emin ve en ameli bir vasıtaadır. Bütün müterakki milletler bizden evvel aynı yoldan yürümüşlerdir.

Ali Sami'nin bu sözlerinden, muhtemel bir ulusal müzenin üç işlevi karşılayacağını çıkarabiliriz: 1. Ulusal hafızayı pekiştirme, 2. Sanat sevgisini yerleştiren pedagojik işlev, 3. Tarih-sel determinist bakış açısının hâkim olduğu, ilerleme, yani ileri medeniyetler seviyesine ulaşmak yolunda kullanılabilirliği.

Görsel olanın propagandada ve dolayısıyla hafıza oluşturmaktaki müthiş etkisi, Akademi müdürü ressam Namık İsmail tarafından 1933 tarihli raporunda da vurgulanmıştır: “Gözün hafızası hafızaların en kuvvetlisi olduğu için bir millet resim veya heykel şeklinde gördüğü tarihini yazı şeklinde okuduğu tarihinden daha iyi tanır ve sever. Ciltlerle kitabın canlandıramadığı tarih bir tablo ile zihinlere ebediyyen *nakşedilebilir*.”¹⁹⁹ Memleketteki okuma yazma oranının düşüklüğünü hesaba katarak Namık İsmail yazı karşısında resmin daha etkili bir telkin ve terbiye aracı olduğunu savunuyordu.²⁰⁰

Cumhuriyet'in *kültür* inkılabının, kelimenin ekin ekmeye karşılık gelen “işleyerek”²⁰¹ anlamındaki gibi, terbiye etmeyi amaçladığına Namık İsmail'in şu sözlerinde tanık oluyoruz: “Bizim inkılabımızın yerleştirmek istediği fikirler ise henüz bir iki şehrin hudutları haricine kadar çıkmış ve köylümüz inkılap fikirleriyle katıyen işlenmiş değildir.”²⁰² Ressam Ali Sami de köy okullarında resim derslerine verilecek öneme ve bu resim terbiyesinde başrolü oynayacak öğretime dikkat çekiyordu:

Medeniyet yapımının en faydalı vasıtalarından biri olan resim bilgisini ve resim sevgisini her şeyden evvel köy mekteplerinde

199 Namık İsmail, “Güzel san’atların memleketimizde inkişafına dair proje ve kanun layihaları esbabı mucibe raporu”, *Mimar*, cilt 3, sayı 8, 1933, s. 252.

200 A.g.e., s. 254.

201 Raymond Williams, *Anahtar Sözcükler: Kültür ve Toplumun Sözvarlığı*, çev. Sa-vaş Kılıç, İstanbul: İletişim Yayınları, 2007, s. 105-106.

202 İsmail, a.g.e.

resim derslerine ehemmiyet verilmesi lazımdır. Bu ehemmiyeti, muvaffakiyet haline getirecek ne program, ne kitap, ne makedir. Bu iş, bu iş için yetiştirilmiş muallimle olur.²⁰³

Kemalist halkçılık tasavvurundaki, seçkinler-halk/köylü ayrımı halkın terbiye edilerek Batılılaştırılması programına dayanıyordu. Bu nedenle rejimin öğretmene, konumuz özelinde ise resim öğretmenine duyduğu ihtiyaç oldukça tutarlıydı. Bu minvalde, bir başka yazar Hamit Zübeyr²⁰⁴ *Halk Terbiyesi* adlı kitabındaki²⁰⁵ fikirleri özetlediği yazısında, “köylünün medeni seviyesi”nin nasıl yükseltileceği şeklindeki sorusuna halk terbiyesi cevabını vermiştir.²⁰⁶ Zübeyr halk terbiyesi vasıtaları olarak söz, resim, baskı yazısı, musiki, film ve radyonun yüklenebileceği görevleri sıralamıştır. Bunlardan resim sanatının, daha çocukluktan itibaren halkın yaşayışında yer edinmeye başladığı için bir halk terbiyesi vasıtası olarak ele alınması gerektiğinin altını çizer:

Resimli kitap çoğumuzun ilk terbiye vasıtamız olmuştur. Diyebilirim ki harsi terbiyemiz resimlere sevinmekle başlar. Resim bize en güzel bir masaldan daha çok şeyler söyler ve daha çok dikkatimizi celbeder... Bunu anlamak için peşkirlerdeki ve eski evlerdeki nakışları düşünmek kâfidir. Kahvelerdeki Köroğlu, Zaloğlu Rüstem resimleri halkın resmi sevdiğine bir delil değil midir?²⁰⁷

203 Ressam Ali Sami, “Köy Mekteplerinde Resim Dersleri”, *Ülkü*, sayı 12, İkinci kanun 1934, s. 466.

204 Dr. Hâmit Zübeyr Koşay (1897-1984), halk bilimci, arkeolog, filolog ve etnografya uzmanıdır. Kurucu müdür olarak Ankara Etnografya Müzesi'nin 1927'de açılmasına katkıda bulunmuş ve 1 Mart 1931'e kadar müdürlük görevini sürdürmüştür. Türk Tarih Kurumu kurucu üyeliği, Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü, Talim ve Terbiye Dairesi üyeliği de yapmıştır. Bkz. Bahri Ata, “Dr. Hâmit Zübeyr Koşay ve Gölbaşı Türk Köyü Projesi”, *Türk Yurdu*, Eylül 2007, s. 42-43. Dr. Koşay, erken Cumhuriyet döneminde ulus-inşa projesinin önem verdiği alanlar olan dilbilim, folklor ve arkeoloji alanlarında uzman bilgisi ve fikrine başvurulmuş bir aydın olmuştur.

205 Hamit Zübeyr, *Halk Terbiyesi*, Ankara: Köy Hocası Matbaası, 1931.

206 Hamit Zübeyr, “Halk Terbiyesi Vasıtaları”, *Ülkü*, sayı 2, Mart 1933, s. 152-159.

207 A.g.e., s. 154.

Daha önce düşüncelerine yer verdiğimiz İsmail Hakkı Baltacıoğlu ve Namık İsmail'i hatırlatırcasına,²⁰⁸ Hamit Zübeyr, resmin sözle kıyaslandığında “daha gerçek ve daha müsbet bir vasıta” olduğunu da vurguluyordu:

Teksir tekniğinin fevkalade tekemmül ettiği devrimizde memleketimizin maarif seviyesini nazarı itibare alarak milyonların okuyup yazmak öğrenmesini beklemeden bu vasıttan azami surette faydalanmak lazımdır. Verem veya içki ile mücadele mi ediyoruz, yahut evlerin nasıl yapıldığını mı göstereceğiz, istih-sali arttıran vasıtaları mı tanıtmak istiyoruz? Bütün bu dersleri büyük resimlere almalı ve yüz binlerce nüshasını memleket içinde dağıtmalıyız.²⁰⁹

Resim gibi görsel malzemelerin, Cumhuriyet'in yönetsel amaçlarına hizmet edebileceği düşünülüyordu. Örneğin *Ülkü*'de bir yazı Belçika ve Rusya gibi ülkelerde afişçiliğin ve afiş ressamlığının oldukça gelişerek, halka önemli günleri hatırlattığını ve “sıhhi, ahlâki, iktisadi nasihatleri” ilettiğini kaydederken,²¹⁰ bir başkası “asri propaganda” ve resim arasındaki ilişkiye eğiliyordu.²¹¹ Bu düşünsel atmosfere paralel olarak Cumhuriyet Halk Partisi radyo, ulusal opera ve tiyatroyu 1935 parti programına dahil ediyor ve önemlerini sıralıyordu. Yaşar Nabi Nayır, parti programının ilgili 51. ve 52. maddelerini alıntılıyarak, “çağdaş terbiye ve propaganda araçları” arasında özellikle saydığı radyo ve sinemaya daha çok özen gösterilmesi gerektiğini vurguluyordu: “Radyo ve sinema, kültürden az pay almış yurddaşlar için gazete, kitap ve okulun yapamayacağı kadar büyük işler başarır. Çünkü bunlar eğlendirerek öğretirler ve halktan okumak bilmek ve okuyabilmek gibi bir yüküm de istemezler.”²¹²

208 Bkz. İsmail Hakkı, “Güzel sanatlar cumhuriyeti”, *Yeni Adam*, sayı 3, 15 Kanunisanı 1934, s. 6; İsmail, “Güzel san'atların memleketimizde inkişafına dair proje ve kanun layihaları esbabı mucibe raporu”, *Mimar*, cilt 3, sayı 8, 1933, s. 254.

209 A.g.e.

210 R.Ş., “Garp Memleketlerinde Halk Terbiyesi”, *Ülkü*, sayı 4, Mayıs 1933, s. 306.

211 Ressam Ali Sami, “Propaganda ve Resim”, *Ülkü*, cilt 4, sayı 19, Eylül 1934, s. 46-50.

212 Yaşar Nabi Nayır, “Parti Programında Kültür işleri”, *Ulus*, 17 Mayıs 1935, s. 2.



Zeki Kocamemi, "Kompozisyon Nakliye Kolu", 1935, 123.5x195.5 cm, tuval üzerine yağlı boya, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu (İnkılap Sergileri kapsamında yapılmıştır).

Buna koşut olarak Burhan Asaf, amaçlarının “geniş halk yığınlarına yeni kültürün heyecanını götürmek, zevkini aşılama” olduğunu belirtiyordu. Yazarın halk terbiyesine konu edilen meseleleri ayırıştırmak için milli kültür ile uluslararası kültür arasında kurduğu bağ çarpıcıydı:

Ona tiyatroyu tanıtalım, ona gerçek musikinin tadını duyuralım. Hem öyle bir yoldan ki, o, kendine verilmek istenen bütün kültür yiyimlerinde, kendi toprağının, kendi suyunun, kendi güneşinin eserlerini görsün... Tiyatroda, resimde, heykelde, her şeyde, böyle. Bir öz kültür kökü ulusta ve yurttan olan bir kültür. Ve ancak bunun yanında ve bir ikinci geniş kaynak olarak, uluslararası kültürü hazmettiren ettire verelim.²¹³

Asaf, bir yandan, iki tür kültürün (yerel ve uluslararası) var olduğu kabulünden hareketle, bu ikisi arasında bir etkileşim olmasını arzuluyor; diğer yandan, “öz kültür”den daha geniş

213 Burhan Asaf, “Kültürü Yayma İş”, *Hâkimiyet-i Milliye*, 19 Teşrin 1934, s. 3.

bir kaynak olan uluslararası kültürün halka *hazmettiren* ve *ettiren* verileceğini öne sürüyordu. Burhan Asafın bu sözleri, Kemalist yönetimin özellikle halkevlerinin etkinliklerinde gözlemlenebilecek “yerel kültür toplama ve Batı’nın kültürel formlarını yayma hususundaki ikilemini” örnekler niteliktedir.²¹⁴ Bu yaklaşıma göre, inkılabı nakşedecek ve halkı terbiye edecek resmin kaynağı, öteden beri yapılagelen halk resimlerinde bulunmayacaktı; çünkü halkevlerinde üretilecek olan kültür, kaynağını halktan değil, Batılı formlardan alacaktı ve halka bir “medeniyet misyonu” götürülecekti. İlk dönem talimatnamelerine göre, halkevlerinin Güzel Sanatlar Şubesi “müzik, resim, heykel ve mimari alanlarında halkın ilgisini çekmek ve yetenekli insanları ustalaşmaya ve bu alanlarda sanat eserleri üretmeye teşvik etmek” amacını taşıyordu. Bununla birlikte, Maarif Vekili Reşit Galip halkın sevdiği resimlerin sanatsal açıdan yetersiz olduğunu belirtiyor, vekâletin onlara karşı mücadele edeceğini ve “hakiki sanatkârlarımızın” bu türlü popüler zevklere karşı korunacağını bildiriyordu:

Bir taraftan hakiki sanatkârlarımızın eserleri ve kıymetleriyle tanıtmak müşkülâtı içinde bulunurken diğer taraftan Hayber Kalesi ve kesik baş hikâyesi ressamlarının bu kadar geniş ve haksız revaç bulması artık daha fazla sürmemelidir. Halkevleri sergileri grubunun güzel sanatlar kolu... milli zevki inhitata uğratan ve inhitatta gösteren sanat kalpazanlığına karşı mücadele açacaktır.²¹⁵

Görülüyor ki siyasi iktidar, bahsi geçen mevzuda “milli zevke” deyim yerindeyse sahip çıkarak, kendi estetik zevkinin popüler yayınlardaki resimlerden yana olamayacağını ortaya koyuyordu. Başbakan İsmet İnönü de halkevlerinin yeni şubelerinin açılış konuşmasında güzel sanatlar ve halkevleri hakkındaki düşüncelerini paylaşır. İnönü, güzel sanatların halka

214 Arzu Öztürkmen, *Türkiye’de Folklor ve Milliyetçilik*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009, s. 82.

215 *Söylevler 1932-1941*, C.H.P Genel Sekreterliği Halkevleri ve Halkodalarının Onuncu Yıldönümü Yayınlarından, Recep Ulusoglu Basımevi, Ankara, 1942’den akt. Arzu Öztürkmen, *a.g.e.*, s. 81-82.

sevdirilmesinin büyük bir sabır ve emek gerektirdiğini belirtiyordu:

...[s]anatlara alışmamış olan, güzel sanatlardan uzak bulunan muhitlerde buna alışmaya çalışmak bile biraz sıkıntı vericidir. *Amma sık sık göstererek anlatarak bunun tadını vatandaşlara tattırdıktan sonra güzel sanatlar hayatın başlıca bir amili olur ve güzel sanatsız hayat iptidai ve yabani bir hayat şeklini alır.* Halkevleri türk cemiyetini yükseltmek, inceltmek morali ni artırmak, verimi çoğaltmak için açılmıştır. Yalnız moral yolunda değil, maddi ihtiyaç yolunda da kudretli, takatlı, cevherli, çok daha cevherli bir hale gelmek için güzel sanatları başlıca bir vasıta olarak görmelidir. Onun içindir ki halkevlerinde güzel sanatlara sarfedilen bütün emekler çok verimlidir. *Bu hususta emek sarfedenler, vatana hizmet etmeğe çalışan adamlar gibi saygı ile muamele görmelidirler.*²¹⁶

İnönü, halkevlerinde güzel sanatlar için emek sarf edenlerin “vatana hizmet etmeğe çalışan adamlar gibi” saygı görmesi gerektiğini kamuoyuna bildiriyordu. İsmet İnönü’nün bu sözleri güzel sanatlara devlet nezdinde verilen önemin niteliğine işaret eder.

Böylece 1930’larda Türkiye’de siyasi iktidarın resim alanına yaklaşımında birbiriyle ilintili üç boyutun öne çıktığını söyleyebiliriz. Birincisi, pedagojik işlev; tek-parti rejimi konsolidasyonunu sağlamıştı ve inkılapları yaymak için daha geniş bir taban desteğine ihtiyaç duymaktaydı. Okuryazarlık oranının az olmasından hareketle, Kemalist inkılapların görsel malzemeye kitlelere daha kolay benimsetileceğine dair bir kanaat söz konusuydu. Bu nedenle resim öğretmenlerine saygı duyuluyor ve önem atfediliyordu. İkincisi, bu görsellik, rejimin estetik olarak onaylamadığı halk formları üzerinden değil, Batı tarzı resim sanatı aracılığıyla verilmeliydi. Son olarak, (Batı tarzı) resim sanatı “muasır medeniyetler” seviyesine dahil olmak için bir gösterge olarak kabul ediliyordu. Tüm bu boyutlarla alakalı olarak

216 “İsmet İnönü dün Halkevimizde bir söyleviyle yeni 23 evi açtı”, *Ulus*, 23 Şubat 1935, s. 1-2.

ise güzel sanatlarla meşgul olanlara “vatana hizmetkârlık” payesi veriliyordu.

Kemalist ilerleme şiarı

Çok kez yazıldığı gibi, Cumhuriyet, “tarih sahnesine geç giren bir aktör”ün²¹⁷ gecikmişlik duygusuyla medeniyet söylemine başvurmuştur. Bu medeniyet, “onlara göre her milletin izlemek zorunda olduğu evrensel bir ilerleme yörüngesine –karşı konulamaz ve karşı konulmaması gereken teleolojik bir yazgıya– tekabül ediyordu.”²¹⁸ Bu sebeple, tıpkı modernleşen tüm ülkelerin ideolojilerini anımsatırcasına, Kemalizmin en önemli özelliklerinden birisi ilerleme idealini türlü hallerle estetize etmesiydi. Kemalist inkılapların güzel sanatlar alanıyla ilişkisi Kemalizmin “ilerleme estetiği”²¹⁹ olarak tabir edilebilecek, modernleşme, Batılılaşma, sanayileşme ve kalkınma mefhumlarının beraber tahayyül edildiği bir “güzel” tanımına karşılık geliyordu. *Ancien régime*’den kopuş anlatısını güçlendirmek için yeni rejimin meşruiyetini dayandırdığı unsurlardan biri olarak ilerleme mefhumu öne çıkıyordu. Dahiliye Vekâleti’ne bağlı Matbuat Umum Müdürlüğü tarafından iç ve dış propagandaya yönelik olarak 1934-1948 yılları arasında çıkarılan *La Turquie Kémaliste* dergisinde²²⁰ söz konusu ilerleme estetiğinin türlü örneklerine rastlanabilir; traktör, fabrika, demiryolları, modernist mimari görselleri, fotoğraflar ve kartpostallar vb. Dolaşısıyla, trenler, fabrikalar, yollar ve bütün bu yapı ve sembolleri bünyesinde barındırma iddiası yüklenen Ankara, ilerleme estetiğinin somutlaşmış halleri olarak bu söylemde yerini alıyordu.

217 Orhan Koçak, “1920’lerden 1970’lere Kültür Politikaları”

218 Sibel Bozdoğan, *Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye’sinde Mimari Kültür*, İstanbul: Metis Yayınları, 2015, s. 122.

219 Sibel Bozdoğan’ın kavramsallaştırılması kullanılacaktır. Bkz. A.g.e.

220 Dergideki yazılar ağırlıklı Fransızca olmak üzere, Almanca ve İngilizce dillerinde yayımlanmıştı. Bkz. Jean-Louis Bacqué-Grammont, “Image et Promotion de l’Image dans Les Premiers Temps de La République Turque: À Propos de La Revue ‘La Turquie Kémaliste’”, *Oriente Moderno*, cilt 92, no. 1, 2012, s. 153-168.

Partinin altı ilkesinden biri olan *inkılapçılık* da bu çerçevede düşünülebilir. İnkılapçılık ilkesi, CHF'nin 1931 Programı'nda şu sözlerle tanımlanmıştır: "Milletimizin bir çok [sic] fedakârlıklarla yaptığı inkılaplardan doğan ve inkişaf eden prensiplere sadık kalmayı ve onları müdafaa etmeyi esas tutar."²²¹ Bu tanım, inkılapları sadık bir şekilde savunmanın önemine işaret ediyordu. "İlerleme estetiği" söyleminin *inkılapların görünürlüğü* hakkında olmasına koşut olarak bir uyarıda bulunmak gerekiyor. Bu ilerleme söylemi korporatist Kemalist ideolojinin olanakları dahilinde işlevselleştirildi. Temel olarak, milliyetçi, halkçı ve korporatist özellikleri ihtiva eden Kemalist inkılapçılık 1935 Parti Programı'nda devrimcilik olarak değiştirilmesine rağmen, liberal ve Marksist anlamdaki devrim idealinden farklıydı.²²² Bununla birlikte, 1935 Programı'na, devrimcilik (inkılapçılık) ilkesinin tanımına "Parti devlet yönetiminde, tedbir bulmak için derecel ve evrimsel prensiple kendini bağlı tutmaz" cümlesi eklenmiştir. Dönemin Edirne Milletvekili Şeref Aykut'un 1936'da yayımlanan kitabına göre, bu değişiklik, parti içindeki ani/hızlı değişimi isteyenlerle bu değişimlerin yavaş yavaş, bir evrim içerisinde olması gerektiğini düşünenler arasındaki ayırmadan kaynaklanmıştı.²²³ Dil, tarih, eğitim, kültür vs. alanlarda gerçekleşen inkılapların Osmanlı devlet ve toplum yapısından ciddi bir kopuşu sağlamaya yönelik olduğu vurgulanır. O halde, inkılapçılık yeni rejimin kendini inşa etmesinde aracı olan tüm yeniliklerin savunulmasını, korunmasını ve yaygınlaştırılmasını amaçlıyordu.

Kemalist ideolojinin kuramsal anlamda derinleştirilmesi sorumluluğunu üstlenen *Kadro* dergisinde²²⁴ Yakup Kadri "inki-

221 CHF 1931 Nizamnamesi ve Programı, Ankara, 1931, s. 31.

222 Taha Parla ve Andrew Davison, *Corporate Ideology in Kemalist Turkey: Progress or Order?*, Syracuse: Syracuse University Presss, 2004, s. 93-96.

223 Şeref Aykut, *Kemalizm (CHP Programının İzahı)*, İstanbul: Kaynak Yayınları, 2008, s. 55-58.

224 Yola çıkış amacı Kemalist inkılapların kuramsal altyapısını oluşturmak olan dergi Marksizmin emperyalizm eleştirisiyle Kemalizmin milli kurtuluş hareketini bağdaştırmaya çalışan küçük bir aydın grubunu bir araya getirir. Kafadar, a.g.e.; Aytaç Yıldız, *Üç Dönem Bir Aydın: Burhan Asaf Belge (1899-1967)*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011; Vedat Nedim Tör, *Yıllar Böyle Geçti*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010.

lap Türkiye'si"nde harici tehlikeler olduğunu belirttikten sonra bunların türlü türlü "şekil ve kıyafette" kendini gösterebildiğini iddia eder: "O bize yeşil bayraklı bir Şeyh veya kırmızı bayraklı bir ihtilâlcı suretinde görünebileceği gibi bir beyaz bandıralı liberal şeklinde de görünür."²²⁵ Ne gericiliğe ne sosyalizme ne de liberalizme olanak tanıyan, "sınıfsız, kaynaşmış, homojen" toplum yaratmak isteyen Cumhuriyet'in korporatist devletinin ideolojisi olan Kemalizmin en saf örneği bu cümlelerde bulunabilir.²²⁶ Kurucu seçkinlerin, Sovyetler Birliği'ndeki devrim sanatı uygulamalarını ve Sovyet devletinin kültür politikalarını yakından izlemelerine ve ilerleyen sayfalarda tartışılacağı gibi çeşitli konularda oradan ilham almalarına rağmen tek-parti dönemi Türkiye'si'nin ilerleme şiarı, korporatist Kemalist devletin inkılapları çerçevesinde söylemselleştirilmiştir.

Ülkü'de ressam Ali Sami'nin okullarda resim öğretimine değindiği bir yazısında bile bu ilerlemecilik düşüncesini yakalamak önemli bir göstergedir. Ali Sami, bir Amerikalının anlattığı Japon çocukların hikâyesini devrin ihtiyaçlarıyla uyumlu olması gereken resim derslerine örnek olması amacıyla paylaşıır. Buna göre, Japon çocuklar bir fabrikayı ziyaret ederler ve hemen defterlerini çıkarıp hızlı ve pratik bir şekilde makinelerin ve fabrikanın krokisini tıpkı bir mühendis gibi çizerler. Ali Sami'ye göre, "artık tamamen bir 'endüstri' devrine giren memleketimizde bu tarzda; yani, ameli ve hendesi resim dersleri çok mühimdir".²²⁷ Kroki çizme becerisi ile sanayileşme arasında kurulan bağ, geç-sanayileşen ve ulus-inşa sürecinden geçen bir ülke için kendini var edebilmenin bir koşulu olarak öne sürülür. Böyle bir ülkede resim sanatı politik işleviyle beraber anılarak değer kazanır. Önceki kısımda saptadığımız, geç-sanayileşen Türkiye'de inkılabın sanatından beklenen özelliklere ilerleme estetiğini içinde barındırması koşulunun eklen-diği görölür.

225 YakupKadri, "Ankara Moskova Roma", *Kadro*, sayı 11, İkinciteşrin 1932, s. 40.

226 Parla ve Davison, *a.g.e.*

227 Ressam Ali Sami, "Sanat Varlığımızda Resmin Yeri", *Ülkü*, sayı 5, Haziran 1933, s. 398.

İllerle estetiğini yakalamaya dair bir diğer örnek bir öğrenci sergisi bahsinde bulunabilir. Ankara Gazi Terbiye Enstitüsü Resim-İş şubesinde öğretmenlik yapan Malik Bey (Aksel) ve öğrencileri bir resim sergisi düzenlerler.²²⁸ İsmail Hakkı (Tonguç) (1893-1960) bu “pedagojik mahiyetteki” sergideki resimleri hazırlayan öğrencileri “yeni, kuvvetli, sert bir nesil” olarak değerlendirir; bu neslin çağa uygun resimler yapacağını ve bu resimlerin kütleye (kitleye, halka) tesir yapacağına inandığını belirtir.²²⁹ Şu satırlar oldukça ilgi çekicidir:

Bu nesil inşa malzemesi olarak demir ve çelik kullanıyor. Dağların altına tüneller açıyor, granitle, heyelanla, uçurumlarla mücadele ediyor. Korkunç vadilerin üzerine beton köprüler kuruyor. Elektriği her nevi maksada göre kullanmanın çarelerini arayıp buluyor. Şehirleri betonarme, konforlu binalarla süslüyor. Bu nesile eserini seyrettirmek isteyen [sic] sanatkâr, otel diye türbe binası, sinema diye Selçuk Medresesini gösteremez. Bu nesil, mevzuunu kurunu vusta hayatının hadiselerinden alan resmi seyretmez. Bu nesil fotoğrafa sanat eseri diye bakmaz ve baksa da heyecana gelmez. Akademik-dogmatik sanat usuplariyle [sic] bu neslin ve bu asrın ihtiyaçlarına cevap verilemez. Resim sanatı, artık eskiden olduğu gibi sadece ferdiyetin arzularına göre eser meydana getiren bir sanat olarak da yaşayamaz.²³⁰

İsmail Hakkı (Tonguç) resim sanatının, betonarme ile inşaatlar yapılan, elektrik, beton köprü gibi modern hayatın getirdiği yeniliklerin kutlandığı bir dönemde yeni hayatın şartlarına uyum sağlaması gerektiğini düşünüyordu. Bu bağlamda Resim-İş öğretmeni Malik Bey’in ortaokullara resim öğretmeni olacak öğrencilerinin “yeni hayatın kuruluşunda mühim birer rol” alacaklarını vurgular.²³¹ Yapılan resimlerin İsmail Hakkı’yı tatmin

228 İsmail Hakkı (Tonguç), “Malik Bey ve Talebesinin Resim Sergisi”, *Ülkü*, cilt 3, sayı 16, Haziran 1934, s. 290-303.

229 A.g.e., s. 298.

230 A.g.e., s. 297-298.

231 A.g.e., s. 301.

etmesinin bir diğ er sebebi bu resimlerin realist niteliğidir. İsmail Hakkı bahsi geçen resimlerde yeni rejimin ulaştığı başarıların, sanayileşmenin ve kalkınmanın temsil edilmesini de takdir eder. Manzara resimlerinde gördükleri, değişen bir Türkiye'nin fabrikalarla, demir yollarıyla, köprüleriyle “yeknesaklığını giderdiği” step manzaralarıdır:

Sergideki manzara resimlerini; her sabah gözümüzü açınca gördüğümüz ve bütün günümüzü aralarında geçirdiğimiz renkleri ve şekilleri, bize Anadolu'nun k l renkli ovalarında sevinçle kavuşulan yeşillikleri tasvir ettikleri için seviyoruz... Fabrika bacaları yükselterek, elektrik direği dikerek, demiryolu ve köprü yaparak yeknesaklığını giderdiğimiz step manzaralarını gösteren resimlerinin karşısında; bu uğurda sarfettiğimiz [sic] emeklerin maddeleştiğini görerek göğüs kabartıyoruz. Yarattığımız bu trenler, yakın bir atide şarkı s yliye s yliye İstanbul'dan Erzurum'a, Samsun'dan Mersin'e giden genç Türk kızlarıyla delikanlılarını taşıyacaktır. Bu köprüler üzerinden buğday yüklü kamyonları ile mesut köylüler geçecekler. Bu yollarda tertemiz giyinmiş, tahsil görmüş, pazara eşya getiren köy kızlarına tesadüf edeceğiz.²³²

Bu alıntı inkılapçılık ile rejimin beklediği “inkılabın sanatı” hakkında çok şey söyler. Yaşanan değişimlerden gururlu bir yurttaşın (yönetime katılma sorumluluğunu alan etkin birey anlamında) izlenimleridir ve yeniliklerin hissettirdiği sevinç ifade edilir. Bu resimler, pek çok alanda gerçekleştirilen büyük dönüşüme tanıklık ettiği için İsmail Hakkı'nın övgüsünü kazandırır. Cumhuriyet  ncesi ile sonrası arasındaki çarpıcı farklara gönderme yapan İsmail Hakkı, gördüğü manzarayı adeta bir *tabula rasa* olarak değerlendirmiştir. Kemalist modernleşme projesinin inkılaplarla bu *tabula rasa*'yı işlediği ve değerlileştirdiği sıklıkla ifade edilir.²³³ Step manzaraları tekdüzelikten kurt-

232 A.g.e., s. 302.

233 Güven Arif Sargın, “Constructed Revolutions: Cinematic Representation of the Spaces of Politics - Ankara: Serdce Tureckii”, *Antipode*, cilt 45, sayı 1, 2013, s. 151.

rlmış, kül renkli ovalar yeşilliklere kavuşmuş, köylüler kalkınmış, köhnemiş yerler altyapıyla ihya edilmiş, demir ağlarla örülen memleketin en uzak köşeleri arasında ulaşım sağlanmış,²³⁴ köylerdeki gençler ve özellikle kızlar eğitim imkânlarıyla buluşturulmuştur. İşte siyasi iktidarın özlem duyduğu inkılabın sanatının muhtemel konuları bu sözlerde sıralanmıştır.

Söz konusu öğrenci sergisi Kazım Nami Duru'nun da²³⁵ (1876-1967) dikkatini çeker. Duru, sergideki resimlerin sahip olduğu “yerliliğin” altını çizer ve tıpkı İsmail Hakkı gibi bu gençlerin gelecekteki Türk sanatı hakkında umut vaat ettiğini belirtir.²³⁶ Duru da öğretmen adaylarının konularını birebir görmüş, saatlerce incelemiş olmasına vurgu yaparak bu eserlerdeki yerliliğin, teknikte olgunlaşmış ustalarda dahi bulunmadığını ifade eder: “Anadolunun [sic] çoğumuzun görmediği kentlerinden, köylerinden, tiplerinden yapılmış olduğunu anlamakta güçlük çekmezsiniz. Teknikleri olgunlaşmış ustaların eserlerini gördük; fakat o eserlerin içlerinde, bizim resim-iş gençlerinin yerliliğini bulamazsınız” Duru'nun *Ulus*'taki yazısının altında sergide izlenen üç resmin fotoğrafı paylaşılır. Bunlar, “Köylü Kızı”, “Atatürk” ve “İhtiyar Kadın” adlarını taşır.

Ankara, yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin ilerleme şiarını sembolize eden en önemli kent olduğu için merkezi konumdaydı. Ankara'nın Cumhuriyet'in başkenti olarak seçilmesinin sembolik bir anlamı vardı.²³⁷ Ankara, hem Anadolu'nun ortasında olması hem de daha önce Osmanlı İmparatorluğu tarafından baş-

234 Demiryollarının tek-parti döneminde ciddi bir özenle çoğaltılması ve bu dönemde demiryollarının devleti ve moderniteyi simgelemesine dair bkz. Zafer Toprak, “Cumhuriyet, Demiryolu ve Laiklik: Bir 'Modernite' Metaforu”, *Toplumsal Tarih*, 168, Aralık 2007, s. 26-30. Ayrıca bkz. Sibel Bozdoğan, *Modernism and the Nation Building*, s. 119.

235 Asker kökenli eğitimci ve siyasetçi. Maarif müfettişliği, öğretmenlik, TBMM Maarif Vekâleti orta tedrisat müdürlüğü (1920-1922), Talim ve Terbiye Kurulu üyeliği (1933-1935) ve TBMM'nin beşinci ve altıncı dönemlerinde milletvekilliği görevlerinde bulunmuştur.

236 Kazım Nami Duru, “Gazi Enstitüsünde resim-iş sergisi”, *Ulus*, 29 Haziran 1935, s. 3.

237 Kurtuluş Kayalı, “1930'lar Sonrasında Türkiye'nin Kültürel Görünümü”, *Türk Düşünce Dünyasında Yol İzleri*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011, s. 72.

kent olarak kullanılmamış olması itibariyle, oradaki mekânsal boşluğun, çoraklığın ve kıraçlığın inkılabın “yeni”liği ile cismanileştirilmesine, yeni rejimin kendini gösterebileceği ve böylece meşruiyetini genişleteceği bir mekân kurabilme fırsatı sunuyordu.²³⁸ Ankara, Osmanlı’nın köhne zihniyetinin bir yansıması olarak kodlanan İstanbul’un dışını temsil etmekteydi. O bakımdan önüne “yeni” sıfatı gelen anlam dünyalarının karşılığıydı: Yeni insan, yeni toplum, yeni devlet, yeni kent, yeni sanat vs. Başka bir deyişle, hem ulusal olanı hem de çağdaş olanı simgelemek iddiasındaydı. Cumhuriyet rejimi, rasyonellik ve bilimsellik niteliklerine sahip bir birey tipi yaratmak istemişti.²³⁹ Bu çerçevede, eğitim ve bilim alanında Cumhuriyet’in attığı adımlar Ankara’yı merkez alarak gerçekleştiriliyordu. Örneğin, 1925’te İstanbul’daki hukukçuların propaganda ruhunu benimsemedikleri savıyla Ankara’da Adliye Hukuk Mektebi kurulmuştu.²⁴⁰ 1936’da Ankara Üniversitesi’nde Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi’nin kurulması ve orada yeni rejimin en önem verdiği iki alan olan dil ve tarih dallarına yoğunlaşılması, Cumhuriyet’in siyasi, bürokrat ve entelektüel kadrolarının Ankara’da toplanmasını kolaylaştırmaktaydı.²⁴¹

Aynı şekilde, tercüme faaliyetinin Ankara’da yürütülmesi, Ankara Devlet Konservatuarı’nın kurulması gibi gelişmeler kültür ve sanat alanında da Ankara’nın öne çıkarılma çabasına örnek teşkil eder. Ankara’yı İstanbul’la kıyaslanacak kültürel bir kente dönüştürmek yolunda yeni adımlar atılır: Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü’nde resim öğretmeni yetiştirilmeye başlanır; Ankara’daki sergiler resmî sergi ilan edilir; Etnografya

238 Doğan Gürpınar, “From the Bare and Arid Hills to Anatolia, the Loveable and Beautiful: Kemalist Project of ‘National Modernity’ in Anatolian Countryside”, *Middle Eastern Studies*, cilt 48, sayı 6, 2012, s. 903-926; Kyvle T. Edered, “Symbolizing a Modern Anatolia: Ankara as Capital in Turkey’s Early Republican Landscape”, *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, cilt 28, sayı 2, 2008, s. 320-341; Sargın, “Constructed Revolutions”, s. 142.

239 Kayalı, *a.g.e.*, s. 74.

240 Mete Tunçay, “Türkiye’nin Bütün Entelektüel Kaymağı”, Şarman, *Türk Pro-methe’ler*, s. 18.

241 Kayalı, *a.g.e.*, s. 75-76.

Müzesi, Türk Ocağı gibi resmî mekânlar sergi salonları olarak kullanılır; Ankara Halkevi Ar (güzel sanatlar) şubesi Güzel Sanatlar Akademisi ile yarışacak ölçüde iyi bir resim eğitimi vermeye özen gösterir ve hatta buradan yetişecek sanatçılar devletin destekleyeceği yarışmalarda öne çıkarılır. Ayrıca Ankara'nın İstanbul'un haricinde bir sanat merkezi haline getirilmesinde halkçılık prensibiyle ilişkilendirilebilecek bir özelliği vardır. Ressam-yazar Malik Aksel'e göre, eskiden "resim sergileri *İstanbul'a mahsus bir zevk işi olarak düşünülür*"ken; Cumhuriyet'in atılımlarıyla Ankara'da da sanat olayları iyiden iyiye artmıştır.²⁴² Zevk ve beğenin sınıfsal olarak ayrıştırıcı bir niteliği olduğu bilgisiyle,²⁴³ sanata duyulan ilginin Ankara'da da yaygınlaştırılmasının sanatın demokratikleşmesine katkıda bulunduğu söylenebilir. Ancak, mevzubahis kent yeni rejimin tüm bürokrat ve entelektüel seçkinlerinin ikamet ettiği kent olunca söz konusu durumun, halkçılık ilkesiyle paralel bir şekilde sanat hakkının tüm tabana yayılmasından ziyade, yönetici seçkinlerin bulunduğu bu yeni mekânı (Ankara) sanat zevki üzerinden hiyerarşik olarak konumunun yükseltilerek öne çıkarma çabası olarak da okunabilir. Dolayısıyla, mekânın, yani kentin simgesel değerinin artması, burada yaşayan seçkin sınıfın iktidarının da artması anlamına geliyordu.

1937'de Ankara Garı'ndaki büyük holün duvarlarına yapılacak tablolar için uluslararası bir resim yarışması düzenlenir. Yirmi beş Türk ve yabancı sanatçının toplam elli tablo ile katıldığı yarışma sonucunda birincilik ödülü ressam Nurettin Ergüven'e (1905-1979) verilirken ikincilik ödülü Avusturyalı heykeltıraş Heinrich Krippel'in (1883-1945) bir tablosuna layık görülmüştür. Ressam Refik Epikman ile Resim ve Heykel Müzesi Müdürü Halil Dikmen'in eserleri ise mansiyon almıştır.²⁴⁴ *Arkitekt* dergisinde yer alan haberde, yarışmada birinci gelen Nurettin Ergüven'in projesinin bir tarafta "Lozan'dan önce"yi, di-

242 Malik Aksel, "20 Yıllık Sanat Hareketleri", *Ülkü*, cilt 5, sayı 51, 1 İkcinciteşrin 1943, s. 25-27.

243 Bourdieu, *Ayrım*.

244 Anonim, "Ankara Garı Resim Müsabakası", *Arkitekt*, sayı 9, 1937, s. 250-251.

ğer tarafta “Lozan’dan sonra” adı altında “Milli Mücadele ve büyük Türk inkılabını temsil etmesi”nin beklendiği belirtilir. “Lozan’dan Önce” adlı pano, 27 Ağustos 1922 tarihli Büyük Taarruz sabahını göstermektedir. Mustafa Kemal Atatürk kalpaklı ve beyaz bir at üzerinde, muhtemelen ünlü “Ordular ilk hedefiniz Akdeniz” sözünü söylemekteyken ellerini ileriye uzatmış bir haldedir.²⁴⁵ İki yanında komutanlar, mermi taşıyan kadınlar, süvariler ile savaş sahnesini canlandırır. “Lozan’dan Sonra” adlı ikinci panoda ise ortada yine Atatürk bu defa sivil kıyafetle, etrafında kız ve erkek öğrenciler bulunmakta; arka planda modern Ankara binaları, demiryolları, çelik köprüler vs. resmedilir.²⁴⁶ Kısacası, ilerleme estetiğinin gerektirdiği bütün unsurlar bu panolarda bulunuyordu. Bu nedenle *Arkitekt* dergisinde Nurettin Ergüven’in projesi şu sözlerle övülür:

Nurettin Ergüvenin kompozisyonlarında bütün mücadele ve inkılap sahneleri, mevzuun geniş ve muhtelif cepheli olmasına rağmen, toplu, vazıh bir atmosfer içinde canlandırılmıştır. Pittoresk [sic] mübalağalardan kaçınılmış, her iki tabloda da düşman mübtezel (rezil) bir şekilde tasrih edilmemiş (belirtilmemiş), fakat hariçten veya dâhilden vatana ihanet teşebbüsünde bulunacak mütearrızın [sic] korkunç akıbeti Türkün vekar [sic] ve şanına uygun bir şekilde ima edilmiştir.²⁴⁷

İlginci bir şekilde yazıda sadece birincilik ödülü sahibinin eskizlerinin tamamına yer verilirken ikincilik ve üçüncülük ödüllerini kazanan projelerin resimlerine yer vermek bir yana içeriklerinden bile bahsedilmez. Bu durum kelime sınırından kaynaklı olabilir. Fakat Nurettin Ergüven’in projesinin, her şeyiy-

245 4 metreye 21 metre olan duvar resimlerinden bahsediliyor. Bu resimlerin eskizlerinin belli belirsiz bir fotoğrafı *Arkitekt* dergisinde yayımlanmıştır; akıbetinin ne olduğu bilinmemektedir. Yıldırım Yavuz, TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi Bina Kimlikleri Söyleşileri-1 *Ankara Gar Kompleksi*” 19.03.2009, s. 11. http://www.mimarlarodasianankara.org/_media/6/5425.pdf (erişim 03.10.2023). Yavuz’un konuşmasında yararlandığı makalesi için bkz. “Ankara Garı ve Mimar Şekip Sabri Akalın”, *Ankara Büyükşehir Belediyesi Dergisi*, cilt 2, sayı 5, 1993, s. 33-55.

246 A.g.e.

247 Anonim, “Ankara Garı Resim Müsabakası”, s. 250.

le örnek bir sanat projesi olarak görülmesiyle daha çok ilgili olduğu düşünülebilir. Zira Ergüven'in eskizlerinin neden iyi olduğu tarif edilirken konunun (kahramanlık, devrimler) nasıl işlenmesi gerektiğine dair ipuçları sunulur.

Varlık dergisinde Ankara Halkevi Ar şubesinin açtığı serginin konu edildiği bir başka yazıda ise Malik Aksel, Mahmut Akok, Nurettin Ergüven, Nurullah Berk, Refik Epikman, heykeltıraş Nusret Suman, Sadık Göktuna, Sami Karabatı, Seyfi Toray, Şerif Renkgörür, Esat Subaşı, Turgut Zaim gibi görece yeni tanınan ressamların eserlerinden bahsedilir.²⁴⁸ Yazıda yer verilen resimlerin çoğunun Ankara manzaralarından oluşması ise serginin Ankaralı sanatçılar tarafından ve Ankara'da düzenlenmesinden kaynaklı olduğu gibi, Ankara'nın yukarıda anılan nedenlerle sembolik değeri yüksek bir kent olarak özel bir yerde konumlandırılmasından da kaynaklanmış olabilir. Öte yandan, söz konusu ressamlar, Ankara'yı merkeze alan resimler yaparak rejimin beklentilerine üstü kapalı bir şekilde onay verdiklerini göstermişlerdir. Öyle ki bu durumdan cesaret alan Nahid Sırrı,²⁴⁹ Refik Epikman'ın eserini ele alarak ona şu tavsiyede bulunur:

Eski Millet Meclisi'nin balkonunda ve bütün bir kalabalık ortasında Atatürk. Tarihi mevzulara temayül gösteren Refiğe [sic], Milli Mücadele senelerinden ve Büyük Millet Meclisi'nin heyecanlı içtimalarından birinde, fırtınalı bir içtimada, Atâ-

248 Nahid Sırrı, "Ankara Halkevindeki Resim Sergisi", *Varlık*, cilt 5, sayı 114, 1 Nisan 1938, s. 657.

249 Yazar Nahid Sırrı Örik (1895-1960); devlet adamı ve şair Ahmet Nafiz Paşa'nın torunu ve Hukuk Mektebi hocalığı, Rüsumat Müdür-i Mütercimliği, Şura-yı Devlet azalığı yapmış ve Shakespeare'den iki oyun çevirmiş olan Hasan Sırrı Bey'in oğludur. Örik, İngilizce ve Fransızca eğitim veren okullarda okumuştur, ancak hepsini yarıda bırakmıştır; fakat aldığı özel derslerle ve kendi çabalarıyla kendini yetiştirmiştir. Birinci Dünya Savaşı sırasında Tiflis, Berlin, Paris, Viyana, Roma ve Kopenhag'da yaşamıştır. 1928'de Türkiye'ye dönmesinin ardından *Cumhuriyet* gazetesinde yazmaya başlamıştır. Milli Eğitim Bakanlığı'nda mütercim olarak görev yapmıştır. Çıktığı Anadolu gezileri sırasında aldığı notlar çeşitli yayınlarda yer almış ve daha sonra kitaplaştırılmıştır. Yayınladığı değerli hikâye, roman, oyun ve incelemelerin yanı sıra dönemin gazete ve dergilerinde köşe yazıları bulunmaktadır. Örik, 1933 yılından itibaren Yaşar Nabi ile *Varlık* dergisini çıkarmıştır. Ayrıca çok sayıda Batı klasiğini Türkçeye çevirmiştir.

türk'ü nutuk irat eder gösteren bir tablo yapmasını ve bunu büyük emeklerle vücade [sic] getirmesini tavsiye edeceğim. Bütün bir devri ve nasıl bir devri! İçmal [sic] eden pek mühim bir eser olabilir.²⁵⁰

Kendisi bir gazeteci-yazar olan Nahid Sırrı'nın ressam Refik Epikman'a konusunu ve hatta kompozisyonunu tarif ettiği şekliyle, ondan bir eser yapmasını isteyecek denli özgüvenli olması, hem Cumhuriyet'in kültür insanlarının iktidar alanlarının genişliğine hem de resim sanatının henüz özerkliğini ilan etmemiş bir alan olduğuna işaret eder. Sonuç olarak, Nahid Sırrı'nın önerdiği kompozisyondan hareketle, inkılabın sanatından ne tür eserler beklendiği yine ortaya konur.

İnkılabın sanatı izleğinde Sovyetler örneğine bakmak

Mary Matossian'a göre, geç sanayileşmiş ülkelerde aydınlar Batı'yla kurdukları ilişkide her zaman çelişkili davranmışlardır. Çünkü bir yandan Batı modernleşmesini önemserken ve onu model alırken diğer yandan ulusal unsurların korunmasını savunurlar. Üç temel sorunsal bu aydın tipinin kafasını kurcalar; "(1) Batı'dan neler alınmalı? (2) Ulusun geçmişinden neler korunmalı? (3) Kitlelerin hangi özellikleri, alışkanlıkları ve ürünleri teşvik edilmeli?"²⁵¹ Bu aydınların halkla kurdukları ilişki de çelişkiden muaf değildi; köylülerin eğitilmeleri gerektiğini savunurken onlarda ulusun özünün bulunduğunu ve dolayısıyla halk kültürünün ancak köyde keşfedilebileceğini iddia ederler.²⁵² Erken Cumhuriyet döneminin aydınları da aynı durumdaydı. Onlar için temel soru şuydu: Hem modernleşip hem de ulusal kültürümüzü korurken hangi yöntemi izlemeliyiz? Bu soruya verilecek cevaplar farklılaşırken, benzer süreçlerden geçtiği düşünülen ülkelerin konuyla başa çıkma hallerinin seyri de inceleniyordu.

250 A.g.e.

251 Mary Matossian, "Ideologies of Delayed Development", der. J. Hutchinson ve A.D. Smith, *Nationalism*, Oxford: Oxford University Press, 1994, s. 225.

252 A.g.e., s. 223.

Ressam Malik Aksel söz konusu çelişkiye çözüm arayanlardan biriydi. Tanzimattan beri Türk toplumsal imgelemine sinmiş bir kaygıyı²⁵³ sanat alanı üzerinden dile getiriyordu. Ona göre, Avrupa sanatının Türkiye'deki ilk temsilcilerinin memlekete getirdikleri sanat, "yeni bir Türk sanatından ziyade beynelmilel bir Avrupa sanatı"ydı.²⁵⁴ Aksel, dönemin sıklıkla baş vurulan bir eleştirisini dile getirerek, tarihte kimi "kudretli" sanatçıların "muhibi görmüş ve tetkik etmiş" olduklarını, bizimse "orijinal bir sanatımız olmadığını" iddia eder.

Aksel'in özgünlüğünü korumayı başardığını düşündüğü uluslar içinden verdiği iki örnekten birincisi Japonlardı.²⁵⁵ Japonlar modernleşmelerine rağmen, kendi kimliklerini sanatlarına yansıtabilmişlerdi. Diğeriyse, o dönem kimi aydınlarımız için model olan Ruslardır. Malik Aksel, realist Rus ressamlarının halkçılık ve sanayicilik motiflerini birlikte kullandıklarını belirtirken, bir eserin "milli ve mahalli" olmasının "imza, arma, bayrak gibi işaretler koymadan, milli mahiyeti" göstermesiyle ilişkili olduğunu savunur. Türk sanatında "milli karakterimizin" görünmesi için, "hariçten ziyade memlekete" çevrilecek gözlere ihtiyaç olduğunu iddia eder.

Bu bağlamda Sovyetler Birliği'nin uygulamalarının yakından takip edildiği ve hatta kimi alanlarda Sovyet uygulamalarının örnek alındığını söylemek mümkün. Akademi Müdürü Namık İsmail'in Maarif Vekâleti için hazırladığı raporda Sovyet devriminin görsel propaganda araçları hakkında çalışmalar yapıldığı anlaşıyor:

Halka temin edecek muayyen idealleri olan inkılapçı hükümetler sanatkarı emirlerinde kullanmışlar ve resim denilen

253 Devrim Sezer, "The anxiety of cultural authenticity in Turkish communitarian thought: Ahmet Hamdi Tanpınar and Peyami Safa on Europe and Modernity", *History of European Ideas*, 36, 2010, s. 427-437; Nurdan Gürbilek, "Dandies and Originals"

254 Malik Vicdani, "Türk Resim San'atı", *Varlık*, cilt 1, sayı 2, 1 Ağustos 1933, s. 28.

255 Japonya örneğinin "başkalık" üzerinden sürekli verilmesine dair (öz. s. 79-80), bkz. Ahmet Çiğdem, "Türk Batılılaşması'nı Açıklayıcı Bir Kavram: Türk Başkalığı. Batılılaşma, Modernite ve Modernizasyon", der. Uygur Kocabaşoğlu, *Modern Türkiye'de Siyasal Düşünce*, cilt 3: *Modernleşme ve Batıcılık*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2002, s. 68-81.

herkese hitap edebilen lisanla kütleler üzerinde çalışmışlardır. Rusların inkılaplarına ait teksir edilmiş resimleri muhtevi olarak Vekâleti celileye mukaddema takdim edilmiş olan bir albüm bu tarzı faaliyet hakkında bir fikir verebilir.²⁵⁶

Namık İsmail'in bu tavsiyelerinin yer aldığı raporu yazdığı sıralarda Türkiye Cumhuriyeti ile Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği (SSCB) arasındaki ikili ilişkiler de ciddi manada geliyordu. Özellikle 1929-1935 tarihleri arasında siyasi, ekonomik ve kültürel alanlarda yoğun bir ilişki vardı.²⁵⁷ Bu dönemde Sovyetler Birliği, İngiltere ve Fransa gibi ülkelerle girdiği siyasi rekabetin etkisiyle Türkiye'de anti-emperyalist bir cumhuriyetin kurulmasını desteklemişti. Türkiye'yi Batı blokuna karşı yanında görmek istediği bir devlet olarak değerlendirmiş ve iki ülkenin Batı karşıtlığında buluşarak siyasi, ekonomik ve kültürel ilişkilerinin yoğunlaşmasını ummuştur. Türkiye de 1920'lerin başında İngiltere ve Fransa'nın kendisine yönelttiği işgal tehdidiyle mücadele ettiği için SSCB ile yakınlaşır. Ayrıca Türkiye'nin "yurtta sulh, cihanda sulh" ilkesi, SSCB'deki Türklerle ilgili olarak Türkiye'nin *irredantist* bir politika benimsemediği anlamına geldiği için SSCB'yi rahatlatan bir unsurdur. Hem de Türkiye 1925'teki Musul sorunu nedeniyle Batılı devletler karşısında Sovyetler Birliği'nin desteğine ihtiyaç duymaktaydı. Bunlara ek olarak, Bolşeviklerin artık bir "dünya devrimine" dair beklentilerinin hemen gerçekleşmeyeceğini anlamaları, onların uluslararası ortamda diğer ülkelerle işbirliğine girmesinin önünü açmıştı.²⁵⁸

256 İsmail, "Güzel san'atların memleketimizde inkişafına dair proje ve kanun layihaları esbabı mucibe raporu", *Mimar*, cilt 3, sayı 8, 1933, s. 254.

257 Samuel J. Hirst, "Anti-Westernism on the European Periphery: The Meaning of Soviet-Turkish Convergence in the 1930s", *Slavic Review*, cilt 72, sayı 1, 2013, s. 37. Bir başka yorum, ikili ilişkide işbirliğinin öne çıktığı dönemin 1923-1936 arası olduğunu iddia etmiştir. Bkz. Erel Tellal, "SSCB'yle İlişkiler", der. Baskın Oran, *Türk Dış Politikası: Kurtuluş Savaşından Bugüne Olaylar, Belgeler, Yorumlar*, cilt I, İstanbul: İletişim Yayınları, 2001, s. 314-320.

258 P. Moiseyev, "1920-1939 Arasında Rus-Türk İlişkileri: Yeni Düşünce Açısından Bilimsel Yayınların Analizi", der. Gülten Kazgan ve Natalya Ülçenko, *Dünden Bugüne Türkiye ve Rusya: Politik, Ekonomik ve Kültürel İlişkiler*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2003, s. 140.

1925'te iki ülke arasında "Dostluk ve Tarafsızlık Anlaşması" imzalandı. 1927'de Ekim Devrimi'nin 10. yıl etkinlikleri çerçevesinde İstanbul ve Ankara'da Sovyet devriminin propagandası yönünde bir dizi faaliyet gerçekleştirildi. 1929'daki dünya ekonomik bunalımının etkisiyle iki ülke arasındaki temaslar sıklaştı. Örneğin, 1929'da SSCB Dışişleri Halk Komiseri (HHK) yardımcısı Türkiye'yi ziyaret etti ve Sovyetler Birliği, Türk hükümetinin Beş Yıllık Birinci Kalkınma Planı'nı oluşturmaya destek oldu.²⁵⁹ 1925 tarihli antlaşma, 1929 yılında imzalanan bir protokolle uzatıldı; bu iki ülke arasında önemli bir gelişmedir çünkü arada geçen süre boyunca ilişkilerde hem olumlu hem de olumsuz birtakım gelişmeler yaşanmıştı.²⁶⁰ Daha sonra, anlaşmaya eklenen, "Kara ya da denizden doğrudan doğruya komşusu olan devletlerle siyasal bağitlar yapmayı amaçlayan görüşmelere girişmemeyi ve bu gibi anlaşmaları ancak söz konusu tarafın onaması ile yapmayı yükümlenir" maddesinden iki taraf arasındaki işbirliğinin niteliği anlaşılabilir.²⁶¹ 1932'de İsmet İnönü Sovyetler Birliği'ne resmî ziyarette bulundu: Bu görüşme sırasında şu konular üzerinde duruldu:

- a) kültürel işbirliğinin artırılması, b) uluslararası alanda işbirliğinin sürdürülmesi (Türkiye özellikle Balkanlarda izlediği politika üzerine bilgi verdi ve MC'ye üye olma isteğini SSCB'ye kabul ettirdi), c) farklı politik sistemlerin varlığının

259 Sovyetler Birliği Türkiye'ye hem finansal destek hem de uzman görüşü şeklinde destek vermiştir. Özellikle finansal yardım sayesinde, Sovyetler Birliği'nin Türkiye'nin toplam ticaretinin cari değerindeki payı 1924-1929 arasında %3 iken, 1930'larda %5'e ulaşmıştır. Bunun sebebi, "devletçi sanayi programlarının dış finansmanında önemli ölçüde Sovyet kredisine dayanılması, Sovyetler'den yapılan makine ve araç-gereç ithalatı ve borcun Türk ihracat mallarıyla geri ödenmesi" Yahya S. Tezel, *Cumhuriyet Döneminin İktisadi Tarihi* (1923-1950), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2015, s. 212. Sovyetler'den alınan kredi, Türkiye'nin Birinci Beş Yıllık Kalkınma Planı'nı gerçekleştirebilmesi için gerekli kaynakların üçte birini oluşturmaktaydı. Ayrıca, bu kredi ve teknik yardım sayesinde Kayseri'de (1934) ve Nazilli'de (1935) dokuma fabrikaları açılmıştır. Bkz. Tellal, *a.g.e.*, s. 320.

260 *A.g.e.*, s. 317.

261 *A.g.e.*, s. 318. Daha sonra, 7 Kasım 1935'te 1925 anlaşmasının 10 yıllık bir süre için uzatılmasına yönelik olarak bir protokol imzalanmıştır. Bkz. *A.g.e.*, s. 320.

işbirliğine engel olmaması, ç) SSCB'nin Türkiye'ye kredi vermesi (8.000.000 dolar, faizsiz, 20 yıl içerisinde tarım ürünleriyle ödemeli, kurulacak fabrikalara teknoloji ve uzman yardımı koşullarını içeren).²⁶²

Ekonomi alanında, Sovyetler Birliği'nin benimsediği devletçilik modeli, Türkiye'de İsmet İnönü'nün aralarında bulunduğu bazı kurucu bürokratik seçkinler nezdinde dünya bunalımından sağ çıkmanın bir formülü olarak değerlendirilse de Sovyet modeli Türkiye'de tam anlamıyla uygulanmadı.²⁶³

Kültürel alandaki ilişkilerden bahsetmek gerekirse, Ağustos 1925'te Moskova'da kurulan VOKS²⁶⁴ (*Vsesoyuznyy Obşestvo Kulturnih Svyazi*-Umum İttifak Toplumunun Yabancı Ülkelerle Kültürel İşbirliği), iki devlet arasındaki kültürel ilişkilerin yürütülmesinde etkin olur.²⁶⁵ Türkoloji, edebiyat, tiyatro, müzik, resim gibi alanlardaki kültürel işbirliklerinin yanında, Türkiye üzerindeki en yoğun Sovyet etkisinin sinema alanında

262 A.g.e., s. 319.

263 Devletçilik ilkesini serbest ekonomiye bir tehdit olarak algılayan, Celal Bayar'da en sarıh örneğini bulabileceğimiz bazı kesimler parti içinde ekonomi alanında başlamak üzere muhalefeti harekete geçirdiler. Bu nedenle, Sovyetler'den gelen ekonomik yardım değerli bulunmasına rağmen, Türkiye'deki devletçilik modeli özel sektörün devlet eliyle yürütülmesi şeklinde hayata geçti. Sebepiyse, özel sektörün güçsüz olması ve dünya ekonomik bunalımının ekonomiyi hassaslaştırması; bunun sonucunda ise devletin, piyasanın canlanması için yaptığı girişimlerdi. Sonuç olarak, korporatist bir ekonomik model içinde, ekonomi alanında ne tamamıyla serbestleşilmiş ne de ekonomi devlet elince tek merkezden yönetilmiştir.

264 SSCB'nin etki alanını büyük siyasi hedefler üzerinden değil kültür üzerinden genişletmesine ve dünya siyasetinde öncesine kıyasla daha ılımlı bir imaj oluşturmaya yardımcı olması amaçlanan bu örgüt; SSCB İlimler Akademisi, Umum Rusya Şarkiyat İlimler Kurumu, Güzel Sanat İlimler Akademisi, Eğitim ve Sağlık Halk Komiserleri, Devlet Kitap Dairesi ile diğer kuruluşların üyeleriyle kurulmuştu. VOKS'un etkinlikleri arasında sanatçı değişim programları, sanat ve aydın kesimleriyle buluşmak, toplantı yapmak, yakınlaşma amaçlı sosyal eğlenceler düzenlemek, ortak güzel sanat ve fotoğraf sergileri gerçekleştirmek ve bu sergilerin değişimini yapmak vardır. Raşid Tacibayev, *Kızıl Meydan'dan Taksim'e: Siyasette Kültürde Sanatta Türk-Sovyet İlişkileri*, İstanbul: Truva Yayınları, 2004, s. 168.

265 VOKS'un yanı sıra, ikili kültürel ilişkilerin gelişmesine, "Yazarlar Cemiyeti, Moskova Konservatuarı, Sovyet Bestecileri Cemiyeti, spor ve diğer alandaki" kurumlar da katkıda bulunur. Tacibayev, a.g.e., s. 195.

gerçekleşmiş olduğu iddia edilebilir.²⁶⁶ 1926'dan itibaren Sovyet filmleri kısıtlı çevreler içinde olsa ve kimi zaman sansüre maruz kalsa da Türk seyircileri tarafından izlenir.²⁶⁷ Sovyet sinemacılığı Türk hükümetince takdir edilerek Türk öğrencilerin Sovyetler Birliği'nde sinema eğitimine yönlendirilmesi sağlanır. Türk-Sovyet yakınlaşmasının bir yansıması olarak, ünlü Türk ressam Abidin Dino da Rus yönetmen Sergey Yutkeviç (1904-1985) tarafından Sovyetler Birliği'ne davet edilir ve böylece Leningrad sinema fabrikasında çalışır.²⁶⁸ Ayrıca, 1930'da sesli filmin ortaya çıkması okuma yazma bilme gerekliliğini ortadan kaldırdığı için topluma verilmek istenen mesajın kolaylıkla yaygınlaştırılmasını mümkün kılar. Sovyetler için devrim fikirlerini kitlelere yaymanın en etkin aracı sinemaydı.²⁶⁹ Burhan Toprak²⁷⁰ da "devrimin gücünün" Sovyet sinemasına yansımalarını özenerek aktarır. Toprak, sinemanın kitle gücü ve kitle terbiyesi üzerindeki yüksek etkisinin farkına Sovyet sinemasıyla karşılaştıktan sonra vardığını ifade eder. Avrupa ve Amerikan sinemasının "kahraman-yıldız" göreneğini sevmediğini; buna karşılık Sovyet sinemasında ise asıl kahramanın yığının kendisi olmasından hoşlandığını belirtir.²⁷¹

Türk-Sovyet yakınlaşmasının en dikkat çekici kültürel ürünlerinden biri, Sovyetler'in önde gelen sinemacılarının yönettiği, Ankara'nın baş rolde olduğu bir filmidir. Türkiye, 1933'teki 10. yıl kutlamaları kapsamında, ünlü yönetmen Sergey Yutkeviç'ten bir propaganda filmi sipariş eder ve filmin yapımı bir sene içinde tamamlanır. "Türkiye'nin Kalbi - Ankara" (Ankara-Serdtsse Turtsii) (1934) adlı filmin²⁷² yapımında; senaryosu

266 A.g.e., s. 198.

267 A.g.e., s. 190-192; Sargın, "Constructed Revolutions", s. 147.

268 Tacibayev, a.g.e., s. 212. Orada "Madenciler" (1937) adlı filmin dekoratörlüğünü üstlenmiştir.

269 Sargın, "Constructed Revolutions", s. 145, 147.

270 O tarihte Sanayi-i Nefise Mektebi'nde sanat tarihi öğretmeni olarak çalışmaktadır.

271 Burhan Ümit Toprak, "Sovyet filmi ile Avrupa ve Amerika filmleri", *Ulus*, 24 Nisan 1935, s. 3.

272 Özgür Adadağ, "Un film, une capitale comme vitrine de la République: Ankara

ve yönetmenliği Sergey Yutkeviç'e ait olmakla birlikte, Sovyetler Birliği'nden L. Arnstam, J. Martov ve V. Rappoport'un yer aldığı mahir bir teknik ekip, Türk tarafından ise yazı ve müzik alanlarında destek veren Reşat Nuri Güntekin, Fikret Adil, Osman Zeki Üngör, Ekrem Zeki Ün ve Cemal Reşit Rey gibi ustalar bulunuyordu. Başka bir deyişle film tam olarak bir Türk-Sovyet ortak yapımıdır ve dönemin kültürel yakınlaşmasının açık bir sonucudur.²⁷³ Film, Atatürk'ün 10. yıl kutlamasındaki nutkuna yer vermesinin dışında, İstanbul, Ankara ve Anadolu'dan görüntüler de sunar. Filmde, bir yanda Ankara'daki modern mimari yapılar, geniş yollar, okullar ve diğer yapılarla, diğer yanda savaşın bitap düşürdüğü, Cumhuriyet öncesinde yok sayılmış, fakruzaruret içindeki köylü ve kıraç topraklar içinde yoksun, bedbaht haldeki Anadolu, tam bir karşıtlık içinde anlatılır. Ankara'yı yeni rejimin gerçekleştiği inkılabın simgesel bir mekânı olarak kabul ederek, eski-yeni karşıtlığı vurgulanırken, eski rejimden kopuşun gerekliliği Anadolu (eski)-modern Ankara şehrinin (yeni) görüntüleri üzerinden gösterilir. Kemalist inkılapların üstlendiği ve vaat ettiği tüm yeniliklerin mekânsal olarak karşılık bulabildiği yer, filmin anlatımına göre Ankara'dır.

Filmin yönetmeni Sergey Yutkeviç, Kemalist Türkiye'yle kurduğu empati nedeniyle *Ulus* gazetesinin yayımladığı görüşmede Türk kamuoyuna birtakım tavsiyelerde bulunmuştur. Sanatçı, genç Türk ressamlarına "realite" ile bağlarını sağlamlaştırmalarını öğütler.²⁷⁴ Yutkeviç, "Eserlerinizin çoğu bir 'yabancı ses'e göre yapılmış gibidir. Yapraklarınızı kımıldatan yabancı rüzgârlardır ve bu rüzgârlar arasında Anadolu yaylasının bir nefes gibi sıcak, diriltici rüzgârını hissedememekteyim" şeklin-

ra, le cœur de la Turquie", *İleti-ş-im, Université Galatasaray Revue de Communication*, sayı 26, 2017, s. 157-177. DOI: 10.16878/gsuilet.324246

273 Tacibayev, a.g.e., s. 210. 1934'te yapımı tamamlanan filmi VOKS propaganda amaçlı kullanmış, film Moskova, Leningrad, Harkov ve Gorkiy'de gösterilmesinin yanı sıra Türkiye Büyükelçisi Ragıp Bey de kendi çevresindeki bürokratlara izletmiştir. Başvekil İsmet Paşa da filminden oldukça memnundur. Bkz. a.g.e., s. 211.

274 Serj Yutkeviç, "Genç Türk ressamlarına mektub", *Ulus*, 14 İlkkanun 1934, s. 3.

deki eleştirisini Türk ressamlarına yöneltir. Diğer taraftan, Sovyet ressamlarının da “aynı hastalıktan” mustarip olduğunu belirterek bu durumun gerektirdiği süreci Sovyet sanatçıların deneyimleri üzerinden aktarır:

Sanatkârlarımız... zamanlarını yalnız bir iki büyük şehirde değil, bütün memlekette, gelişen sanayi merkezlerinde, köylerde, kolhozlarda, orduda okullarda geçiriyorlar. Fenni seferlere, askerî manevralara, fabrikalara yapılan gezintilere iştirak ediyor, yeni bir hayatın, yeni bir cemiyetin, yepyeni bir memleketin her şeyinin içine giriyorlar.²⁷⁵

Yutkeviç'in iki toplumun sanatçıları arasında benzerlik kurması çok doğaldır çünkü ikisinin de aydınları birkaç yüzyıldır kendi modernleşme deneyimlerini Batı'yla ilişkili bir biçimde inşa ediyordu.²⁷⁶ Fakat Bolşevik devrimiyle birlikte Sovyet Rusya'nın ideolojik olarak dünya tahayyülü artık Batı modernleşmesiyle sınırlı olmaktan çıkmıştı. Her ne kadar 1920'lerin ortalarından itibaren kısmen değişecek olsa da – Sovyet propagandası işçi ve köylüler üzerinden şekillenen yeni bir dünya tahayyülünü referans alıyordu. Yutkeviç'in Türk okuyuculara aktardığına göre, Sovyet sanatçıları Bolşevik rejiminin faaliyetlerine etkin bir şekilde katkıda bulunuyordu.

Yutkeviç'in Sovyet sanatçılarından yola çıkarak verdiği mesajlara Cumhuriyet aydınlarının gösterdiği ilgi, 1934'te Ankara'da düzenlenen bir Sovyet resim sergisi hakkında yazılanlarda da görülebilir. İki ülke arasındaki kültürel yakınlaşmanın bir göstergesi, iki ülkenin sanatçılarının eserlerini karşılıklı olarak sergilemeleridir. “Türkiye'nin Kalbi - Ankara” filminin Moskova gösteriminde kurulan sergiye Sergey Yutkeviç Türkiye'den “d” Grubu sanatçılarının yaptığı 100 hediye resmi beraberinde götürür ve bu resimler de aynı sergide sergilenir.²⁷⁷ 1934 güzünde Türkiye'ye ressam A. Gerasimov gelmiştir. Abidin Dino'nun Leningrad sinema fabrikasına Sergey Yutkeviç'in daveti üzerine gi-

275 A.g.e.

276 Belge, “Osmanlı ve Rusya'da Aydınlar”, s. 109-124.

277 Tacibayev, a.g.e., s. 214; Hirst, a.g.e., s. 51.

dişi de aynı döneme rastlar.²⁷⁸ Gerasimov ile Abidin Dino resim sergilerinin değış-tokuş yapılacağını haber verirler. Bunun sonucunda ilk resmî sergi VOKS tarafından Ankara'da açılan Sovyet Sergisi'dir. 1934 yılı sonu ve 1935 yılının başında düzenlenen sergide 47 Rus ve Sovyet ressamının tabloları ile 29 heykeltıraşın eserlerine yer verilir. Serginin Ankara'daki açılış törenine Başvekil İsmet İnönü ve Sovyetler Birliği'nin Ankara Büyükelçisi M.L. Karahan katılır. Sergi, Ankara'da gösterilmesinin ardından, 15 Ocak 1935 tarihinde İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde ziyarete açılır.²⁷⁹ Türkiye'de açılan Sovyet resimleri sergisinden yaklaşık bir sene sonra, Moskova'da Türk ressamların eserlerinden oluşan bir sergi düzenlenmiştir. Bu serginin daha siyasi bir havada geçtiğı sergiyi düzenleyen organizasyon komitesinden anlaşılmaktadır.²⁸⁰ 31 Aralık 1935'teki açılış törenine ise Dışişleri Halk Komiseri M.M. Litvinov, RFSSR Halk Eğitim Komiseri A.S. Bubnov, S.M. Budenmy, Moskova'daki Türk Büyükelçisi N. Pınar, diplomatik bölümün başkanı, Sovyetler Birliği'nde eğitim almakta olan Türk mühendis ve pilotlar, yerli ve yabancı gazeteciler, ressamlar, sanatçılar, Ankara CHP temsilcisi Abdurrahman Ongen, ressam Salâh Cimcoz ve ressam İbrahim Çallı'dan oluşan kalabalık bir heyet katılır. Moskova'daki Türk ressamları sergisinde önde gelen üç sanat grubunun ("d" Grubu, Müstakiller ve Güzel Sanatlar Birliği) toplam 79 eseri sergilenir.²⁸¹ Türkiye'den Moskova'ya giden bu ilk serginin izlenimleri *Kültür Haftası* dergisinde yer bulur.²⁸² Ressam İbrahim Çallı, sergiye yo-

278 Tacibayev, a.g.e., s. 214.

279 A.g.e.

280 Organizasyon komitesi şu isimlerden oluşmaktaydı: Sovyet organizasyon ekibinin başkanı Dışişleri Halk Komiseri M.M. Litvinov, Türkiye organizasyon ekibinin başkanı Dışişleri Başkanı Tefrik Rüştü Aras, üyeleri RFSSR Halk Eğitim Komiseri A.S. Bubnov ve Milli Eğitim Bakanı Saffet Arıkan, Sovyetler'in Türkiye Büyükelçisi M.L. Karahan ve Türkiye'nin SSCB Büyükelçisi Zekai Apaydın, ressam Salâh Cimcoz ve İbrahim Çallı, VOKS'un başkan yardımcısı L.K. Çernyavsky, Resimli Hünler Alanında Çalışanların Umum Rusya Koope-ratif İttifak Başkanı Yu. Slavinskii ve I. Grabar. Bkz. Tacibayev, a.g.e., s. 215.

281 A.g.e.

282 Anonim, "Moskovada Türk Ressamları", *Kültür Haftası*, sayı 1, 15 İlkincikanun 1936, s. 14; İbrahim Çallı, "Sovyet Rusyadan Birkaç İntiba", *Kültür Haftası*, sayı 11, 25 Mart 1936, s. 204.

ğün bir ilgi olduğunu, oradaki sanatçıların kendilerine büyük hürmet gösterdiklerini, Sovyet Rusya'da güzel sanatlara özel bir ihtimam gösterildiğini kaydeder.²⁸³ Moskova'daki Türk sergisi 27 Ocak 1936'ya kadar sürer, yaklaşık 13 bin kişi tarafından ziyaret edilir ve Sovyet basınında genişçe yer bulur.²⁸⁴

Türkiye'deki Sovyet resim sergisine dönersek, bu serginin 1938'de başlatılan Ressamların Yurt Gezileri Programı'nı²⁸⁵ (Bkz. İkinci Bölüm) doğuracak ilham kaynaklarından biri olduğunun altını çizilmeli. Yurt Gezileri Programı'ndan üç dört sene önce yönetmen Yutkeviç'in Sovyet sanatçılarının çalışma şeklini heyecanla paylaşması ve Sovyet sergisinin Türk aydınlarınca beğenilmesi, Yurt Gezileri Programı'nı etkileyen gelişmelerdendir denilebilir. Sovyet sergisi, Kemalist yayın organlarının başını çektiği Türk basınında genişçe yankı bulur.²⁸⁶ *Ulus* gazetesinde, ressamların devletin desteklediği bir projeyle "Rusya'da doğan yeni adamın yaşayışını" yansıtan tablolar yaptıkları anlatılıyordu:

Genç, ihtiyar, az veya çok müstaid [sic] bütün ressamlar her yıl, masrafı hükümet veya sosyal kurumlar tarafından verilen uzun yolculuklar yaparak kolhozları, Sovyet Birliği'nin ulusal cumhuriyetlerini ve az çok ehemmiyetli sanayi merkezlerini gezerek, baştan aşağı değişen tabiatın yeni peyzajlarını ve Rusya'nın yeni adamlarını yerinde tanırırlar.²⁸⁷

Burhan Belge²⁸⁸ ise Sovyet toplumunun bu resimlerde "görülebilmesi" nedeniyle Sovyet sergisini beğendiğini kaydeder:

283 Çallı, "Sovyet Rusyadan Birkaç Intiba", s. 204.

284 Tacibayev, *a.g.e.*, s. 216.

285 Bkz. İkinci Bölüm.

286 Anonim, "Ankara'da Bir Sovyet Resim Sergisi", *Ulus*, 11 İlkanun 1934, s. 5; Anonim, "Sovyet sanat sergisi", *Ulus*, 20 İlkanun 1934, s. 1; Burhan Belge, "Sovyet Sergisi", *Ulus*, 20 İlkanun 1934, s. 3; İsmail Hakkı Tonguç, "Sovyet Sanatkarları Resim Sergisi", *Ülkü*, cilt 4, sayı 24, Şubat 1935, s. 444-446; Edip Hakkı, "Rus Resim Sergisi", *Arkitekt*, cilt 5, sayı 3, 1935, s. 87. Sovyet resim sergisi *La Turquie Kémaliste* dergisine de konu olmuştur. Bkz. Von Walder, "Sowjet Kunst im Ausstellungen Gebaude Ankara", sayı 5, Şubat 1935, s. 24-28.

287 Anonim, "Ankara'da Bir Sovyet Resim Sergisi", *Ulus*, 11 İlkanun 1934, s. 5.

288 Hakkında iyi bir analiz için bkz. Yıldız, *Üç Dönem Bir Aydın*.

Seksen kadar tablonun hemen hepsinde, Sovyet cemiyetini görürüz. Çeşitlilik bize gösteriyor ki, *bir ulusun devrimci işlerinin buyruğuna verilmiş sanat, hiç de ileri sürüldüğü gibi, bir yanlış, yavan ve sıkıcı değildir.* [...] Her tablo, içinde yaşadığı cemiyetin işlerine katılmasını bilen sağlam bir sanat duygusunun mahsulüdür. *Ferdiyetçi okulun gönül ve beyin hastalıklarını aksettiren, ne mevzulara ne de şekillere rastlıyorsunuz.*²⁸⁹

O halde, Burhan Belge için, ulusal karakterin sanata yansıtılması, özendirilmesi gereken bir özelliktir. Ayrıca, sanatın bir idealin otoritesi altında üretilmesinin iyi sonuçlar da doğurabildiğini belirtirken, sanatta bireyci yaklaşımdan hoşlanmadığını açıkça ifade eder.

Yine *Ulus* gazetesinde, Ankara Halkevi'nde düzenlenen ve Halkevi Başkanı Nafi Kansu tarafından açılan Sovyet sergisinde yer alan tabloların fotoğraflarına da yer verilir.²⁹⁰ Burada bilgileri verilen tablolar, Türk ressamlarına onlardan beklenen resim türüne örnek olabileceği için seçilir.²⁹¹ Seçilen konular itibariyle daha sonra Yurt Gezileri'nde yapılacak resimlerle benzer olacaktır. Söz konusu konular, tahmin edilebileceği gibi, kişi kültürünü öne çıkaran lider portreleri, vatan imgesini pekiştiren manzara resimleri, geleneksel kıyafetleri içinde köylüler, tarihi mekânlar, inkılabın izlerinin görülebileceği modern yapılar, ulusal mitleri besleyen kahramanlık temsilleri, modern zevk ve yaşayışa işaret eden resimler ve benzerleridir.

Ulus gazetesi kadar *Ülkü* dergisi de Sovyet sergisine önem verir. *Ülkü*'de İsmail Hakkı Tonguç yine Sovyet ressamları sergisindeki eserleri konu edindiği yazısında Rajoki'nin kadın portresi, Sergey Vasilyevich Gerasimov'un "Bir Kolkhoz Kürsüsün-

289 Burhan Belge, "Sovyet Sergisi", *Ulus*, 20 İlkkanun 1934, s. 3.

290 Yazıda fotoğraflarına yer verilen tablolar şunlardır: Bogorodski'nin "Lenini hatırlama"; Bordski'nin "Lenin Çalışma Odası"; Brodski'nin bir tablosu (adı okunmuyor); Rajoki'nin "Kadın Portresi"; Kuprin'in "Bahçesaray"ı; Gerasimov'un "İnkılab Çetecilerinin And İçmesi"; Gerasimov'un "Kolhoz Gece Bekçisi"; Devneka'nın "Sivil Tayyarecilik"i; Efimov'un "Sabah Horoz"u. Anonim, "Sovyet Resim ve Heykel Sergisi", *Ulus*, 21 İlkkanun 1934, s. 6.

291 Bu serginin gösterildiği tarihlerde I. İnkılap Sergisi için de eserlerin toplanmakta olduğu hatırlanmalıdır.

de” ve Aleksandr Deynaka’nın “Sivil Tayyarecilik” isimli tablolarının fotoğraflarına yer verir. Tonguç sergideki eser sahiplerinin, tasvir ettikleri konuları bizzat deneyimlemiş insanlar olduklarına dikkat çeker. Fakat Tonguç’un bu resimlerde altını çizdiği özellik daha başkadır:

Sergideki eserler; endüstri, teknik ve zirai hayat itibarile [sic] geri kalmış bir cemiyetin ilerleme hamlelerini gösteren vesikalar-dır. (Her kafa işçisi bir eliştir, her eliştir bir kafa işçisidir) prensibini bir kıymet olarak alan Sovyet rejimi kendine mahsus, orijinalitesi bulunmayan [sic] bir sanat yaratmadıkça bu prensibin tahakkuk ettirilemeyeceğini bilir.²⁹²

Ismail Hakkı, böylece Sovyetler Birliği’yle Türkiye arasında geri kalmışlık üzerinden benzerlik kurarak Sovyet çözümünün bir model olarak alınabileceğine işaret eder. Tonguç’un sergide gözüne çarpan eserleri nasıl nitelediğine baktığımızda inkılap resimlerine örnek oluşturması açısından, Sovyet resimlerinden örnekler yakaladığını görürüz:

Riajski, Georgi’nin dokuz resmi vardır. Yeni bir Sovyet kadını tipi yaratan bu sanatkârın (Kızıl Orduda siyasal ders) adlı tablosu inkılab resimlerinin güzel bir örneğidir. [...] Gerasimov, Sergey bize bu sergide 1931 den [sic] itibaren yaptığı resimlerden yedi tanesini gösteriyor. (Bir Kolhoz kürsüde) adlı tablosu Rus yeniliklerinin temelini teşkil eden köylünün harikula-de kuvvetini anlatmaktadır. [...] Deyneka, Aleksandr’ın üç resmi vardır. *Sivil Tayyarecilik* adlı eseri yeni ülkelerin heyecanını anlatan güzel bir resimdir.²⁹³

Tonguç’un bu Sovyet resimlerinden aldığı ilham, 1929-1935 yılları arasındaki Türk-Sovyet yakınlaşmasının kültürel anlamda ne kadar başarılı olduğunu gösteriyordu. *Ulus ve Ülkü*’nün yanı sıra, *Arkitekt* dergisinde de Sovyet sergisinin yankıları duyuluyordu. Tezyini sanatlar mütehassısı Edip Hakkı Rus eserle-

292 Ismail Hakkı Tonguç, “Sovyet Sanatkârları Resim Sergisi”, *Ülkü*, cilt 4, sayı 24, Şubat 1935, s. 445.

293 A.g.e., s. 446.

rini pek fazla beğenmediğini belirtse de Gerasimov'un devrimci fikirlerin bünyesinde doğurduğu duyguları samimi bir şekilde gösterdiği "İnkılap Çetelerinin And İçmesi", "Kolhoz Gece Bekçisi" ve "Kolhoz Köylüsü Kürsüde" adlı eserlerinin ve Debenefa Aleksandr'ın "Akların Erkânı Harbiyesinde Bir İnkılapçının Sorguya Çekilişi" unvanlı eserin resimler arasında ilgisini çeken ve takdirini kazanan eserler olduğunu not etmişti.²⁹⁴

Sonuç olarak, Sovyetler Birliği'nin kitle siyasetini ele alış biçimi ve kitleleri terbiye etme yöntemleri Türkiye'nin önde gelen aydınları ve bürokratlarınca takip ediliyordu. Bununla birlikte, Sovyetler Birliği'yle Türkiye'nin söz konusu yakınlaşmasının iki savaş arası dönemin siyasi açmazları, belirsizlikleri ve ekonomik çıkarları sebebiyle mümkün olabildiğinin altını çizirken, takip eden İkinci Dünya Savaşı döneminde bu ilişkiler yavaş yavaş soğuyacak ve bu dönemde devlet Türkiye'de Sovyet-karşıtı bir atmosferin oluşturulmasına destek verecektir.

Modernizm ve inkılabın sanatı arasında meşru sanat arayışı: Alan-içi çekişmeler

Bir yandan Kemalist yayın organlarında Sovyet sergilerinin realist stildeki resimleri övülürken, diğer yandan da yeni yeni şekillenen sanat alanı, özellikle üç sanat grubunun berraklaştırdığı bir eski-yeni kavgasına tanık olunan bir güç mücadelesine sahne oluyordu.

1933'te "d" Grubu'nun kurulmasından sonra, resim alanı içerisinde bir meşruiyet tartışması ortaya çıkmıştı. İlk defa bir sanat oluşumunun salt sanatsal iddialarla bir araya gelmesi nedeniyle, grubun kuruluşu resim alanının entelektüel ve bürokratik alanlardan özerkleşmesi yönünde önemli bir dönüm noktasıydı. Grup ortaya çıktığında, öncelikleri arasında ne mesleki dayanışma ne inkılap sergilerinden ödül toplamak ne de önde gelen siyasi figürlerin portrelerini yaparak hamilik peşinde olmak vardı. Manifestolarında, tek amaçlarının resim olduğu söylenmişti. Edouard Manet'nin resimde akademik geleneği

294 Edip Hakkı, "Rus Resim Sergisi", *Arkitekt*, cilt 5, sayı 3, 1935, s. 87.

alaşığı eden sembolist devrimi gerçekleştirmesinden sonra resim alanının özerkleşmesini hatırlatırcasına,²⁹⁵ Türkiye'deki resim alanı da “d” Grubu'yla birlikte yeni ve özerk bir alanı var etme iddiasında olan bir oluşumla karşılaşmıştı. Bununla birlikte, “d” Grubu'nun alana girdiğinde kolayca bir simgesel dönüşüm gerçekleştirmesi mümkün olmamıştı.

“d” Grubu üyesi ressam Zeki Faik İzer, sıklıkla sanat üzerine yazıyordu. Grup üyelerinin çoğunun aynı zamanda sanat hakkında yazı yazan kişiler olması, söz konusu eserlerin ve akımların sanat yazınına girişini kolaylaştırdı ve grubun kültürel sermayesinin artmasında katkı sağladı. Böylece grubun simgesel olarak güçlenmesine katkıda bulundu. İzer, bir yazısında Müstakiller ve “d” Grubu'nun “yarınki milli ve mahalli bir sanatın köklerini güçlendirenlerin başında” geldiklerini belirtiyordu.²⁹⁶ Burada ilginç olan, İzer'in bu hegemonik “milli ve mahalli sanat” söylemini sahiplenmesiydi. Grupların sanatta dair bir kriterle değerlendirilmemesi, resim sanatı alanının hâlâ özerkleşmemiş olduğunu gösterir; zira bir alanın özerk olabilmesi için, “dışsal bir kriter referans vermeksizin kendi kalite değerlendirme kriterlerini dayatma kapasitesi”ne sahip olması gerekir.²⁹⁷

Öte yandan, Müstakiller ve “d” Grubu'nu içine alan modern sanatçı grupları hakkında bazı önyargılar ve hatta kötü kanaatler vardı. Bu grupların ya tekniksiz ya aşırı olduğu ya da kitleye hitap edememe gibi sorunları barındırdığı iddia ediliyordu. En başta, *Ülkü*'de, Güzel Sanatlar Birliği üyesi ressam Ali Sami, “memlekette pek yeni doğan sanat duygularını kurban vermemek için”, modernizm akımlarının “yanlış tefsirleri” hakkında kamuoyunu uyarmayı kendine adeta görev edinmişti.²⁹⁸

295 Pierre Bourdieu, *The Rules of Art: Genesis And Structure of The Literary Field*, çev. Susan Emanuel, Stanford, CA: Stanford University Press, 1996.

296 Ressam Zeki Faik, “On senelik resim hayatımız”, *Mimar*, cilt 3, sayı 9-10, 1933, s. 319.

297 Anne Jourdain ve Sidone Naulin, *Pierre Bourdieu'nün Kuramı ve Sosyolojik Kullanımları*, çev. Öykü Elitez, İstanbul: İletişim Yayınları, 2016, s. 132.

298 Ressam Ali Sami, “Yaratıcı Artist ve Sanatta Muvazene”, *Ülkü*, cilt 4, sayı 21, İlkinciteşrin 1934, s. 215-217.

Ali Sami bu sanatların “mütereddi” olduğunu iddia ederek, Avrupa’ya giden genç ressam adaylarını bu akımlara karşı temkinli olmaya davet ediyordu.²⁹⁹ Ayrıca modern sanatçılardan bazılarının “teknîği tamamen inkâr” ettiğini söyleyerek onları klasik ve akademik anlamda sanat alanının en temel gereklerinden biri kabul edilegelen unsurlarından birine, *teknîğe*, sahip olmamalarıyla ötekileştiriyordu.³⁰⁰ “d” Grubu’na sempatiyle yaklaşan Eşref Üren bile şu sözleriyle mevcut bir korkuyu dillendiriyordu: “Yeni resim başıbozuk değildir ve tekniksizliğe gitmiyor.”³⁰¹ Yeni resmin teknik sahibi olduğu her fırsatta, özellikle “d” Grubu sözcüsü addedilebilecek Nurullah Berk’in yazılarında yineleniyordu. Demek ki, sadık kalınması gereken belirli bir kanon vardı ve bu kanona göre teknik sahibi olunması gerekiyordu. Teknik, konu vs. unsurlar hakkında kalite değerlendirme ölçütlerinin sanatçılar yerine resim sanatı alanının dışından kimseler tarafından belirlenmesi, alanın *dışerklik*³⁰² yanını hatırlamak için özellikle dikkat çekiciydi ve bu dışerklik yanı diğer alanlara tabi bir ilişkiyle şekilleniyordu.

Bu kimselerden Yaşar Nabi, daha da ileri giderek, modernliğin “müfrit” (aşırı) sınırlara varmasını eleştiriyordu.³⁰³ Ona göre modern sanat, sanatın halka yayılmasına imkân tanımamaktaydı. “Muhitin gerekleri” göz önüne alınmalıydı; öteki türlü şü ancak sanat aristokrasisi anlamına gelirdi ve zararlıydı.³⁰⁴ Yaşar Nabi, modern sanatın iki temel kusuru olduğunu savunuyordu. Öncelikle, bu sanat “uluslararası bir düşünüş ve telakkinin ifadesi olduğundan ulusal sanatın doğmasına” engel olabilir-

299 Ressam Ali Sami, “Kaldırım Ressamları”, *Ülkü*, sayı 7, Ağustos 1933, s. 35.

300 Ressam Ali Sami, “Yaratıcı Artist ve Sanatta Muvazene”, s. 216.

301 Eşref, “Dört Başlı Dragon”, *Yeni Adam*, sayı 35, 30 Ağustos 1934, s. 6.

302 Pierre Bourdieu, kültürel üretim alanının aktörlerinin yatay olarak iki farklı uç (özerklik [*autonomy*]-dışerklik [*heteronomy*]) arasında konumlandığını göstermiştir. Özerklik alan içi değerlere bağlılığa işaret ederken, dışerklik alanın dışından gelen etkilere (ekonomik veya politik) göndermede bulunur. Bu bağlamda Bourdieu’nün çizdiği şema için bkz. Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature (Vol III)*, Cambridge: Polity Press, 2004, s. 49.

303 Yaşar Nabi, “Sanatta Modernlik Meselesi”, *Ulus*, 5 Sonkanun 1935, s. 3-4.

304 A.g.e., s. 3.

di.³⁰⁵ İkincisi, kısıtlı, dar bir sanat çevresine hitap ettiği için sanat hareketlerinin halk tarafından benimsenmesine olanak vermiyordu. Nabi, son olarak, “tarzlarının modellerini garptan seçerken kendi memleketlerinin ihtiyaçlarını düşünmeliler. Normal modeller de orda vardır” sözleriyle, ressamalara *normal olanı* bulmalarını öğütlemekteydi.

Modern sanata dair yukarıda sıralanan olumsuz kanaatlerden başka, bazı genç sanatçılar modernliğin sanat üzerindeki etkilerini değerlendirmiştir. “d” Grubu’nun fiili sözcüsü ressam Nurullah Cemal (Berk), modern sanatın “zamanın hali ruhiyesini tercüme etmek” dışında bir şey yapmadığını iddia eder.³⁰⁶ Ona göre, içinde yaşanan zamanın etkileri sanata yansıyor. Sanatçıya göre, modern sanatta (özellikle resimde) modern olan bizde anlaşıldığının aksine, “gayri mantıklılık, delilik, ecişbücüşlük” değildi. Sırf tabiatı birebir taklit etmiyor diye modern sıfatının ezbere kullanılmasının, modern sanatın düşünsel tarihine bir haksızlık olduğunu söylüyordu.³⁰⁷ Empresyonizm, kübizm, pürizm, sürrealizm gibi “Garp âlemini sarsmış” olan akımların Türkiye’de layıkıyla bilinmediğini ve hatta “bizim yarım entelektüelimiz”in bu akımlarla “modern” diyerek alay etmesini eleştiriyordu. Nurullah Cemal bir yandan modernizmin düşünsel temelini açıklarken, diğer yandan modern eserleri anlamayanların *geri kalmışlıklarını* ima ediyordu:

Nasıl olmaz ki hemen her modern eser tabiata bir hayranlık haykırışından ziyade, *entelektüel bir manifestodur*. Değişen ahlak telakkileri, insan hisleri, içtimai gidişler, harp, makine, zaman, sürat mefhumları, tabloya, heykele, besteye, binaya, yeni şekiller verdiler. Sanatkâr devrini takip etmezse devrinin adamı olmazsa, yaşayan bir sanat yapamaz. Ve *bugünün sanatına göz yumanlar, ona mütereddi diyenler, mütekâmil adamlar değildirler*.³⁰⁸

305 A.g.e., s. 4.

306 Nurullah Cemal, “Modern Sanat”, *Varlık*, cilt 2, sayı 36, 1 İkincikanun 1935, s. 180-181.

307 A.g.e., s. 180.

308 A.g.e., s. 181.

Modernizmi anlamak, anlaşılan o ki, Nurullah Cemal'e göre o kişilerin kültürel sermaye sahibi olduklarını gösteriyordu. Ali Sami gibi modern sanatı değersizleştirenler, yeterince olgun olmamakla eleştirilmişti. Artık modern sanatı anlamak ve beğenmek yetilerinden mahrum olanların resim alanında değer kaybetmeleri işten bile değildi.

Gelgelelim, modernizmin önde gelen savunucularından biri olan Nurullah Berk aynı zamanda modern sanata önyargılı yaklaşanları rahatlatacak şeyler yazacaktır. Ressam bir ay sonraki yazısında, Avrupa'daki hocaları Fernand Léger ve André Lhote'un da kendi kübizm anlayışlarını bir çeşit esnettiklerini belirtiyordu:

Uzun müddet hemen hemen yalnız makine aletlerinden aldığı unsurlarla resimlerini terkiib eden Fernand Leger, doğrudan doğruya tabiatten ilham alan hakikatperest resimler yapmaya başladı. Andre Lhote, çoktan, Kübizmin mücerretliğinden (soyutluğundan) dışarı çıkarak, onu, tabiatın sıkı bir kontrolü ile karıştırdı ve kübist prensiplere elastikiyet verdi.³⁰⁹

Nurullah Berk sanki bu açıklamasıyla kübizme karşı olanların içini ferahlatıyordu. Kitabın ikinci bölümünde görüleceği gibi, "d" Grubu temsilcileri de 1930'ların ikinci yarısından itibaren çizgilerini yumuşatmaya ve eserlerinde doğaya yaklaşımaya başlayacaklardır. Hatta bu durum, *Güzel Sanatlar* dergisinde Ahmet Muhip Dıranas ve başka yazarların dikkatinden kaçmayacak ve "d" Grubu'nu daha çok benimsemelerine yol açacaktı.

Ayrıca, hatırlanacağı gibi, estetik modernizm modernliğin sonucunda ortaya çıkmıştı; çoğu zaman modern hayata bir tepki, kimi zamansa modernliğe bir övgü olarak. Modernizmin hangi versiyonunun kabul edildiği meşru bir soru olarak ortada dururken, sadece bu sorunun varlığı bile, bize modernizmin genel geçer bir değer olarak kabul edilmediğini ve bağlamsal olarak aktörlerin konumlarına bağlı bir şekilde ona atfedilen değerini değişebildiğini gösterir. Halbuki geç sanayile-

309 Nurullah Cemal Berk, "Kübizm Nedir?", *Varlık*, cilt 2, sayı 38, 1 Şubat 1935, s. 235.

şen bir ulus-devletin, üstelik Batı medeniyeti seviyesine ulaşmak en temel hedef olarak kabul edilmişken, modernlikle böyle çelişkili bir ilişki kurması tam da bu geç kalınmışlık algısının bir sonucu olarak düşünülebilir. Kaldı ki modernlik artık bir *doxa*³¹⁰ olarak işlemekte zorlanır. Ulus-inşa sürecinin sürmesiyle ve ikinci bölümde gösterileceği gibi İkinci Dünya Savaşı'na gidilen bir siyasi atmosferle alakalı olarak, tek-parti döneminin tüm aşamalarının değişmeyen tek *doxası*, türlü derecelerde türlü yüzlerle görünen milliyetçilik olacaktır.

Resim alanında iktidar alanı yaratan bir başka ayrım “gençler”-“ağabeyler” söyleminde belirir. Bu ikilik, sadece Türk resim tarihi yazımının genel çerçevesini değil, Kemalist inkılapların doğrudan doğurduğu bir alan olarak görmeyi arzuladığı “yeni”nin, yani “modern” olanın sınırlarını da belirliyordu. İncelediğimiz kadarıyla, bu tarihsel sınıflandırma ilk kez ressam Nurullah Berk tarafından yapıldı.³¹¹ Nurullah Berk; Müstakiller ve “d” Grubu’nu “gençler”, onlardan önceki kuşağın sanatçılarını ise –ki bunlar genelde Güzel Sanatlar Birliği üyesiydi– “ağabeyler” olarak sınıflandırdı. Berk’in bu ayrımı, Türkiye’deki farklı sanatçı gruplarını ilk kez aynı sergi altında buluşturarak 9 Haziran 1937’de Ankara Halkevi’nde açılan Birleşik Resim ve Heykel Sergisi üzerine yazdığı yazısında görülür. Berk, sergiyi “iki nesil arasında birkaç seneden beri devam etmiş olan kavgaların nihayeti” olarak değerlendirecektir.³¹²

Artık bir barış veya “uzlaşma dönemine”³¹³ girilmiş olduğu anlaşılan bu yazısında, önceleri sıkça eleştirdikleri Çallı kuşa-

310 *Doxa*, Bourdieu’ye göre, alanın söze dökülmeyen, verili kabul edilmiş kuralı olarak tanımlanır. Alanın egemenleri belirli bir bakışı ortaya koyar ve bu öylesine yerleşmiştir ki *doxa* haline gelerek, alanın diğer aktörleri tarafından sorgulanmayan, değişmez bir gerçeklik olarak kabul edilir. Pierre Bourdieu, *The Logic of Practice*, Stanford, CA: Stanford University Press, 1990.

311 Nurullah Berk, “Bir Resim Sergisi Münasebetiyle I”, *Varlık*, cilt 5, sayı 97, 15 Temmuz 1937, s. 389.

312 *A.g.e.*, s. 390.

313 Zeynep Yasa Yaman, “d” Grubu’nun etkinliklerini dört döneme ayırarak inceler; 1933-1936 dönemini “Başkaldırı Dönemi” olarak nitelerken, 1937-1940 arası dönemi “Uzlaşma Dönemi” olarak sınıflandırır. Zeynep Yasa Yaman, *d Grubu (1933-1951)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.

ğı sanatçılarından artık hürmetle bahsediyor, hatta onları “ağabeyler” olarak tarihselleştirerek itibarlarını iade ediyordu. Buna göre, özellikle Çallı kuşağı ressamlarının, kendi deyimiyle “ağabeyleri”nin, Fransız akademik empresyonizmine bağlı kalmalarına rağmen, yurtdışından memlekete döndükten sonra kendilerini çevreleyen manzaralarla ilgilendiklerini kaydeder. Manzaralarla ilgilenmelerinin sonucunda *milli renk* dediği bir niteliğin bu grubun eserlerine yansıdığını belirtir:

Mesela B. Hikmet Onat’ın bilhassa 1914-24 senelerinde yapmış olduğu Boğaziçi manzaraları, rakit sulara gölgelerini vuran sandalları, mavnaları, Nazmi Zıyanın manzaraları, Şevket Dağ’ın cami içleri, Fransızların “Parfum du Terroir” dedikleri “Vatan toprağı kokusu” taşıyan eserler idi. Bu saydığım ressamların daha yaşlılarında, general Halil, bir hoca Ali Rıza, bir Zekai paşa, *milli renk* çok daha barizdir. Bunlara “Türk ressamı” demezsek kime diyeceğiz?³¹⁴

Bu alıntıyı yorumlamadan önce, Nurullah Berk’in söz konusu “milli renk”le ne kastettiğine kulak verilmeli: “Milli renk, milli mevzuların terennümü ile elde edilemez. Sanatta millilik her şeyden evvel –pek aşikâr bir hakikati tekrarlıyorum– bir “style” bir üslup meseledir. Üslup ise, kazanılmaz ve öğrenilmez.”³¹⁵ Böylece “milli renk” unsurunun resimde konu unsurundan farklı bir şey olduğunu vurgular. Bu sayede, “ağabeyler” kuşağına yöneltilmiş olan ve milli konuları ele almadıkları iddiasına dayanan “gayri millilik” eleştirisinin temelsiz olduğunu altını çizer. Burada milli renk sahibi olmanın önemli bir şey olduğu *doxa*nın kendini göstermesi olarak yorumlanabilir. Başka bir deyişle, Nurullah Berk bu “ağabeylerin” resimlerinin hiç değilse milli nitelikte olduğunu vurgulayarak, onların da alanda meşru bir konuma yerleştirildiğinden emin olmak ister.

Öte yandan, “gençler” adını verdiği Müstakiller ve “d” Grubu üyelerinin Türkiye’de plastik sanatları daha ileri bir noktaya taşıdığını iddia etmiştir. Zaten “gençler” her toplumsal uzamda

314 A.g.e.

315 A.g.e., s. 389.

olduğu gibi sanat alanında da yeniliğe daha açık olana ve hatta avangardlara işaret eder.³¹⁶ Bu grubun Çallı kuşağından bir diğer farkını da şöyle belirtir: “Gençler, ağabeylerine nazaran, *pek bariz entelektüel kaygılar taşımakta*, plastik problemi daha inceden inceye deşmek istemektedirler.” Kendisinin de içinde bulunduğu “gençler”in Batı üstatlarından etkilenmekten kaçamadıklarını, fakat bu etkinin sanatçıya bir dayanak noktası teşkil etmesi bakımından gerekli olduğunu ileri sürer. Öte yandan, “ağabeyler”e bu olumlu özelliklerin verilmesinin görece yeni bir olgu olarak işaretlenmesi gereklidir; çünkü 1920’lerin sonunu ve özellikle 1930’ların başını hatırlayacak olursak, belirgin bir şekilde Çallı kuşağını hedef alan bir milli sanat beklentisi söz konusuydu. O halde, resim alanının 1937 itibariyle görece uzlaşmacı bir hale bürünmüş, gruplar arasındaki meşruiyet yarışları eskiye oranla azalmıştır.

Nurullah Berk’in bilhassa “ağabeyler” hakkında ortaya koyduğu söylem, daha sonra başka aydınlar tarafından sıklıkla yeniden üretilenkti. Örneğin, sanatçı Nurettin Ergüven de Çallı kuşağının “kendine mahsus bir telakki” sahibi olduğunu belirtir.³¹⁷ Fakat bu telakki (anlayış), “yıpranmış, bitab ve yaşlı neslin bulanık dünya telakkisidir” Güzel Sanatlar Akademisi Müdürü Burhan Toprak ise Güzel Sanatlar Birliği’nin doğrudan devlet yardımı olmadan sergilerini yıllardır (yirmi beş yıl) sürdürmekte olmalarını alkışlarken, Birinci Dünya Savaşı nedeniyle memlekete dönmek zorunda kaldıklarında oradan Türkiye’ye *yeni sanatı* getirmemelerini ciddi bir eksiklik olarak kaydetmiştir: “Bu doğan dünyada bize yeni bir haber getiremediler. Abdülhak Hamid bizi V. Hugo’da bırakmıştı. Onlar da bizi 50 senelik mazisi olan, yeni sanatın eşiğinde bıraktılar.”³¹⁸

Görülüyor ki “ağabeyler”, olgun, azimli, çalışkan olsa ve milli manzaralara önem verse de 1930’larda resim alanındaki konumları “gençler”in gerisindeydi. Fakat, sanılmasın ki “gençler”

316 Bourdieu, *Rules of Art*, s. 154.

317 Nurettin Ergüven, “Ankara resim sergisi”, *Arkitekt*, sayı 5-6, 1937, s. 150.

318 Burhan Toprak, “Resim Sergisi: Güzel Sanatlar Birliği’nin 25’inci Sergisi Münasebetile”, *Arkitekt*, sayı 3-4, 1941, s. 77.

bir ve bütün halindeydi ve alan hakkında aynı görüşleri sahiplenmekte veya alan içerisinde aynı eylemleri gerçekleştiriyordu. Hiçbir gruba bağlı olmayan genç ressamalar bir kenara, Müstakiller ve “d” Grubu arasında da bir çekişme görölüyordu. Müstakiller, mesleki dayanışma amacıyla bir araya gelmiş sanatçılardan oluşmaktaydı.³¹⁹ Müstakiller’e üyelik şartının zorlayıcı olmaması nedeniyle “d” Grubu üyesi Nurullah Berk, Birinci Birleşik Sergi’ye Müstakiller kontenjanından dahil olmuş olan kişileri küçümsemişti: “ bu sergide ‘*ne idüğü belirsiz*’ birçok zevatı müstakil ressamaların arasında gördük. Her halde, *mücadele prensibi namına ‘ordu kurmak’* istiyen birlik idarecilerinin bu işte hata ettiklerini ihtar vazifemiz olsa gerektir.”³²⁰ Berk, muhtemelen, “d” Grubu’nun da katıldığı söz konusu serginin daha seçkin bir sanatçı kitlesinin eserlerini bir araya getirmiş olmasını arzuluyordu çünkü katılım şartının önemsenmediği bir sergide yer alan kendi eserlerinin de değeri düşebilirdi. Yani, bu şekilde, kendi alan içi konumunu koruma altına almaya çalışıyordu. Ayrıca, Nurullah Berk’in bu seçkin tavrı alanın kurallarını (ki burada grup üyeliğinin sınırlı olması söz konusuydu) ortaya koymaya yönelik bir girişim olarak da değerlendirilebilir.

Son olarak, modern sanat üzerine üretilen söylemin, onun en öncü sözcüsü olan Nurullah Berk nezdinde bile değiştiğinin ve hatta yumuşadığının vurgulanması gerekir. Hatırlanacak olursa, modern sanatı beğenmeyenler veya onaylamayanlar, bu sanatın *tekniksiz* olduğunu ve geniş kitleler tarafından anlaşılmayacak kadar *aşırı* olduğunu, dolayısıyla halkın sanat sevgisini baltalayacağını ve son olarak ulusal bir sanatın doğmasına engel olacağını öne sürüyorlardı. Nurullah Berk ise çağımızın bir ürünü olan modern sanatın düşünsel temellerinin elli sene öncesine dayandığını, modern insanın ihtiyaç duyduğu bir sanat olduğu için bunu anlayamayanların *mütekâmil* olmadığını iddia etmişti.

319 Bkz. Kaya Özsezgin, “Resmimizde Gruplaşmayı Yönlendiren Etkenler Üzerine”, s. 44.

320 Nurullah Berk, “Bir Resim Sergisi Münasebetiyle III”, *Varlık*, cilt 5, sayı 101, 15 Eylül 1937, s. 454.

Sonuç

Yeni rejimin ihtiyaçları doğrultusunda, yeni olarak makbul görülen bir modern sanatın aynı zamanda milli ve inkılabın sanatı olması beklendi. Batı medeniyetine yetişme söylemi Batı modernleşmesine duyulan arzuyla biçimlendi ve gidilmesi gereken tek yolun Batılılaşma olduğu yönünde hemfikir olundu. Bununla birlikte, ulus-inşa sürecine paralel olarak, milliyetçilik ve halkçılık ilkelerinin yansımaları resim sanatı alanına ulaşarak, alan içi tartışmalarda belirleyici rol oynadı. Bu bağlamda, örneğin, kimileri kübizmi modernliğin vazgeçilmez bir sanat akımı olarak görürken, ötekiler, kübizmi “aşırı” ve hatta “zamanı geçmiş” bularak küçümsedi. Bu nedenle, kuramsal bir *anomali* olarak görülebilecek bir gelişme yaşandı. O da Türk resminin ilk avangard grubu olarak sayılan “d” Grubu’nun çok kısa bir süre içinde Güzel Sanatlar Akademisi içerisinde ve etrafında kadrolaşarak amiyane tabirle “sivri” yanlarının törpülenmeye başlaması, yani resimlerinin daha realist daha akademik üsluba ulaşmasıdır. Modernist sanat ile Akademi sözcükleri yan yana gelmiş; bu onulmaz birliktelik Akademi’nin lehine olacak şekilde, verili koşullar altında alanda yer edinmek isteyen “d” Grubu’nun modernizmini yumuşatmasıyla ve en sonunda bir uzlaşmanın³²¹ gerçekleşmesiyle sonuçlanacaktır.

1937 yılına gelindiğinde, İnkılap Sergileri hakkında artık olumsuz bir hava oluşmuştu. 1936’daki Dördüncü İnkılap Resimleri Sergisi’nden sonra eleştiriler günden güne arttı.³²² Ankara Halkevi’nde açılan sergide farklı ressam birliklerinin eserleri bir araya getirildi; bir salon yalnızca inkılap konulu resimlere ayrılırken diğerinde serbest konulu resimlere yer verildi. *Ulus* gazetesinde Yaşar Nabi, bu sergide sanatçıların “milli realist bir yaklaşımı” benimsemeye başladıklarından memnun olduğunu ifade ediyordu. Daha önceki yazılarındaki görüşünü sürdürerek; milli bir sanatın ortaya çıkabilmesi için “garbin aşırı ve ‘eksantrik’ sanat cereyanlarının tesirinden kurtularak hu-

321 Yasa Yaman, *d Grubu*.

322 Anonim, “Dördüncü İnkılap Resim Sergisi”, *Ar*, sayı 1, Sonkanun 1937, s. 5-6.

susiyetlerini muhafaza etmekle beraber umum tarafından anlaşılabir bir sarahat taşıyan eserler yapmaları lazımdır. Türk plastik sanatı esasen başlangıcında bulunduğundan böyle bir klasisizme ihtiyaç yok değildir” şeklinde düşüncelerini açıklıyordu. Yani Yaşar Nabi’yi ilgilendiren, eserlerin halk tarafından anlaşılabilirliğinin artmış olmasıydı ki bu resimler de artık gerçekçi temsiller ürettikleri için istenen kriteri karşılıyordu. Sanatsal değeriyle ilgili bir noktaya değinmemiştii.

Öte yandan, yine *Ulus* gazetesinde Burhan Belge’nin İnkılap Sergileri hakkında sert eleştirileri bulunuyordu:

...[b]iz [sanatkârdan] daha ilk ağızda, “sanat”ının içtimai olmasını, milli olmasını ve bu iki faktörün daha hususi bir manada kullanılmasını kastederek davaya yani inkılâba tahsis edilmiş olmasını istedik. Bu suretle “mevzu” hiç olmazsa artistik vasıflar kadar ehemmiyet kazanmış oldu. Ve görüldü ki, artist, teknikte zayıf olduğu gibi “mevzu”da da anlayışsız ve heyecansızdır. Ve bu işte, bu kifayetsiz teknik dahi, çokluk “mevzu”a feda edilmektedir. Bu böyle olunca, yani ne “inkılab”a ne de “sanat”a hizmet edilince, bütün bu inkılab sergileri, “inkılab hakkındaki eserlerimizi getirdik” diye gelen birkaç artiste, Cumhuriyet bayramı yüzü suyu hürmetine bir “diş kirası” tevzii mahiyetini almaktadır. Ki, bu, gerek “inkılab” gerek ise “sanat” bakımından bir tehlikedir[...] Biz kendi hesabımıza bir hatalı yoldan dönmeyi borç biliyoruz. “sanat” zaten “içtimai” ve “milli” kalmaya mahkûmdur. Meğer ki abstraksyon’a kaçsın. Yani intihar ede... “Sanat” eserinden yalnız artistik olmasını şart koşmak sanatımızın lehine bir hareket olacaktır... Buna göre, “sanat”ı serbest ilan etmek, muayyen bir devre için lüzumlu görünüyor. Yoksa “sanat” ile “inkılab” birbirlerini inkâr etmekte devam edeceklerdir.³²³

Ar dergisinin³²⁴ ilk sayısında yer verilen bu yorumlarla birlikte, dergi de sergi hakkındaki kendi yorumunu paylaşır. Der-

323 A.g.e., s. 5-6.

324 Yazı işleri müdürlüğünü Suut Kemal Yetkin’in, direktörlüğünü Nurullah Berk’in yaptığı *Ar* dergisinin kurucu kadrosunda Malik Aksel, Nurullah Berk,

giye göre, sergilerde Belge'nin eleştirilerini haklı çıkaran, belirli "semboller" barındıran eserler bulunması, her şeyden evvel devletin hatasıydı çünkü bu tür çirkin/kötü eserleri "inkılap resmi" diye satın alıyordu. Bunun da sebebi, eserleri yetkin bir şekilde değerlendirebilecek bir jürinin olmamasıydı.³²⁵

Bu eleştirilerden etkilenmiş olunacak ki İnkılap Sergileri bir daha düzenlenmeyecekti. Ancak, bir sene sonra uygulanan Yurt Gezileri Programı'yla devlet yeniden resim alanını canlandırarak ve resamlara önemli bir motivasyon kaynağı sağlayacaktı.

Sabri Berkel, Cemal Bingöl, Nurettin Ergüven, Refik Epikman, S.N. Urallı, Eşref Üren, Kudsi Tecer, İhsan Karaburçak, Cemal Tollu yer almaktaydı.

325 Anonim, "Dördüncü İnkılab Resim Sergisi", s. 6.

KÜL RENKLİ OVALARDAN YEŞİLLİKLERE, KÜBİZMDEN KLASİZİME: RESSAMLARIN YURT GEZİLERİNİN DOĞUŞU

28 Temmuz 1938 tarihli *Ulus* gazetesi, CHP Genel Yönetim Kurulu'nun sanatçıları ilgilendiren önemli bir açıklamasını duyurur. Habere göre parti, “güzelliklerini yerinde tespit ettirmek ve sanatkârlarımızın memleket mevzuları üzerinde çalışmalarını kolaylaştırmak maksadıyla” “yurtiçinde sanat tetkik seyahati tertip” edecektir.¹ Güzel Sanatlar Akademisi, ressamı “akademik profesörlerinden veya akademik resim tahsillerini bitirmiş, sergilerde resim teşhir etmiş olan resamlardan” seçecek, parti ise gidecekleri vilayetlere resmî yazı göndererek misafir olacak ressamlarla ilgilenilmesini isteyecektir.² Ayrıca, gezilerin tüm masrafları devlet tarafından karşılanacak, her defasında oluşturulacak bir jüri tarafından seçilecek ressamlar ödül-

1 “CHP Genel Yönetim Kurulu Toplantısında, Sanat Hayatımız için Müsbet Kararlar Alındı”, *Ulus*, 28 Temmuz 1938. CHP Genel Sekreterliği, 23/8/1938 tarihli mektuplarla şu yayın organlarından ressamların Yurt Gezileri Programı'nın duyurulması ve tanıtılması için ricada bulunmuştur: *Uyanış* (sahibi Ahmet İhsan Tokgöz), *Yeni Kültür* (sahibi Manisa sayısları Kazım Nami Duru), *Varlık* (sahibi Yaşar Nabi Nayır), *Ar*, *Çığır* (Hıfzı Oğuz), *Yücel* (Muhtar F. Enata), *Akşam*, *Cumhuriyet*, *Kurun* Gazetesi (İstanbul), *Yenisabah* (İstanbul), *Son Posta* (İstanbul), *Sontelgraf*, *Haber* (İstanbul) ve daha kısa bir yazıyla *Ülkü* (Ankara), bkz. BCA-CHP 490.1.0.0.2013.7.

2 “C.H.P'nin Güzel Kararı: 10 Ressamımız Tablolar Yapmak Üzere Yurt İçine Dağılıyorlar”, *Ulus*, 19 Ağustos 1938.

lendirilecek ve beğenilen resimler CHP tarafından satın alınacaktır. Program, ilk gezilerde bir ay olarak belirlediği kalma süresini sonraki yıllarda adım adım uzatacak,³ 1942'den itibaren ise ressamlar üç aylık sürelerle gönderilecektir. CHP, halkevleri ve Güzel Sanatlar Akademisi koordinasyonu ile düzenlenen bu geziler, 1938-1946 arasında, 1944'te ara verilerek, toplam sekiz defa gerçekleştirildi ve resmî kayıtlara göre 710 tane resim üretilti.⁴ Yurt Gezileri'nin her düzenlenişinde *Ulus*, *Ülkü* ve *Güzel Sanatlar* gibi devlet yayınlarında, yukarıda belirtilen iki amacın aynı sırayla sıralanması Yurt Gezileri Programı'nın istikrarlı bir şekilde uygulanmak istendiğini gösteriyordu.⁵

Program basitçe, Türkiye'nin dört bir yanındaki vilayet ve kasabalara gönderilerek orada resim yaptırılmaları olarak özetlenebilir.⁶ Buralarda yapılan resimler ilk önce merkezde, daha sonra ise Anadolu'nun çeşitli vilayetlerindeki halkevlerinde sergilendi. Dönemin ekonomik koşulları göz önünde bulundurulduğunda, oldukça hevesli ve kapsamlı bir program söz konusuydu. Dönemin sınırlı sanat piyasası hesaba katılırsa, tüm masrafları parti-devlet tarafından karşılanan bu programın ressamların üretimine katkı sağlamış olacağı da kolaylıkla tahmin edilebilir. Bununla birlikte, bu ressamların gönderildikleri yerdeki halkın, söz konusu projenin amaçları hakkında hem du-

3 Gezi sürelerinin bir aydan fazlaya uzatılmasını Maarif Vekili Hasan Âli Yücel sağlamıştır. Yücel, Genel Sekreterlik'e 2 Mart 1939 tarihli mektubunda gezilerin süresinin yeterli olmadığını, uzatılması gerektiğini düşündüğünü aktarmıştır.

4 BCA-CHP 490.1.0.0.2016.20.

5 Anonim, "CHP Genel Yönetim Kurulu Toplantısında, Sanat Hayatımız için Müsbet Kararlar Alındı", *Ulus*, 28 Temmuz 1938; R. Epikman, "Cumhuriyet Halk Partisinin Türk Ressamları Arasında Tertip Ettiği Yurt Gezisi", *Ülkü*, cilt 14, sayı 79, Eylül 1939, s. 73-74; Refik Epikman, "Cumhuriyet Halk Partisinin Türk Ressamları Arasında Tertip Ettiği II inci Yurt Gezisi", *Güzel Sanatlar*, sayı 2, 1940, s. 170; Anonim, "CHP Genel Sekreterliğinin Sanatkârlarımızı Himaye İçin Çok Güzel Bir Teşebbüsü: 10 Ressamımız Yurt İçine Gönderiliyor", *Ulus*, 29 Haziran 1941; Anonim, "Cumhurreisimiz İnönü C.H.Partisinin 40 Vilayete Gönderdiği Ressamların Yaptıkları 393 Tablo ile Amatör Resim Ve Fotoğraflarını Toplayan Halkevleri Sergisini Gezdiler", *Ulus*, 4 Mart 1942; Şerif Gürol, "C.H.Partisinin Yurt İçi Ressamlar Gezisi, *Ülkü*, cilt 3, sayı 35, 1 Mart 1943.

6 Program ressamları İstanbul ve Ankara dışına göndermek amacı gütsen de bazı ressamların İstanbul ve Ankara'da görevlendirildikleri tespit edilmiştir.

yarsız hem de şüpheli bir yaklaşım geliştirmiş olmaları muhtemeldir. O halde, akla gelen ilk soru şu olabilir: Neden parti, ressamaları bu bölgelere yollamıştı? Eğer amaç ressamalara hamilik sunmaksa, neden onların bulundukları şehirde resim yapıyorlarmışla yetinilmemişti?

Ankara'yı yeni rejimin inkılaplarının sembolleştirdiği bir kültür kentine dönüştürmek için devletin ciddi bir çabası söz konusu olsa da o zamana dek hâlâ İstanbul çevresinde yoğunlaşmış sanat ortamı nedeniyle bu geziler ressamalar için önemli bir gelişmeydi. Erken Cumhuriyet döneminin kültür politikaları açısından incelendiğinde ressamaların vilayetlere "ora"nın resmi yapmak için gönderilerek sanatçılara devlet desteği sunulması, devletin yurtdışına resim öğrenimi için öğrenci göndermesi ve sınırlı sayıda düzenlenen sergilerden resim satın alması gibi desteklerinden sonra, ilk defa bu kadar kapsamlı bir sanat hamiliğine girişmesi çok önemlidir. O noktada partinin böyle bir proje başlatmasında hangi amaçların etkili olduğunu anlamak için, yurdun görsel sanatlarla estetize edilmesinin işlevlerini, döneme damgasını vuran düşünce akımlarını, sanata atfedilen işlevleri, devletten sanat patronajı tartışmaları ve dönemin siyasi ikliminin şekillendirdiği politikaları gözden geçirmek gerekiyor.

Yurdun görselleştirilmesi: Manzara resimleri ve fotoğraf

Sergideki manzara resimlerini; her sabah gözümüzü açınca gördüğümüz ve bütün günümüzü aralarında geçirdiğimiz renkleri ve şekilleri, bize Anadolu'nun kül renkli ovalarında sevinçle kavuşulan yeşillikleri tasvir ettikleri için seviyoruz. Benliğimizi teşkil eden dekordan aldığımız ilham ve kudretlerle yaşayabildiğimiz için o dekoru görünce heyecan duyuyoruz. Fabrika bacaları yükselterek, elektrik direği dikerek, demiryolu ve köprü yaparak *yeknesaklığını giderdiğimiz* step manzara larını gösteren resimlerinin karşısında; bu uğurda sarf ettiğimiz emeklerin maddeleştirdiğini görerek göğüs kabartıyoruz. Ya-

rattığımız bu trenler, yakın bir atide şarkı söyleye söyleye İstanbul'dan Erzurum'a, Samsun'dan Mersin'e giden genç Türk kızlarıyla delikanlılarını taşıyacaklar. Bu köprüler üzerinden buğday yüklü kamyonları ile mesut köylüler geçecekler. Bu yollarda tertemiz giyinmiş, tahsil görmüş, pazara eşya getiren köy kızlarına tesadüf edeceğiz. Genç muallim namzetleri bu ümitleri taşıdıkları ve bunlara inandıkları için, bizim manzaraları karakteristik vasıfları ile ifade edebiliyorlar. Yaptıkları kitap resimleri ile bu ülküleri çocuklara, gençlere ve halka mal edeceklerdir.⁷

– İsmail Hakkı (Tonguç), 1934

Bir araya toplanan memleket resimlerinde her yurddaş, *kendi hatıralarının canlanacağı mevzular* buluyor, onlarda yalnız doğduğu yeri değil, evini, tarlasını, bağını, bahçesini de görüyor. Bu serginin halk arasında gördüğü yakın alakanın belli başlı sebeplerinden biri de budur. *Bu eserlerde, ilk defa olarak, bütün memleket en uzak köşeler ile, dağlar ile, ovalar ile, tarihi, adetleri, görenekleriyle yaşıyordu.*⁸

– Malik Aksel, 1942

Yukarıdaki iki alıntı, birbirinden farklı iki ayrı zihniyet dünyasını ve hatta iki ayrı dönemi anlatmak için iyi birer örnektir. Birinci alıntıda, İsmail Hakkı Tonguç, o sırada Gazi Terbiye Enstitüsü resim muallimi olarak görev yapan ressam Malik (Aksel) ile mezuniyetleri sonrası ortaokullara resim öğretmenini olacak olan öğrencilerinin ortaya koyduğu “pedagogik mahiyetteki”⁹ resim sergisindeki resimleri değerlendirir. İsmail Hakkı Tonguç'un resimleri değerlendirişinde modernleşmeci eğitimci kimliğine paralel şekilde gelecek mefhumunun ve hızlı değişim motivasyonunun belirgin olduğu görülür. Manzaraya normatif değerlerle yüklü bir vatan imgesiyle bakıyordu.

İkinci alıntıda ise, ressam Malik Aksel, Ressamların Yurt Gezileri Programı çerçevesinde üretilmiş olan resimleri yorumlu-

İsmail Hakkı (Tonguç), “Malik Bey ve Talebesinin Resim Sergisi”, s. 302.

8 M.A., “Memleket Resimleri”, *Ülkü*, cilt 2, sayı 13, 1 Nisan 1942, s. 11-12.

9 İsmail Hakkı (Tonguç), “Malik Bey ve Talebesinin Resim Sergisi”, s. 296.

yordu. Aksel'in Yurt Gezileri resimleri tarifiinde, gelecek vurgusu olmadığı gibi, geçmişi romantize etme daha çok ne çıkar. Elbette ki her iki alıntıda milliyetçi eğilimin izleri yakalanır; fakat birincisi devrimci/modernist bir milliyetilikken ikincisi hümanist tonu daha kuvvetli bir milliyetçiliği imler. Ayrıca "kendi hatıralarının canlanacağı mevzular" diyerek, köy/kasaba resimlerinden oluşan söz konusu memleket resimlerinin artık şehirleşmiş/modernleşmiş yurttaşların şimdi'sini yansıtmadığını varsayıyordu. Burada, açıklayıcı bir kavram olarak Anthony D. Smith'in "etnik-zemin"ini (*ethnoscape*) kullanmak gerekiyor. Smith, ulusun inşasında toplumsal hafızanın önemine sıkça vurgu yapılmasına rağmen hafızayı meydana getiren ortak anılar için belirli yer ve mekânların sıklıkla göz ardı edildiğinden şikâyet eder.¹⁰ örneğin, kutsal nehirler, türbeler veya görkemli dağların toplumun değerlerini inşa etmesinde ciddi yeri vardır. Smith'e göre, ulusların sınırları askeri, ekonomik veya siyasi etmenlerle belirlenmiş olabilir ama halkının onlara atfettiği neşe de acı da belirli bir etnik-zeminden bağımsız değildir.¹¹ Aidiyet duygusunu besleyen ortak coğrafi imgelemler sıradan bir manzarayı (*landscape*) etnik-zemine dönüştürür. Resimlerin Yurt Gezileri Programı, söz konusu etnik-zemini inşa etmek¹² için oldukça iyi bir projeydi.

Aslında yurdun mekânlarının güzel sanatlarda kullanılması Cumhuriyet öncesine dayanır. Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde resimle uğraşan sanatçılar bu yönde türlü eserler vermişlerdir. Örneğin Ahmet Ziya (Akbulut) (1869-1938) 1897'de Sultanahmet Camii'nin resmini yapar; bir başka ünlü ressam şevket Dağ (1876-1944) Ayasofya Camii'nin görkemli

10 Anthony D. Smith, "Culture, Community and Territory: The Politics of Ethnicity and Nationalism", *International Affairs* (Royal Institute of International Affairs 1944-), 72, 3, 1996, s. 453.

11 A.g.e., s. 455.

12 Sezgi Durgun'un, Benedict Anderson'ın inşacı milliyetçilik kuramı ve Anthony D. Smith'in "etnik-zemin" kavramını birleştirerek oluşturduğu "inşa edilen etnik zemin" kavramı, ulusun değerler dünyasının mekân üzerinden yapılandırıldığını anlatması nedeniyle çok değerli. Bkz. *Memalik-i şahane'den Vatan'a*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.

yapısını –üstelik iç mimarisini bütün detaylarıyla– resmetmesiyle tanınır. Meşhur Hoca Ali Rıza da doğal güzelliklerle dolu, hayal âleminden kopmuş hissiyatı veren manzara resimleriyle bilinir. Her gün bir başka değişimin yaşandığı bir dönemde, Hoca Ali Rıza için doğa resimleri geçmişi nostaljik bir şekilde tasavvur etmenin bir yoluydu. Hoca Ali Rıza eserlerinde, Osmanlı mekânlarını mükemmel, doğal ve zamanın dışında tasvir ederek “belleği korumak” amacı taşımaktaydı.¹³ Abdülhamid Çeşmesi gibi tarihî yapıları fotoğraflarına bakarak resmeden Hüseyin Zekai (1860-1919) için de durum farklı değildi. “Primitifler” olarak bilinen 19. yüzyıl ressamı fotoğraflardan bakarak manzara resimleri yapan ilginç bir gruptu.¹⁴

Osmanlı döneminde yapılan resimler arasında manzara resimleri ağırlıklı olsa da söz konusu resimlerin Avrupa’daki manzara resimlerinden farklı bir özelliği vardı. Yukarıda bahsedilen, camii, çeşme, hayrat, saray vs. gibi mimari yapılar manzara resminde “korumacı” (*preservationist*) manzara resmi denilen, adeta yeni bir tür ortaya çıkarmıştır.¹⁵ Manzara resminin diğer bir türü, izlenimciliğin benimsenmesinden sonra ilk olarak 1890’ların sonlarında ressam Halil Paşa ve Ömer Adil tarafından yapılan pastoral resimlerdir. Bu ressamlar hisli bir anlatımla İstanbul’un muhitlerini, deniz kıyılarını, Boğaz’ı konu ediyorlardı.

II. Abdülhamit, daha ziyade yabancıların seyrini amaçlayarak çektiirdiği ünlü memleket fotoğraflarıyla ülkenin “doğru/uygun” imajını yaymayı arzuladı ve o fotoğraflardan geniş bir albüm oluşturdu. Bu anlayış çerçevesinde ülkeyi vahim/geri kalmış/bedbaht halde gösterecek hiçbir imaja tahammül etmediği biliniyor. Öyle ki bu durumun ressam Halil Paşa’nın gerçekçi resimler yapmak yerine pastoral İstanbul resimleri yapmasında önemli bir faktör olduğu öne sürülmüştür.¹⁶ Kendi-

13 Shaw, *Ottoman Painting*, s. 98.

14 Pelin Şahin Tekinalp, “Links Between Painting and Photography in Nineteenth Century Turkey”, *History of Photography*, 34, 3, 2010, s. 291-299.

15 Shaw, *a.g.e.*, s. 102-103.

16 Shaw, *a.g.e.*, s. 104.

ni Osmanlı İmparatorluğu'ndan kopuş mitiyle ayırmaya gayret eden Cumhuriyet döneminde ise, Cumhuriyet inkılaplarıyla yeni bir ülkenin yaratılmasına gösterilen seferberliğe rağmen devletin bunu göstermek imkânından yoksun oluşu, yani fotoğraf çekecek ve çektirecek hiçbir kurumun bulunmaması bazı yayınlarda eleştirilmiştir.¹⁷ *Ulus*'ta bu minvalde yayımlanan yazıda "İnkılab yapmakta, ayrıca da bu yolda birçok ulusları geride bırakmakta olan bir memleketin bu kadar fotoğrafsız olması, ele düşmana karşı, sadece gülünçtür"¹⁸ sözleriyle vurgulanan fotoğraf ihtiyacının hem içeriye hem de dışarıya karşı bir imge yaratma projesinin bir parçası olarak ele alındığı görülür.

Cumhuriyet'in önemli aydın ve bürokratlarından Burhan Belge de rejimin ülkede yarattığı değişimlere rağmen, yurtiçindeki ve dışındaki yayınlarda, Türkiye'nin hâlâ Osmanlı imgeleleriyle gösterilmesini eleştirir: "Geçenlerde, bir devlet resmî mecmualarından biri, İstanbul Çarşıiçine ayırdığı bir yazıda fesli esnaf resimlerini kullanmıştı. Bunun için, kızmağa da hakkımız yoktur. Yeni Türkiye'yi gösteren fotoğrafları isteseler bile gönderilecek bir şey yoktur."¹⁹ Fakat sadece bir sene sonra, kendisinin o dönem bünyesinde çalıştığı Matbuat Umum Müdürlüğü, Türkiye fotoğraflarını çektirecektir. Müdürlüğün beş bini aşkın fotoğraf içerisinden seçerek hazırladığı "Türkiye, Güzellik, Tarih ve İş Memleketi" adını taşıyan fotoğraf sergisi 29 Şubat 1936 tarihinde Sergi Evi salonunda Ekonomi Bakanı ve Dahiliye vekili Celal Bayar tarafından açılır.²⁰ *Ülkü*'de sergi hakkında, "fotoğrafın güzel sanatlar arasında yer alıp en kuvvetli telkin ve propaganda vasıtaları arasına girdiğini" gösterdiği ifadesi yer alır.²¹ Sergi salonundaki fotoğraflar şu başlıklar altında sergilenmiştir: "Türkiye, Tarih, Abideler, Güzellikler ve İklimler Memleketidir", "Ankara Türk Yapıcılığının Sembolüdür", "Türkiye Çeşitli Ziraat Mahsulleri Memleketidir", "Türkiye Sa-

17 Anonim, "Fotoğrafsız Türkiye", *Ulus*, 3 İlkanun 1934, s. 3.

18 A.g.e.

19 Burhan Belge, "Fotoğraf Komisyonu", *Ulus*, 21 Şubat 1935, s. 3.

20 Cemal Tahir, "Fotoğraf Sergisi", *Ülkü*, cilt 7, sayı 38, Nisan 1936, s. 125-127.

21 A.g.e., s. 125.

nayileşiyor”, “Türkiye Demir Ağlarla Örülüyor”, “Cumhuriyet Gençliği Çalışıyor”.²² Matbuat Umum Müdürlüğü’nün açtığı serginin “değişen Türkiyede inkılabçı fotoğrafçılığı da ödevlendirmiş ve ilk adımı atmış” olduğu belirtiliyordu. “Yeni” imgesinin içeride ve dışarıda propagandasına özen gösterildiği, şu sözlerle açıkça ifade ediliyordu:

Memleketi ve rejimi her bakımdan içeriye ve dışarıya tanıtmada işinde vasıta olabilecek fotoğrafın ancak artistik fotoğraf olduğunu, fotoğrafın bizim duyuşumuza, görüşümüze bizim inanışımıza göre alınmış olması lazım geldiğini de bu sergi bize isbat etmiştir. Nihayet bu sergi fotoğraf arşivinin temeli, iç ve dış propaganda bakımından verimi gittikçe artacak bir sermaye plasmanıdır.²³

O halde, tıpkı Osmanlı’nın son döneminde olduğu gibi, Cumhuriyet döneminde de yurdun görselleştirilmesinin ülkenin ve hatta rejimin imajını oluşturmakla yakından bir ilgisi olduğu söylenebilir. Cumhuriyet Halk Partisi’nin Yurt Gezileri Programı’nın da böylesi bir imaj inşa çabasıyla gerçekleştirilmiş olduğu iddia edilebilir mi? Bildiğimiz kadarıyla, Yurt Gezileri resimleri toplu olarak yurtdışında hiç sergilenmemiştir; yabancı dilde katalogları da hazırlanmamıştır. Sadece *La Turquie Kémaliste* dergisinde uluslararası kamuoyu düşünülerek geziye katılan ressamlarımızı ve eserlerini tanıtan yazılar yazılmıştır. Öte yandan, ressamlarımız ve eserleri hakkında bilgi Yurt Gezileri’nden önce de *La Turquie Kémaliste* sayılarında özellikle uluslararası üne sahip André Lhote, Paul Cézanne, Pablo Picasso, Marc Chagall gibi ressamlarla ilgi kurarak Fransızca, Almanca yazılar yayımlanmıştı.²⁴ Yani ressamlarımıza dergi sayfalarında yer verilmesinin temel amacı, muhtemelen bizde de Batı tarzı resim sanatının iyi durumda olduğunu uluslararası kamuoyuna gösterme çabasıydı.

22 A.g.e., s. 127.

23 A.g.e.

24 İsmail Hakkı Baltacıoğlu, “Nos Peintres Modernes”, *La Turquie Kémaliste*, sayı 9, Eylül 1935, s. 10-15.

Kemalist ilerleme şiarının 1930'ların başlarında oluşturulmaya başlanan ve 1930'ların sonunda iyiden iyiye ikonografiği haline gelmiş manzara resimciliğinin geçirdiği evrime bir parantez açmak istiyorum. Türkiye'de manzara resimlerinin yapılaş nedenleri üstünde durduğumuzda birkaç sebep öne çıkmıştır. Öncelikle, figürün birebir çizilmesi İslâm'da yasak olduğu için Osmanlı İmparatorluğu döneminde İslâm sanatının çeşitli örneklerinde olduğu gibi daha soyut formlar üzerinden estetik kurgulanmıştır. Batı tarzı resmin 18. yüzyılda öğrenilmesiyle birlikte, manzara resimleri Batı tarzı resim içerisinde üretilmeye başlanmıştır. Bu dönemde söz konusu resim eğitimi ancak askerî okullarda, savaşın gerektirdiği haritacılık bilgisi nedeniyle açılan perspektif derslerine paralel olarak veriliyordu.

Batı tarzı resmin 19. yüzyılda Osmanlı'ya girmesine rağmen figüratif resmin İslâm nedeniyle görece geç girmesi ve bu sebeple o döneme kadar manzara resminin daha yaygın şekilde yapılıyor olması Cumhuriyet aydınlarında bu resim türüne, özellikle Boğaz manzaraları gibi konular taşıyan resimlere karşı bir tepki uyanmasına yol açmıştı. Öte yandan, manzara resimleri yurdu "demir ağlarla" ören, inkılaplarını dört bir yanda yayma amacı güden rejim politikaları gereğince, inkılapların yurt çapında yarattığı mekânsal yenilikleri görselleştirmeye hizmet edebilecek bir alan sunuyordu. Ayrıca, ulus-inşa sürecinde olan tüm milletler gibi, Türkiye'de de 20. yüzyılın başından itibaren, Türk halkının en has ve temiz halinin şehirlerde değil, köylerde bulunabileceğine dair düşünceler ortaya çıkmaya başlamıştı. Yurdun *harsi* özelliklerinin vücut bulduğu mekânların –Anadolu manzaraları aracılığıyla– resmedilmesi vatana dair imgelemin oluşturulması bakımından elzemdi.

Arşivde karşılaştığım bir belge, Ressamların Yurt Gezileri'nin ilk olarak coğrafi bölgeler temel alınarak gerçekleştirilmek istendiğine işaret ediyor. Tarihsiz olan ve "1938 Ressamlar Gezisi - Orta Yayla" başlığıyla hazırlanan metin Yurt Gezileri'nin düzenlenmesinin ardında yatan sebeplere dair daha net bir fikir sunma niteliğinde.²⁵ Metinde gezilerden beklenen genel özel-

likler sunuluyor, bir yandan da “Orta Yayla” için belirli özelliklere gönderme yapılarak konu sınırlandırması için yol göstermesi amaçlanıyordu:

1938 Ressamlar Gezisi için seçilen Orta Yayla, yurdumuzun iskeletini teşkil eden büyük yaylalar sisteminin aynı zamanda baş şehrimizi de içine alan en mühim parçasıdır. Ekseriya step florasile karakteristik bir manzara arzeden bu yüksek ve dağlık yayla parçası, hayatın her tarafa tekâsûf ettiği vadileri, bu badileri saran mezru sahaları ve yayla köyleri, daha yukarı irtifalarda da yaylaları ve meralarile sanatkâra hiç işlenmemiş bakir ve orijinal tabiat mevzuları arzeder. Bu sahada her tabiat manzarası ve her tabiat hadisesi tamamen kendine has bir karakter arzeder.

Orta yaylanın coğrafi hududu şöyle tayin edilmiştir:

Konya vilayetinin bütün arazisile sırasile Niğde, Kayseri, Yozgat, Kırşehir, Ankara vilayetleriyle Çankırı merkez kazasını ve daha garpte Eskişehir vilayetleriyle Afyon vilayetinin Sandıklı, Bolvadin, Aziziye kazaları, Isparta vilayetinin Yalvaç, Şarki Karaağaç kazaları Orta Yayla hududu dahilinde sayılabilir.²⁶

Fakat, 1938'deki ilk gezi için yukarıda tasarlanan coğrafi alan temel alınmamıştır. O senenin gezisinde Edirne, Bursa, İzmir, Antalya, Konya, Gaziantep, Malatya, Erzurum, Trabzon, Rize vilayetlerine ressam gönderilir. Yani aşağı yukarı her coğrafi bölgeden en az bir vilayet seçilir. Yurt Gezileri'nin sonraki yıllarında da bu uygulama devam etmiştir. Buradan anlaşıyor ki her sene farklı bir coğrafi bölgeye gidilmesi ilk etapta düşünülmüşse de her bölgeden en az bir ile gidilmesi sonuç olarak tercih edilmiştir.

Düşünsel temeller

Yurt Gezileri'nin düzenlenmesinde pek çok fikir akımı rol oynamıştı. Bunlardan özellikle halkçılık, köycülük ve görece daha az etkili olan Anadoluculuğu ele almayı önemli bulu-

26 A.g.b., sıra no. 143.

yoruz. Hatırlanacağı gibi, tek-parti yönetiminin benimsediği, halkçılığın Ziya Gökalp versiyonu uyarınca, seçkinler ve halk, aralarında kültürel donanım bakımından ciddi fark bulunan iki ayrı sosyal kategoriydi. Halk, yerelin bilgisini taşıyan ve ulusun özünü oluşturan bir unsurken, küçük bir azınlık olan seçkinler de Batı bilgisine sahipti. Seçkinlerin halktan milli karakteristik unsurları öğrenirken onları Batılılaşma yönünde eğitme-leri bekleniyordu.

Devletin bu yöndeki kültür politikası kapsamında, örneğin Maarif Vekâleti 1929-1931 yılları arasında toplam 124 sayı olarak haftalık *Halk* dergisini yayımladı. Sade bir anlatımı seçen dergi, hem haftanın öne çıkan siyasi ve kültürel konularını gündeme alıyor hem de halka resimlerle her konuda bilgi aktarmaya çalışıyordu.²⁷ İri puntolar ve resimlere sıklıkla başvurulması okuma yazma bilmeyen halkın da hedef kitlesi içinde düşünüldüğüne işaret etti. Halkı bilinçlendirmek için pek çok konuyu sayfalarına taşıyan dergide konu itibarıyla öne çıkan köşeler “Yurt Bilgisi” ve “Vatanımızı Tanıyalım”dı. Mithat Sadullah imzalı “Yurt Bilgisi” köşesinde anayasa ve vatandaşlık hakları gibi konular işlenirken “Vatanımızı Tanıyalım” köşesinde “halka yaşadığı ülkeyi iyi bilmesi adına illerimiz tanıtılmış ve dağlarından göllerine, yemeklerinden eğlencelerine kadar çeşitli bilgiler verilmiştir”.²⁸ Halkçılık ilkesinin 1931 CHF Kurultayı’nda resmî olarak kabul edilmesine paralel olarak, Türkiye’de 1930’lardan itibaren köye yönelik yoğun bir ilgi hasıl oldu.²⁹ Bunda elbette rejimin siyasi tabanının genişletilmesi ve merkezde halihazırda üretilmiş fikirlerin çevrede yaygınlaştırılması gibi amaçlar rol oynuyordu.

Köycülük düşüncesinin en önemli söylemi –ki bu düşünceleri en fazla dillendiren *Ülkü*’den Nusret Kemal Köymen’di–

27 Seda Bayındır Uluşkan, “Atatürk Döneminde Halk Terbiyesi ve Buna Dair Bir Yayın Örneği: Halk Dergisi”, *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları*, yıl 5, sayı 9, 2006, s. 196.

28 A.g.e., s. 197

29 Başka pek çok düşünce gibi köycülük de II. Meşrutiyet döneminde ses bulmuştur. *Türk Yurdu* dergisinde Yusuf Akçura ve Helfand Parvus gibi isimler milliyetçi hareket için köylünün desteğinin önemini vurguluyordu.

kırsal bölgenin gelişmesi gerektiği idi. Köycüler köy hayatını ve köylüleri yüceltiyorlardı; onlara göre köyler, ulusal kültürün “saf” ve “tamamen” korunmuş olduğu yerlerdi.³⁰ Öte yandan, kırları saflığı bozulmamış kültürel niteliklerin bir havzası olarak görmek Kemalizmin halkçılık düşüncesi tarafından da paylaşılmaktaydı. Kemalist halkçılık halk kültürüne öncelik veriyor ve ulusun özünü ve kaynağını kırsalda görüyordu. Bu kırsalın adı genellikle aynı zamanda “tarihyazınsal ve estetik ideale karşılık gelen” “Anadolu” ydu.³¹ Zaten kültür ve kimliğin köklerinin köylerde bulunabileceğine inanmak milliyetçi bakış açısı için doğaldır, “çünkü şehirler ister etnik, ister kültürel, ister ekonomik olsun, her türlü kozmopolitanizmi simgelemektedir”.³² Halkçılık ve köycülüğün yanı sıra, Anadoluçuluk da dönemin etkili fikir akımlarındandı. II. Meşrutiyet’in Osmanlıcılık, İslâmcılık ve Turancılık arasında gidip gelen ideolojisine karşı Mütareke döneminde ortaya çıkan Memleketçilik hareketi Türk kültürünün kaynağını Anadolu’da bulmuş ve zaman içinde Anadoluçulukla bütünleşmiştir.³³ Muhafazakâr-milliyetçi bir düşünce akımı olarak II. Meşrutiyet döneminde ortaya çıkan Anadoluçuluk, Anadolu’yu ulusun kaynağı ve cisimleşmiş hali olarak tasavvur ediyordu. Anadoluçular, en basit haliyle, modernlik, sanayileşme ve Batılılaşma ile gelen değişimlere karşı eleştirel bir tavra sahiptiler. Türk ulusunun özünün Anadolu kültüründe ve etnik olarak çoğunlukla Türk olarak niteledikleri Anadolu halkında görüyorlardı.³⁴

Bu hareketin önemli isimlerinden Ziyaeddin Fındıkoğlu 1937’de *Ulus*’ta yazdığı bir yazıda, Alman Nasyonal Sosyalist Partisi’nin düzenlediği yurt gezilerinden ve kültür ilişkisinden

30 Asım Karaömerlioğlu, *Orada Bir Köy Var Uzakta: Erken Cumhuriyet Döneminde Köycü Söylem*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2014, s. 70.

31 Can Bilsel, “‘Our Anatolia’: Organicism and the Making of Humanist Culture in Turkey”, *Muqarnas*, 24, History and Ideology: Architectural Heritage of the “Lands of Rum”, 2007, s. 224.

32 Karaömerlioğlu, *a.g.e.*, s. 70.

33 Yasa Yaman, “Yurt Gezileri ve Sergileri ya da ‘Mektepten Memlekete Dönüş’”, 37.

34 Çınar, *Anadoluçuluk ve Tek Parti CHP’de Sağ Kanat*.

bahseder.³⁵ Alman Nazi partisinin bu bağlamda 1934'te organize ettiği geziler kapsamında Alman işçilerinin Almanya içerisinde gezdirilmesi yoluyla memleketlerini tanımaları ve ulusal birliktelik duygusuyla emeklerini ve güçlerini birleştirmeleri amaçlanır. Bu sayede turizm ve eğitim politikasının bir parçası olarak Almanlar gezerken eğitilecek ve böylece "Avrupa'ya yeni bir yön ve kültür kazandıracak, Cermen halkından olduğu, bilinç ve onuru verilmiş" olacaktı.³⁶

Öte yandan, Sovyet sosyalizminin sosyalist gerçekçiliği kurumsal sanat akımı olarak kabul etmesi ve buna paralel olarak resamlara yurt gezileri düzenlemesi yine *Ulus* gazetesinde yeni rejime örnek olarak sunulmuştu. Rus resamlarına "memleketin yeni yaşayışını ve sosyalist hayatı tanımalarını mümkün kılmak için" her türlü olanağın vakfedilmesi övgüyle karşılanıyordu.³⁷ Yurt gezileri projesi fikrinin ilham kaynakları şu satırlarda bulunabilir:

Sovyet hükümeti [...] rus resamlarının, memleketin yeni yaşayışını ve sosyalist yapısını tanımalarını mümkün kılmak için onlara türlü kolaylığı göstermektedir. Genç, ihtiyar, az veya çok müstaid bütün resamlar her yıl, masrafı hükümet veya sosyal kurumlar tarafından verilen uzun yolculuklar yaparak kolhozları, Sovyet Birliği'nin ulusal cumhuriyetlerini ve az çok ehemmiyetli sanayi merkezlerini gezerek, baştan aşağı değişen tabiatın yeni peyzajlarını ve Rusya'nın yeni adamlarını yerinde tanırılar.³⁸

Görüldüğü gibi Sovyetler'de uygulanan sanat politikası sosyalist gerçekçilik bağlamında olmasa da sanatın "halk için" olması gerekliliği üzerinden ve yeni rejimin getirdiği devrimleri halka anlatmak yoluyla tercih edildiği için örnek gösteriliyordu.

Ayrıca 1929 Dünya Büyük Ekonomik Buhranı pek çok ülkeye sanat çevrelerinin içe dönüş yaşamasına neden olmuştu. Yu-

35 Yasa Yaman, *a.g.e.*

36 *A.g.e.*

37. *A.g.e.*, s. 38.

38 Anonim, "Ankara'da Bir Sovyet Resim Sergisi", *Ulus*, 11 İlkkanun 1934, s. 5.

karıda verilen örneklerin yanı sıra, yurt gezileri ve resimlerinin Amerika Birleşik Devletleri'nde de benzer bir karşılığı olmuştur. Thomas Hart Bernton'un liderliğinde toplanan "bölgeselciler" (*regionalists*) adı verilen ve yeniliğe karşı olan betimci ressamlar Amerika'nın "kırsal geçmişine dayalı folklorik kutlamalarını, törenlerini konu edinen genel bir yöresellik bayrağı altında" sanatlarını icra ediyorlardı.³⁹

Sanatın pedagojik rolü

Ressamların Yurt Gezileri haberi, basında partinin bu programının sanatçılara ilk defa olarak İstanbul ve Ankara gibi belirli merkezler dışına çıkmaya olanak tanınması üzerinden sunulmuştu. Halbuki gezilerde görevlendirilecek ressamların çoğu, basında duyuruluşunun aksine, İstanbul dışına adımını atmamış, sözgelimi "Anadolu" veya "memleket gerçeklerine" yabancı kişiler değillerdi. Öğretmenlik, askerlik veya memurluk nedeniyle Türkiye'nin pek çok yerinde kısa süre de olsa yaşamış kişilerdi. Kuşkusuz ki haberin bu şekilde verilmesinde, eserin önceki bölümlerinde anlatılan, ressamlardan "milli sanat" eserleri üretmelerine dair devlet beklentisinin etkisi olmuştu. Hatırlanacağı gibi, özellikle Güzel Sanatlar Akademisi ve onun çevresindeki resim hocaları ve öğrencilerine yöneltilen inkılabın sanatına uzak kaldıkları yönündeki eleştiri, söz konusu vurgunun arka planını oluşturuyordu.⁴⁰

Matbuat Umum Müdürü olarak 1933-1937 yılları arasında görev yapan Vedat Nedim Tör,⁴¹ kendisinin tam da böyle bir

39 Yasa Yaman, *a.g.e.*, s. 38.

40 Yurt Gezileri'yle eşzamanlı olarak bir de öykü yarışması düzenlemiştir. Yaşar Nabi Nayır, tıpkı ressamlar gibi genç edebiyatçıların da Anadolu'nun değişik kentlerine gönderilmesi gerektiğini, böylece Türk köyünü ve köylüsünü daha gerçekçi bir biçimde dile getirebileceklerini, bu gençlerin "memleketi anlatmak arzusu" içinde olduklarını belirtmiştir. Bkz. Yaşar Nabi Nayır, "Düşünceler-Muharrir ve Memleket", *Ulus*, 24 Eylül 1938, s. 2.

41 Vedat Nedim Tör (1897-1985), aydın, bürokrat ve kültür adamıdır. 1916 yılında Galatasaray Lisesi'ni bitirdikten sonra yüksek öğrenimine Almanya'da devam etti. Berlin Üniversitesi'nde ekonomi doktorası yaptı. Türkiye'ye dönüşünde *Aydınlık* dergisi çevresinde oluşan sol harekete katıldı. Türkiye İş-

amaç taşıyarak⁴² ressamalara yurt gezileri düzenlenmesi fikriyle Dahiliye Vekili ve Cumhuriyet Halk Partisi Genel Sekreteri Şükrü Kaya'ya gittiğini ve onun da kabul ettiğini anılarında şöyle anlatır:

Yine bir gün, Şükrü Kaya Bey'e "Ressamlarımız çokluk İstanbul'da otururlar ve yine çokluk hep İstanbul manzaralarını, Kurbağalıdere'yi, Gökusu'yu, Boğaziçi'ni, camileri veya manolya, gül, elma ve portakal, natürmort resimlerini yaparlar. Bunlara *bu toprağın gerçekleri* ile karşılaşmak imkânlarını verelim ve ressamlarımız için yurt gezileri düzenliyelim," dedim.⁴³

Başka bir deyişle, bu programı düzenleme fikrinin mimarı, ressamaları ülkenin gerçeklerinden habersiz bireyler olarak gören ve onlara yurdun güzelliklerini tespit ettirmek sorumluluğunu yükleyen bir bakış açısına sahiptir.

Yine de Yurt Gezileri Programı'nı idrak etmek için, öncelikli olarak, haberde sıralanan iki amaçtan birini özellikle sorgulamak gerekiyor: "(Yurdun) güzelliklerini yerinde tesbit ettirmek." Temel amaç yurdun güzelliklerini belirleyip onların merkeze ulaşmasını sağlamak olsaydı, fotoğrafçılara başvurmak

çi ve Çiftçi Sosyalist Fırkası üyeliği yaptı. 1927'de komünist tevkifatında gizli Türkiye Komünist Partisi yöneticilerinden olduğu suçlamasıyla tutuklandı. 4 ay hapis cezası aldı. Daha sonra Marksist düşünceden uzaklaştı. Burhan Asaf Belge, Şevket Süreyya Aydemir ve Yakup Kadri ile birlikte *Kadro* dergisini (1933-1934) kurarak Kemalizmin kuramsal altyapısını oluşturmayı denedi. Daha sonra Ticaret Bakanlığı'na bağlı Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti Merkez Müdürlüğü (1923-1933), Matbuat Umum Müdürlüğü (1933-1937), Turizm Müdürlüğü (1938), Ankara Radyosu Müdürlüğü (1938-1944) gibi kurumlarda yönetici olarak görev yaptı. Türkiye fotoğraf arşivini kurdu, *La Turquie Kémaliste* dergisini yayımladı, 1939 New York Dünya Sergisi'nde Türkiye bölümünün komiserliğini yaptı. 1945'te Yapı ve Kredi Bankası'nın Kültür ve Sanat Müşaviri oldu. *Hep Bu Topraktan* (1943-1946) adlı kültür dergisini ve Yapı ve Kredi Bankası adına *Aile*, *Doğan Kardeş*, *Resimli Hayat* ve *Sanat Dünyamız* gibi dergileri yayımladı ve yönetti. Bkz. Tör, *Yıllar Böyle Geçti*.

42 Beşir Ayvazoglu, ressamların Yurt Gezileri'ni "iki eğitimcinin Nafi Atuf (Kansu) ile Rıdvan Nafiz (Ergüder) Beylerin planlayıp uygulamaya" koyduğunu iddia etse de bunu destekleyen başka bir kaynağa rastlanmamıştır. Bkz. Ayvazoglu, *Malik Aksel: Evimizin Ressamı*, İstanbul: Kapı Yayınları, 2011, s. 80

43 Tör, *Yıllar Böyle Geçti*, s. 37.

daha yerinde olmaz mıydı?⁴⁴ Resim sanatının gündeme alınmasında daha incelikli bir seçim söz konusuydu. İpucu niteliğinde bir ayrıntı Vedat Nedim Tör'ün anılarında karşımıza çıkıyor. Tör'ün anlatımına göre, ressam Cemal Bingöl, Yozgat Ortaokulu'nda resim öğretmenini olarak bulunduğu dönemde öğrencilerinin yaptığı resimleri ona gönderir. Tör, Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti müdürüyken bu resimler Sergi Evi'nde⁴⁵ "Yozgat Çocuklarının Resim Sergisi" adıyla sergilenir. Söz konusu resimleri ve bu çocukların öğretmenini Cemal Bingöl'ün resim öğretimine yaklaşımını oldukça beğenerek, resimleri Londra'daki Türk Halkevi'ne Büyükelçi Rauf Orbay aracılığıyla ulaştırır. Böylelikle Yozgatlı öğrencilerin resimleri orada sergilenme imkânı bulur; hatta Edinburgh Üniversitesi Güzel Sanatlar Tarihi Profesörü Herbert Read Cemal Bingöl'ü tebrik eden bir mektup gönderir.⁴⁶ Tör'ün anlatımına göre bu çocuklar ve onların resim öğretmenini onu o kadar çok etkiler ki *Resim Öğretmeni* adıyla ilk önce *Ulus* gazetesinde tefrika edilecek fakat daha sonra kitap olarak yayımlanacak bir roman kaleme almasına sebep olacaktır.⁴⁷

Tör'ün *Resim Öğretmeni* adlı eserinde ana karakter tahmin edilebileceği gibi bir resim öğretmenidir.⁴⁸ Öğretmen Mehmet resim dersini ciddiyetle ele alır fakat öğrencilerin müfredat dı-

44 Aynı soru heykeltıraş Nusret Suman tarafından da dile getirilmiştir: "Eğer maksat yalnız mahalli kıyafetleri, abideleri bir müzeci gözüyle tesbit olsaydı bu iş için ressam değil, fotoğrafçı göndermek daha doğru olurdu." Bkz. "Resim Sergisi Dolayısıyla", *Ülkü*, cilt 2, sayı 13, 1 Nisan 1942, s. 14.

45 Ankara Sergi Evi Binası 1933'te Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti'nin açtığı uluslararası bir yarışma sonucu birinci gelen Mimar Şevki Balmumcu (1905-1982) tarafından uluslararası üslupla tasarlanmış ve 1935'te yapımı tamamlanmıştır. *La Turquie Kémaliste* ve *Arkitekt* gibi yayınlarda modernist olmasıyla takdir toplayan ve resimlerine sıkça yer verilerek Kemalizmin modernleşme yüzünü temsil eden ve Ankara'nın sembol yapılarından biri haline gelen Sergi Evi 1948'de devlet görevlendirmesiyle mimar Paul Bonatz tarafından Opera Binası'na dönüştürülecektir. Bkz. Mustafa S. Akpolat, "Mimar Şevki Balmumcu'nun ve Ankara Sergi Evi Binası'nın Üzüntü Verici Öyküsü", *Ke-bikeç*, 16, 2003, s. 309-321.

46 Tör, *Yıllar Böyle Geçti*, s. 78-81.

47 A.g.e., s. 81.

48 Tör, *Resim Öğretmeni*, Ankara: Akba Kitabevi, 1943.

şına çıkmalarına izin vererek özgürce resim yapmalarına büyük bir özen gösterir. Hatta genellikle resim branşına tercih edilen matematik, fen gibi branşların yerine resim sanatına kıymet verilmesi gerektiğini vurgular. Görevli gittiği köyde, öğrencileri müstesna, resim öğretimine karşı köy halkında—dinî kimlikleri veya muhafazakârlıktan ötürü— yoğun bir önyargıyla karşılaşır ve onlarla mücadele eder. İlginç olan, bu resim öğretmenin öğrencilere resmi sevdirmek için her yolu denemesinin yanı sıra, onların gündelik sorunlarında da yardımlarına koşan idealist, çalışkan ve zeki bir Aydınlanmacı olmasıdır. Resim öğretmeni, tatlı, iyimser fakat işini bilen bir tavır içinde yaratıcı çözümler üreterek kendisini sevdirmeyi başarırken, köyde sadece iktidar ve mevki peşinde koşanların işini zorlaştırması başına bela almasına yol açar. Bunlara rağmen yılmaz bir öğretmen olarak Cumhuriyet'in beklediği aydının cisimleşmiş halidir resim öğretmeni.⁴⁹ Vedat Nedim Tör, kitabındaki resim öğretmeniyle Cumhuriyet'in kuruluş döneminde üretilen diğer edebi eserlerdeki öğretmen tipolojisinden bir nebze farklı bir karakter çizmiştir.

Yurt Gezileri'ni başlatan mercinin Maarif Vekâleti değil de görev alanı ile doğrudan ilgisi olmamasına rağmen Dahiliye Vekâleti olması, sanatın kamuyu etkileme araçlarından biri olarak görülmesinden kaynaklanmıştır. Birinci bölümde üstünde durulduğu gibi, Cumhuriyet seçkinleri resim sanatına da —diğer sanat alanlarında olduğu gibi— “inkılapların anlatılmasını ve yaygınlaştırılmasını sağlayacak, dolayısıyla zihni dönüşümü kolaylaştıracak” pedagojik bir araç olarak bakıyordu.⁵⁰ Nitekim toplumda okuryazar sayısının az olması rejimin ideolojisini yazılı kültür üzerinden vermesini zorlaştırmıştı. Bu nedenle CHF 1931 Kurultayı'ndan sonra Halk Hatipleri Teşkilatı ile bunu başarmayı hedefledi. Fakat çok gecikmeden Millet Mektepleri ve Halkevleri Kurslar Şubeleri'nin okuma-yazma seferberliği

49 Ayrıca, romanda resim öğretmenin kendi kendine konuşurken “kübik evleri” beğenmediğini ifade etmesi o dönem gözden düşen kübist mimariye yönelik tartışmaları yakaladığını gösterir.

50 Ayvazoğlu, *Malik Aksel*, s. 79.

sonuç verdi ve halkta okuryazarlık oranı artmaya başladı. Öte yandan, bu seferberliğin başta planlandığı gibi yürütülemediği ve yıllar içinde katılımcı sayısının düştüğü gözlemlenmiştir.⁵¹

Matbuat Umum Müdürlüğü'nün konumuzu ilgilendiren önemli bir girişi, Yurt Gezileri'nden hemen önce, 1937'de duyurulur. Müdürlük üzerinden Dahiliye Vekâleti'nin yayımladığı tamime göre hem edebiyat hem resim sanatına yönelik bir çalışma planlanır.⁵² *Ulus*'ta yayımlanan bir yazıya göre, devlet, bu kapsamda üretilecek köy resimlerini; aşarın kaldırılması, sıtma, trahom, frengi mücadele teşkilatı, demiryolları, sulama ve köy kanunu gibi işlerde somutlaşan ve "Cumhuriyet'in eseri" olan, "köye doğru hareketinin son tecellisi olarak" görüyordu.⁵³ Matbuat Umum Müdürlüğü'nün bu girişiminin "inkılabı halka götürmek vazifelerini" resamlara hatırlattığını iddia eden yazıda, bunun diğer manasının da "güzel sanatları halk emrine vermek" olduğu ifade ediliyordu. Böylece bu resimler amacına uygun bir şekilde meydana gelirse "acı renkli, perspektifsiz, eski zamanlara ait levhaların" yerini alabileceklerdi.⁵⁴ Tamimdeki şu ifadelerle bu resimlerin teknik açıdan yetersiz olduğu ve yenilenmesi gerektiği ifade ediliyordu: "Geniş halk yığınlarının devam ettiği hemen her kahvehane, berber, aşçı, muhallebici, bakkal gibi dükkânlarda taş basması birçok duvar resimleri vardır. Bu resimlerin gerek yapılış, gerekse basılışları çok geri ve iptidaidir." Ancak tamimin devamında, yeni yapılacak halk resimlerinin konularının halihazırda köy duvarların-

51 Birol Caymaz and Emmanuel Szurek, "La révolution au pied de la lettre. L'invention de 'l'alphabet turc'", *European Journal of Turkish Studies*, Thematic Issue, sayı 6, 2007. <http://www.ejts.org/document1363.html>

52 "Halk Edebiyatı ve Halk Resimleri için Dahiliye Vekili B. Şükrü Kayanın Tamimi", *Ayın Tarihi*, sayı 42, Mayıs 1937, s. 44-47 (16 Mayıs 1937 tarihli *Ulus* Ankara'dan).

53 Cumhuriyet'in 10. yıl kutlamaları kapsamında CHF, benzer konularda piyesler yazılmasını maddi olarak teşvik etti. Bu kapsamda sadece 1933 yılında 38 eser yayımlanırken, 1933-1950 arasında yayımlanan sahne eserlerinin %40'ını resmî piyesler oluşturmaktadır. Bkz. Birol Caymaz, "Cumhuriyetin Onuncu Yıl Kutlamaları: 29 Ekim 1933", *Bilgi ve Bellek*, yıl 4, sayı 7, 2007, s. 130.

54 "Halk Emrinde Güzel San'atler", *Ayın Tarihi*, sayı 42, Mayıs 1937, s. 45 (17 Mayıs 1937 tarihli *Ulus* Ankara'dan).

daki resimlerden farklı olarak, Cumhuriyet ideolojisinin medenileştirme misyonuna ve propaganda amaçlarına hizmet etmesi bekleniyordu:

Bunların mevzuları *büyüklerimize, milli kahramanlıklarımıza, tarihi vak'alara ve dini menkıbe ile mabetlere*, aittir. Yani bu resimler; halkın tarihi, siyasi ve bedii terbiyesi üzerinde müessir, çok popüler ve o nisbette kuvvetli birer *telkin vasıtasıdır*. Bu vasıtayı daha mükemmel, daha verimli ve inkılap prensiplerine daha uygun kullanmak isteyen Matbuat Umum Müdürlüğü, bütün ressamlarımızın göstereceklerinden emin olduğu samimi ve fiili alakaya dayanarak bu sene için 15 resim bastırmak arzusundadır. Beherinden ellişer bin tane bastırılacak olan bu resimlerin mevzuları şunlardır: 1- Atatürk'ün 19 Mayıs'ta Samsuna ayak basışı, 2- Başkumandan muharebesi, 3- Milli Mücadelede Anadolu kadını, 4- Cumhuriyet'in ilanı, 5- Çok çocuklu aile, 6- Demiryolu siyasetimiz, 7- Sanayileşme siyasetimiz, 8- Ağaç sevgisi, 9- Temiz ve güzel köy ideali, 10- Sıhhatte itina, yıkanma ve temizlik, 11- Ümmilikle mücadele, 12- Hayvan sevgisi, 13- Tayyare, 14- Harici siyasetteki kuvvetliliğimiz, yurttan ve cihanda sulhçuluğumuz, 15- Bir Cumhuriyet bayramında geçit resmini gösteren kuvvetli ordu dekoru içinde orduya sevgi ve saygı tasviri.⁵⁵

O halde köy duvarlarındaki halk resimleri sadece kahramanlık gibi Cumhuriyet ideolojisiyle örtüşecek konularla sınırlanmayacak şekilde, “dinî menkıbeler ile mabetleri” de kapsayan bir konu çeşitliliğine sahipti. Fakat vekâletin önerdiği konu listesinde bu gibi dinî mevzulara yer verilmemişti. Yani devlet, resmin halk nezdinde gündelik hayatın çeşitli mekânlarında kullanılan bir unsur olduğunun farkındaydı ve resmin sunduğu “telkin” imkânından faydalanmayı tasarlıyordu. Bu amaçla Şükrü Kaya imzasıyla ressam ve edebiyatçılara mektup gönderilerek programa destek vermeleri beklendi. Ancak bu programın ressamlar nezdinde ne türlü bir etki yarattığına yönelik bilgiye ulaşılamamıştır. Bununla beraber, ilginç bir şekil-

de bu program, devletin konu beklentisi bakımından, yoğun eleştiri alan ve dördüncü ve sonuncusu Ekim 1936'da düzenlenen⁵⁶ İnkılap Sergileri'ne benziyordu. Görünen o ki 1938'de başlatılan Ressamların Yurt Gezileri'nden önce parti resim alanında böyle bir programa girişmişti ve bu program Yurt Gezileri'nin düzenleniş amacına yönelik bir fikir veriyordu. Ayrıca, eserleri inceleyecek komisyonun Maarif Vekâleti, parti, Matbuat Umum Müdürlüğü ve Güzel Sanatlar'dan (Akademi) atanacak ikişer üyeden oluşan yapısı, Yurt Gezileri Programı'nın komisyonuyla benzerlik taşımaktaydı.

Aynı program çerçevesinde halk kitaplarının modernleştirilerek inkılaplar için yeniden yazılması söz konusuydu. Orada halkın kitap okumadığı yönündeki genel önkabulün yanlış olduğu bildirilmekte ve bilakis halkın okuduğu ancak "kendisi için yazılmış olan eserleri" okuduğu vurgulanıyordu.⁵⁷ Halkın sevdiği hikâyeler arasında "hurafelerle dolu ve irticai telkin edici", "Kerbela şehitleri, Ham Binnuhun Sarayı, Muhiddini arabi tabirnamesi..." gibi eserlerin de olduğu belirtilerek bunların yerine onların arasından "Âşık Garip, Köroğlu, Ferhatla Şirin..." gibi hikâyelerin seçilerek "halkın gayet iyi tanıdığı tipleri yepyeni mevzular içinde kullanmak ve böylelikle halkın alışıktığı kahramanları yeni Türk inkılap ve medeniyeti gayelerine uygun telkinler yapan maceralar içinde yaşatmak" istendiği açıkça söyleniyordu.⁵⁸

Vekâlet'in bu fikrini Peyami Safa ve Mustafa Şekip Tunç gibi aydınlar sakıncalı bulsa da parti içinde ve halkevleri faaliyetlerinde yer alan Behçet Kemal Çağlar, Vedat Nedim Tör, Hasan Âli Yücel, M. Turhan Tan, Nurettin Artam, Yunus Nadi gibi aydınların çoğunluğunu oluşturduğu bir grup beğeniyle karşılar.⁵⁹ Kamuoyunu bir süre meşgul eden bu girişim umulduğu gibi neticelenemez ve Matbuat Umum Müdürlü-

56 Üstünipek, *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Çağdaş Türk Sanatında Sergiler*, s. 47, 111.

57 "Halk Edebiyatı ve Halk Resimleri için Dahiliye Vekili B. Şükrü Kayanın Tamimi", *Ayın Tarihi*, sayı 42, Mayıs 1937, s. 46.

58 A.g.e., s. 47.

59 Çakan, a.g.e., s. 62.

ğ'nün en sonunda ancak birkaç kitap yayımlamasıyla konu kapanır.⁶⁰

Halkevleri ve resim

Yurt Gezileri projesinin CHP'nin kültür organı halkevleri ile eşgüdümlü yürütülmesi de gezilerin ortaya çıkış sebepleri hakkında fikir verebilir. Yurt Gezileri resimlerinin bir kısmının İzmir'de,⁶¹ Erzurum Halkevi'nde⁶² ve Konya Halkevi'nde⁶³ sergilendiğine dair mevcut bilginin yanı sıra, Üçüncü Bölüm'de göstereceğim gibi, 1944'ten 1946'ya kadar kısım kısım ayrılmış şekilde yurdun dört bir yanındaki halkevlerinde sergilenmiştir.⁶⁴

Yine de Yurt Gezileri sergilerinin ilk etapta⁶⁵ Ankara Sergi Evi'nde sergilenmesi, projeye yönelik ilginin Ankara üzerinden sembolleşmesinin planlandığına işaret eder. Güzel Sanatlar Akademisi'nin sanat alanındaki otoritesini halkevlerinin Güzel Sanatlar Şubesi koluyla dengelemek istenmiş olması yüksek ih-

60 Bahsi geçen kitaplar şunlardır: Bekir Sıtkı Kunt, *Arzu ile Kanber*, İstanbul: Matbuat Umum Müdürlüğü Neşriyatından, Halk Kitapları III, 1940; Besim Atalay, *Aşık Kerem*, İstanbul: Matbuat Umum Müdürlüğü Neşriyatı, 1939. Bkz. Çakan, a.g.e., s. 73.

61 1939'da İzmir Enternasyonal Fuarı'nda "Maarif Vekilligi Resim ve Neşriyat Sergisi" başlığıyla sergilenmiştir, bkz. Üstünipek, *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Çağdaş Türk Sanatında Sergiler*, s. 118.

62 Muvaffak Sami Onat, "Yurt Gezisinde Ressamlarımız", *Yayla*, yıl 2, sayı 6, 9 Şubat 1945, s. 32-35. Erzurum Halkevi yayını *Yayla* dergisinin ilerleyen sayfalarında sergiden fotoğraflar da mevcuttur. Bkz. a.g.e., s. 69-70. Bundan başka, 1941'de Kütahya'ya gönderilen ve o sene ikincilik ödülü alan A. Hakkı Anlı'nın 1942'de Kütahya Halkevi'nde kişisel sergisi açılmıştır. Ancak sergisinde Geziler kapsamında yapmış olduğu resimlerin bulunup bulunmadığı bilinmemektedir. Bkz. "A. Hakkı Anlı", Amelié Edgü (der.), *Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri*, s. 89; Üstünipek, a.g.e., s. 123.

63 Üstünipek, *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*, s. 127.

64 BCA-CHP 490.1.0.0.2022.48.

65 Fikret Adil, "d" Grubu'nun İstanbul sergisi için kaleme aldığı yazısında, grup üyelerinin çoğunun Yurt Gezileri'ne katılmış olmalarına rağmen gezi kapsamında ürettikleri resimlerin Ankara dışında sergilenmediğini, ancak Ankara'da saklandığını ve orada sergilendiğini öğrendiğini belirtir. Bu resimlerden herkesin istifade etmesi gerektiğini öne sürer. Bkz. Fikret Adil, "D Grubu Sergisi ve O Münasebetle", *Yücel*, sayı 72, Şubat 1941, s. 130-133.

timaldir. Ayrıca Yurt Gezileri'nin, fikir olarak halkevleri dergilerinden beklentilerle benzeştiği noktalar vardır. Her ikisinde de proje ve fikir merkezden gelmektedir. Ancak uygulama ve sonuç çevreden, yani gezilerde ressamların gönderildikleri vilayetlerde üretecekleri "memleket resimlerinden" oluşmalıdır. Yani, folklorik olarak yörenin karakteristik özelliklerinin estete edilerek nakşedilmesi bekleniyordu.

Ancak eserin önceki bölümünde de belirtildiği gibi, burada bir ikilem açığa çıkıyordu: Bir yanda "yerel kültürü toplama" çabası, diğer yanda "Batı'nın kültürel formlarını yayma" kaygısı.⁶⁶ Halkevlerinin ilk dönem talimatnamelerinde ve Maarif vekili Reşit Galip'in "...halkevleri sergileri grubunun güzel sanatlar kolu [...] milli zevki inhitata uğratan ve inhitatta gösteren sanat kalpazanlığına karşı mücadele açacaktır"⁶⁷ sözlerinden de izleneceği gibi halkın sevdiği resimler sanatsal açıdan yetersiz ve ilkel olarak görülüyordu.

Ayrıca 1937'deki Matbuat Umum Müdürlüğü'nün girişiminde somutlaştığı gibi, rejimin istediği, ulusal konuları halka yerel hikâyeler veya formlar üzerinden fakat Batı tarzı resim aracılığıyla vermektir. Ancak bu, ulusal konular Cumhuriyet'in inkılaplarını, yaşanan değişimin boyutunu anlatmakla yetinmeli anlamına gelmemeliydi. Bununla birlikte, Kemalist seçkinleri resim sanatına dair bakış açısı üzerinden homojen olarak ele almak doğru bir yaklaşım olmayacaktır. Burada söz konusu olan, daha seçkin formlarla halk nezdinde yaygınlaştırılacak resim sanatının Batılı formlar üzerinden beklenmesiydi. Nitekim ölçünün Batılı formlarla belirlenmiş olmasına rağmen, Türk halk sanatı ve resmi içinden üretilen başka bir meşruiyet arayışının gerekliliği de farklı aydınlarca dile getiriliyordu.⁶⁸

CHP, halkevleri bünyesinde resim sanatına önem verilmesini teşvik etmiştir. Parti Genel Sekreteri Dr. Ahmet Fikri Tü-

66 Öztürkmen, *Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik*, s. 82.

67 *Söylevler 1932-1941*, C.H.P. Genel Sekreterliği Halkevleri ve Halkodalarının Onuncu Yıldönümü Yayınlarından, Recep Ulusoglu Basımevi, Ankara, 1942'den akt. Öztürkmen, a.g.e., s. 81-82.

68 Örneğin ressam Malik Aksel bu çabanın en iyi örneklerinden birisidir. Bkz. Malik Aksel, *Anadolu Halk Resimleri*.

zer'in Halkevi Reisliği'ne gönderdiği 16. Kasım 1939 tarihli şu talimatname buna iyi bir örnektir:

Asgari çalışma planına göre her Halkevinin kendi muhitindeki resim amatörlerinin eserlerinden müteşekkil olarak Şubat ayında açması icab eden resim sergisinin de fotoğraf sergisi gibi daha geniş bir surette ve daha teşvik edici mahiyette yapılmasını istiyorum. Bu maksatla hazırladığımız esaslar bu tamime bağlıdır.

Gayemiz Sanat kabiliyeti olan gençlere bu kabiliyetlerinin inkişafında yardımcı olmak ve *aynı zamanda halkımızın doğuştan mevcut olan sanat severliğini ve zevkini şuurlu ve aktif hale getirmektir.*

Bu sebeple resim sergisi Evinizin birinci planda ele alması lazım gelen faaliyet sahalarından biri olmalıdır. Partimizin Güzel Sanatlara karşı duyduğu alaka ile hemahenk olarak yürüyecek olan Halkevleri Resim sergileri ve Halkevlerinin Güzel Sanatlar sahasında göstereceği faaliyet *Türk inkılabının ileriki sanat varlığının bir zeminini de teşkil edebilir.*

Fakat bu faaliyet yalnız yapılmış tabloları toplayıp bir sergi halinde teşhirden ibaret kalmamalı her Halkevi kendi muhitindeki istidatlı gençleri bulup onlara çalışma imkânlarını da temin etmeye gayret etmelidir. Bu gayret şu noktalarda hülâsa edilebilir: a) Her Halkevi kendi muhitinde bulunan bir ressamın veya bir resim hocasının bu gibi gençleri haftanın muayyen bir gününde veya birkaç gününde çalıştırmasını temin etmeye bakmalı. b) Halkevinin bulunduğu yerde resme ait sehpa, tuval, boya, fırça ve saire gibi malzeme bulunmuyorsa Ev bu malzemeyi oraya getirtmeli resim istidadı gördüğü gençlere bunları hatta meccanen temin ederek onların çalışmalarını mümkün kılmalı. c) Eve ait binanın bir yerini atölye haline getirme imkânlarını araştırmalı d) Bu amatörler resim gezileri tertip ettirilmeli. Ayrıca köy gezilerinde bu ressam arkadaşlardan istifade etmeli onlara manzaralar, desenler, portreler çizdirmeli. E) Hülâsa Ev bu müsteit gençlere resim yapabilmeleri için düşüneneği bulacağı her nevi imkânı bahşetmeli.

Halkevlerimizin bu cinsten bir faaliyetine bütün gençlerin şevkle koşacağını ve kısa bir zamanda yurdumuzun her tarafında ---- sanat hareketi doğacağını umuyorum. Muvaffakiyetler temennisiyle gözlerinizden öperim.⁶⁹

CHP'nin Yurt Gezileri Programı'nın devam ettiği yıllarda, bu talimatnamenin öngördüğü şekilde halkevlerinde resim faaliyetlerine özel bir önem verdiği anlaşılmaktadır. Bunun yanı sıra, 1944-1946 arasında düzenleyeceği “Öğretmen-Ressamlar Programı” kapsamında merkezden atanan ressamın partinin belirlediği halkevlerinde iki ay sürecek bir resim kursunu yürütmekle görevlendirilirler. Burada da partinin amaçlarından birisi, sanatçılara maddi destek sağlamaktır. Bunun yanı sıra halka resim dersleri verilmesi hedeflenmiştir.

Sanat himayesi tartışmaları

Erken Cumhuriyet dönemi Türkiye'sindeki sanat dinamiklerini ele alan her çalışma istisnasız bu alanın başat aktörü olarak devleti işaret eder. Tarihsel olarak bakıldığında Batı toplumlarında, sırasıyla kilise, saray, aristokrasi, ulus-devlet ve burjuvazinin sanat hamiliği yaptıkları görülmektedir. Yani sanat piyasası ekonomik altyapı düzeninin etkilediği bir mecra olarak değerlendirilirse ekonominin başat aktörlerinin sanat ürünlerini talep edecek aktörler olması beklenmelidir. 19. yüzyıldan itibaren Batılı ülkelerde bu aktör burjuvazi olmuştur. Türkiye örneğindeyse, ulus-devletleşme sürecinin devam ettiği ve bu süreçte ekonomik sermaye birikiminin yer yer el değiştirdiği, zamanla Türk-Müslümanlaştığı ve aynı zamanda bürokratlardan oluşan bir seçkinler sınıfının başat olduğu bir örnekten söz etmek gerekir. Bu yeni sermaye sahiplerinin ise sanat eserlerini talep edecek *habitus*lerinin olup olmadığı, yani kültür ürünlerini talep edecek ve onları anlamayı sağlayacak miktarda kültürel ve ekonomik sermaye birikimlerinin olup olmadığı; aşağıda, ressamın himaye beklentilerini dile getirdikleri tartışmalarda ipuçları bulunacak bir soru-

69 BCA-CHP 490.1.0.0.4.21.32; 16.11.1939 tarihli.

dur. Takip eden kısımda inceleyeceğim üzere, devlet, sanat alanında düzenleyen-satın alan bir aktör rolünü üstlenecektir.

1 Ağustos 1933'te Güzel Sanatlar Akademisi Müdürü Namık İsmail Maarif Vekâleti'ne bir rapor iletir. Akademi müdürü bu raporda güzel sanatlar alanında görülen “mühim hastalıkları” sıralar ve devletin ve sanatçının üzerine düşen sorumlulukların üzerinde durur. Örneğin sanatçıların okulu bitirdikten sonra işsiz kalmaları nedeniyle onlara iş alanı yaratılması gerektiğini savunur. Bu amaçla Türkiye’de yapılacak ve yaptırılacak her tür resmî ve özel bina, heykel, tablo ve tezyini işlerin ağırlıkla Türk sanatçılarına verilmesini önerir. Dahası, “memlekette güzelliğin tahribi, genel zevki bozan kötü eserlerin ve ehliyet-siz sanatçıların” denetime tabi tutulması gerektiğini ifade eder. Devlete düşen bu gibi görev ve sorumlulukların yanında, Namık İsmail’e göre, sanatçının da “mühim vazifeler”i vardır.⁷⁰ Sanatçının birincil vazifesinin halkın terbiyesi olduğunu açıkça belirtir. Akademi müdürü, hem rejimin ihtiyaçlarına cevap verecek hem de sanatçıyı maddi anlamda ferahlatacak bir işbirliği yapılmasını tavsiye eder: “...[s]anatçıyı halkı terbiye etmek vazifesini yerine getirmesi karşılığında onu zengin etmeyecek ama geçinmesini sağlayacak bir maaş vererek desteklemek mümkün olabilir.”⁷¹ Namık İsmail’in bu raporda temsil ettiği, hem bürokratlarda hem ressamalarda karşılık bulan görüşe göre, “Cumhuriyet’in saygınlığı ve ulusun bütünlüğü için bir kültür ihtilalinin yapılması gerekiyordu. Bunun için askerlik, sağlık, tarım nasıl örgütlenmiş ve denetim altına alınmışsa, bunlardan daha az önemli olmayan güzel sanatlar alanında da aynı uygulamalar yapılmalıydı.”⁷² Devletin örgütleme ve denetim altına alma rolü güzel sanatlar alanını da kapsamalıydı.

Tam da Namık İsmail’in raporu akabinde gerçekleşen Cumhuriyet’in 10. yıl kutlamaları onuruna başlatılan İnkılap Sergileri yarışması, sanat-devlet ilişkileri hakkında bir tartışmanın önünü açacaktı. Bununla beraber, Müstakiller hakkında bir id-

70 İsmail, “Güzel san’atların memleketimizde inkişafına dair”, s. 252-254.

71 A.g.e., s. 254.

72 Murat Ural, “Cumhuriyet’in Romansı”, s. 26.

dia ortaya atılmıştı; buna göre, ikinci inkılap resim sergisine eser veren ressamlar maaşla çalışmak için Maarif Bakanlığı'na başvurmuşlardı. Haklarındaki bu iddiayı reddeden Müstakiller Birliği, başkanı Hamit Necdet'in yazısıyla, savundukları görüşü şu şekilde açıklıyorlardı: "Maaşla resim yapmakla, sanatın devletleştirilmesi arasında bile fark vardır, biz sadece çalışmak ve kendi sanatımız içinde serbest çalışmak imkânlarını araştırıyoruz ve araştıracağız."⁷³ Böylelikle, devletin sanat alanındaki etkinliğinin gerekliliği ve derecesi üstüne yapılacak bir tartışma tüm heyecanıyla ufukta belirmişti.

Ar Genel Direktörlüğü'nün işlevlerine dair bir tartışma

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği Başkanı Hamit Necdet, Maarif Bakanlığı bünyesinde faaliyet gösterecek bir güzel sanatlar müsteşarlığı kurulmasını teklif ettiklerini aktarır. Müstakiller, söz konusu müsteşarlığın "bizdeki sanat kımıldanışlarını kollayacak, teşvik edecek güzel sanatları halk yığınlarına yayacak ve resim, heykel, müzik sevgisini uyandıracak cumhuriyetimizin ve değişimimizin propagandasını [...]"⁷⁴ üstlenmek gibi görevleri olması gerektiğini öne sürerler.

Ulus gazetesinden Burhan Asaf da kültür ve güzel sanatları "hem yaratmak hem yaymak hem de ulusal yaşayışın daima ön planında tutmak" gibi amaçları gerçekleştirecek yeni bir kültür kurumuna ihtiyaç olduğunu belirtir.⁷⁵ Asaf, Maarif Bakanlığı'nda ayrı bir müsteşarlık olarak da kurulabileceğini önerdiği böyle bir kurumun "koruma ve propaganda" işleriyle uğraşmasını bekler. Asaf, kurumun "şu sanat şubesinin nasıl yaratılabileceğinden, aynı şubede çalışacak sanatkârın nasıl para kazanacağına ve nasıl yaşayabileceğine [...] bu sanat şubesinin kurulmasından aynı şubeye ait faaliyetlerin geniş halk yığınlarına götürülmesine, yayılmasına ve sevdendirilmesine" uzanan geniş bir sorumluluk alanının olması gerektiğini iddia eder.

73 Hamid Necdet, "Güzel sanatlar için", *Hakimiyet-i Milliye*, 4 İlkkanun 1934, s. 5.

74 Necdet, *a.g.e.*, s. 5.

75 Burhan Asaf, "Güzel sanatlar işi", *Hakimiyet-i Milliye*, 18 İkinciteşrin 1934, s. 3.

Bu önerilerden epey kısa bir süre sonra, bu öneri ve istekler karşılık bulacak ve Meclis, Haziran 1935'te Kültür Bakanlığı'nda Ar Genel Direktörlüğü'nü de içeren yeni direktörlükler kurulmasına karar verecektir.⁷⁶ Direktörlüğün yapacağı işler şu şekilde tanımlanıyordu: "Okullarda ve okullar dışında dramatik sanatlarla; müzik ve plastik sanat işlerinin ulusal ülküye uygun olarak yürütmesine ve yapılmasına, ulusun bu yönden yetişmesine ve yücelmesine çalışmak ve bu çalışmanın sosyal eğitim bakımından gereği gibi verimli olması yollarını aramak ve göstermek olacaktır."⁷⁷

Nahid Sırrı, yeni kurulan bu müdürlük hakkındaki önerilerini *Varlık* dergisinde paylaşır. Ona göre, müdürlüğün üstüne alınması gereken görev ve işler arasında şunlar olmalıdır:

- 1- Ankara'daki Musiki Muallim mektebini murakabe [teftiş] ve ıslah
- 2- Ankara'daki Orkestrayı ıslah
- 3- İstanbul'daki Güzel Sanatlar Akademisi'nin murakabesi [teftiş] ve noksanlarının ikmali
- 4- Her yıl açılan resim sergilerinden devletçe alınan tablolar şuraya buraya konmaktadır. Halkta resim kültürünü yaratmak üzere iyi seçilecek resimleri onun daimi istifadesine arz eden resim galerileri vücuda getirilmesi
- 5- Ankara İstanbul'daki tiyatrodan ayrı bir devlet tiyatrosunun kurulması ve bunun muntazam turnelerle memleket dâhilinde dolaşması ve bu suretle Türkiye'de bugünkü tiyatro vaziyetinin bir derece olsun ıslahı
- 6- Bütün memleketteki halk musiki eserlerinin derlenmesi
- 7- Eski ve milli güzel sanatların ortadan kaybolmaması için lazımlı gelen tedbir ve çalışmalar
- 8- Memlekette güzel sanat eserlerinin hüsnü muhafazası hususunda alakadarlık gösterilmesi
- 9- Bir takım kıymetli sanat eserlerinin alınması ve mükâfatlandırılması suretiyle sanatkârları himaye.

76 Anonim, "Kamutay'da Kültür Bakanlığı'nda yeni direktörlükler kurulması kabul edildi", *Ulus*, 4 Haziran 1935, s. 1, 3. Direktörlük, 10 Haziran 1935 tarih ve 2773 sayılı Kanun'un 1. maddesine göre kurulmuştur.

77 A.g.e., s. 1.

Bu listeye bakıldığında güzel sanatlar alanında devletin üzerine eğilmesi gereken pek çok görev alanı bulunuyor. Nahid Sırrı'ya göre, bu işler için genel müdürlüğün kendi içinde de müdürlüklere ihtiyaç vardır ve konunun uzmanı kişilerin istihdam edilmesi gerekir. Bu şartlar altında, güzel sanatlar umum müdürlüğü teşkilatının “eksik ve zayıf” görüldüğünü sözlerine ekler.⁷⁸

Elif Naci Cumhuriyet'in on yıllık kazanımlarına ve on yıl boyunca ortaya çıkan sanat etkinlikleri, sanat piyasası, sanat tarihimiz ve kültürel koruma gibi konulara değindiği çalışmasında ressamların tuval paralarını bile karşılayamadıklarını anlatır: “Ressamlarımızın çoğu teşhir ettikleri tabloların tuvallerini bir sene sonra başka bir resimle boyayarak tekrar sergilerine getirirler. Yeni tuval masrafına tekabül edemeyecek kadar kıt kazançları böyle Türk resim sanatının tarihini yapabilecek vesikaların çoğu ortadan kaldırılmış bulunuyor.” Ayrıca Naci, “Ankara'da Etnografya Müzesi'nin mahzeninde sandıklar içinde uyuklamakta ve Aya İrini Kilisesinin rutubeti içinde çatlamakta olan” eserler olduğunu, diğer bir deyişle devletin kültürel mirası koruma konusunda yeterli özeni göstermediğini vurguluyordu.⁷⁹ Nahid Sırrı ve Elif Naci, devletin koruma, teftiş, ıslah, derleme, himaye gibi pek çok sorumluluğunu hatırlatarak devleti harekete çağırmışlardır.

Sanatçı ve himaye tartışması

Sanatçıların sorunlarını tartışmaya açan ressamlar arasındaki genel kaniya göre, Batı tarzı resimle geç tanışılması nedeniyle toplum sanatı “besleyecek” bir kültürel birikimden yoksundu. Onlara göre, toplumsal destek olmadığı için sanat da ilerlemiyordu ve sanata ilgisizlikle toplumun tüm tabakalarında karşılaşılması da sanatçıları üzüyordu. Örneğin Ali Sami'nin iddiasına göre, bir grup “Ne yapalım? Anlayamıyoruz. Sanattan zevk

78 Nahid Sırrı, “Bir Teşkilat Hakkında Temenniler”, *Varlık*, cilt 2, sayı 48, 1 Temmuz 1935, s. 369.

79 Naci, *On Yılda Resim*, s. 3-4.

almak için biraz da anlamak lazım...” derken diğer bir grup “Bu iş refah ve kültür meselesi, kültür ilerlemeden refah çoğalmadan hiçbir şey yapılamaz,” diyordu.⁸⁰ Ali Sami bu grupların düşüncelerine katılmadığını, var olan refah ve kültür kadar sanatın zenginleşmiş olması gerektiğini belirtir. Sami, “Bugünlük gördüğümüz himaye Büyük Gazi ile yakınında bulunan mahdud bir zümrenin kadirşinas yardımlarına inhisar etmektedir” şeklindeki sözleriyle sanat piyasasında gerçek bir patronajın var olmadığından, ancak devletin etrafında konumlanmış seçkinler tarafından desteklendiklerinden şikâyet ediyordu.⁸¹

Sanat konusuna eğilen yazar-bürokratlardan Sadri Ertem (1898-1943) özel olarak sanatçının korunmasından ziyade sanatın kendisinin korunması gerektiğine dikkat çeker.⁸² Ona göre, zaman zaman korunan sanatçılar “kendilerini birer mütekait [emekli] insan” farz etmekteydiler; bu nedenle devlet sanata itibar kazandırmalı ve sanatçının toplum içinde değerli bir varlık olduğu kanaatini yaygınlaştırmalıdır. Bu amaçla okullarda iyi bir sanat kültürü verilebileceğini ve beynelmilel eserlerin yurttaşlara ucuz ve çabuk yollardan sağlanabileceğini öne sürer. Sanatçıların yetişmesine gereken özenin gösterilmesi

80 Ressam Ali Sami, “Güzel Sanatları İnkılâba Nasıl Maledebiliriz”, *Ülkü*, cilt 3, sayı 17, Temmuz 1934, s. 359-361.

81 A.g.e., s. 361.

82 Sadri (Etem) Ertem, “Sanatın Korunması”, *Varlık*, cilt 2, sayı 41, 15 Mart 1935, s. 263. *Sovyet Rusya Hatıralarım* (1932), *Politika Felsefesi* (1935), *Ankara-Bükreş* (1937), *Türk İnkılabının Karakterleri* (1933), *Propaganda* (İki Cilt, 1941, 1942) gibi kitapları bulunan Sadri (Etem) Ertem, *Son Telgraf* gazetesindeki ortaklarıyla birlikte, Şeyh Sait'i kışkırttıkları gerekçesiyle Takrir-i Sükûn kararına dayanılarak Şark İstiklal Mahkemesi'nde yargılanır. Bu olaydan sonra, “daha mutedil bir yolda” yürüyerek (Alangu'dan akt. Özden, 2012) Türk inkılabının fikri temelleri üzerine yoğunlaşmıştır. Böylelikle, 1933'te düzenlenen 10. yıl müsabakasını *Türk İnkılabının Karakterleri* adlı çalışması kazanmış ve Devlet Matbaası'nda basılmıştır. Mehmet Özden'e göre, tek-parti rejiminin havuç-sopa siyaseti Sadri (Etem) Ertem üzerinde de çalışmış, serbest bırakılmasından kısa bir zaman sonra ödül, müdürlük, mebusluk gibi “havuç”lar birbirini izlemiştir. Bkz. Mehmet Özden, “Harıç'ten bir Kadro'cu ve Bir Sol-Kemalizm Örneği: Sadri Etem ve ‘Türk İnkılabının Karakterleri’”, *CTAD (Cumhuriyet Tarihi Araştırmaları Dergisi)*, yıl 8, sayı 15, Bahar 2012, s. 156-159. Ertem, yazarlık kariyerinin yanı sıra, TBMM VI. ve VII. dönem Kütahya milletvekilliği yapmıştır.

gerektiğine inanan Ertem, devletin vazifesinin hem sanatçıya memleketi tanıtmak hem de yurtdışına göndererek dünyadaki sanat olaylarını yakından izlemesine olanak tanımak olduğunu ifade eder: “Sanat adamına memleketi yakından tanıtmak bir vazifedir. Bunu henüz başarmış değiliz; onun için köyü görmeyen istidatları henüz onu Şehzadebaşı’ndaki çoban kantosunun dekoru içinde tahayyül ediyor.”⁸³ Sanatçının yurtdışına gönderilmesi ve aydınların köye gitmesi gibi öneriler Cumhuriyet öncesine dayanmasına rağmen o dönemde de dile getiriliyordu. Birkaç sene sonra, ressamlar için Yurt Gezileri düzenleneceği zaman, sanatçıların memleketi tanımadıkları iddiası yeniden gündeme gelecek ve sanatçıların yurdu tanınması Yurt Gezileri’nin amaçlarından biri olarak açıklanacaktı.

Birinci Bölüm’den hatırlayacağımız, İnkılap Sergileri’nin yarattığı tartışmaları takip eden süreçte “sanatın devletleştirilmesi” konusu sanat yayınlarında yeniden tartışılmaya başlandı ve sanatçının “yaratma hürriyetine dokunmadan” sanatı korumak düşüncesi ağırlık kazandı. Böylelikle İnkılap Sergileri’nin sona erdirilmesinden sonra, devletin desteği 1937-1938 yılları boyunca süren Birleşik Resim ve Heykel Sergileri’nde tekrar ortaya çıkacak, onları Yurt Gezileri Programı ve Devlet Resim ve Heykel Sergileri izleyecektir. Ancak sanatçıların devletin sanatı korurken sanatçıyla ilişkisinin nerede durması gerektiğine dair gündeme getirdikleri tartışma tüm canlılığıyla sürecektir.

Devletin sanat alanında yapabilecekleri hakkında bir tartışma

1930’lu yılların sonlarına gelindiğinde devletin sanat alanına daha düzenli bir şekilde el atması gerektiği ve bu bağlamda devlet yardımının elzem olduğu entelektüeller çevresinde artık yaygın olarak kabul görmekteydi. *Ar* dergisinin⁸⁴ 1937’de

83 Sadri (Etem) Ertem, “Sanatın Korunması”, s. 263.

84 Aylık olarak çıkarılan ve toplam iki sene yayımlanacak dergi, başta “d” Grubu olmak üzere sanat alanının pek çok etkin sanatçısının yazılarına ev sahipliği yaptı. Dergide dikkat çeken bir nokta da, sanatçıların pek çoğunun sanat tarihi yazıları yazmasıydı. Dergi ilk sayısında programını şu şekilde açıklar: “Plas-

ilk sayısıyla başlayarak toplam yedi sayısında yer alan ve çok ses getiren anketi⁸⁵ bu bağlamda dikkat çekici tartışmalar doğurmuştur. Sanat alanı içinden olan, popüler olma kaygısı taşımayan, okuyucu kitlesini sanatçılar ve sanat alanının amatörleri olarak özetleyebileceğimiz *Ar* dergisi, anket sorularını dördü bürokrat, biri milletvekili, ikisi sanatçı yedi kişiye yöneltilir. Bunlar sırasıyla Reşat Nuri Darago, Hasan Âli Yücel, Vedat Nedim Tör, Burhan Belge, Türkan Örs ile Turgut Zaim ve Malik Aksel'dir. Derginin bu anketi ilk olarak bürokratlara ve siyasilere yönelik hazırladığı düşünülebilir çünkü aynı anket, sanatçılar Turgut Zaim ve Malik Aksel'e, Türkan Örs'ten altı sayı sonra sorulur.

Anketin konumuz bağlamında en can alıcı sorusu şuydu: "Türkiye'nin sosyal gidişlerini nazarı itibara alarak, bizde sanatın devletleştirilmesine taraftar mısınız? Muhtelif rejimler içinde yaşayan devletlerin kabul ettiği bu prensip bizde müfid [faydalı] neticeler verebilir mi?"⁸⁶ Dergi "sanatın devletleş-

tik sanatlara ait bütün meseleleri, bütün bahisleri, ilim çerçevesinde kalmakla beraber, açık bir ifade ile izah etmek; garp sanatını, garp ekol ve cereyanlarını, eski ve yeni sanatını tanıtmak; eski ve yeni Türk sanatkârlarının hayatlarını ve eserlerini daima aktüel bir şekilde göstererek, kıymetlerimizin bir bilançosunu yapmak ve mümkün olduğu kadar bol ve güzel resimlerle ecnebi ve Türk plastik sanatının muhtelif numunelerini göstermek ve nihayet, memleketimizde güzel sanatların yayılması ve sevilmesi ile alakadar bütün meselelere en büyük ehemmiyeti vererek, sanat hayatımıza, mücerret bir dergi olarak değil, fakat canlı ve faal bir unsur olarak hizmet etmek", bkz. Anonim, "Ar'a Dair Bir İki Not", *Ar*, sayı 1, Sonkanun 1937, s. 16.

- 85 Bunlara ek olarak, Cemal Tollu'nun, anket kapsamında olmamasına rağmen, Vedat Nedim Tör'ün anket cevaplarına itirazı ve karşı çıkışı derginin altıncı sayısında yayımlanmıştır.
- 86 Anketin ilk iki sorusu şöyledir: "1. Bugün Türkiye'de bir sanat buhranı vardır. Bir milli edebiyatın mevcudiyetinden bile şüphe ettiren dedikoduların yanında, plastik sanatlar bakımından memleketimizde tam bir kıymet ve ölçü anarşisi vardır. Resim ve Heykeltıraşlığın bizdeki bu revaçsızlığı ve anarşisi karşısında ne düşünüyorsunuz? 2. Sanatın milli varlığını, milli kültürümüze girmesi için ne gibi çarelere, tedbirlere başvurmak gerekir?" Ayrıca, Zaim ve Aksel'in anketine (13. ve 14. sayılar) yeni bir soru eklenmiştir: "Yeni bir klasisizm ve yeni bir ümanizm taraftarıyız. Bunun hakkındaki kanatınız nedir?", bkz. Anonim, "Ar'ın Büyük Anketi: Plastik Sanatlar ve Türkiye", *Ar*, sayı 1, Sonkanun 1937, s. 4-5; sayı 2, Şubat 1937, s. 2-3; sayı 4, Nisan 1937, s. 9-10; sayı 6, Haziran 1937, s. 12; sayı 7, Temmuz 1937, s. 2-3; sayı 13, Ocak 1938, s. 10, 13; sayı 14, Şubat 1938, s. 10-11, 20.

tirilmesi” gibi bugünün kavramsal dünyasında tuhaf çağrışımları olan bir tamlama ortaya atar. Ankete cevap verenlerin bile kafası karışmış olacak ki hepsi kendi meşrebince soruyu yanıtlarlar. Fakat sorunun ikinci kısmındaki, çeşitli rejimlerin kabul ettiği bir prensip olduğu yönündeki önermeden hareketle, ABD’de Franklin Roosevelt hükümetinde başlatılan Federal Sanat Projesi (*Federal Art Project*)⁸⁷ müstesna, genel olarak Mussolini, Hitler ve Stalin hükümetlerinin sanatı kendi ideolojileri çerçevesinde himayeleri altına almalarının kastediliyor olması kuvvetle muhtemeldir. Anket, sanatta devlet himayesi meselesine dair sıcak bir gündem oluşturur. Anketi düzenleyenler, belki de sanat alanında devletin inisiyatif alması için bürokratların önayak olmasına katkı sağlamak isterler.

Reşat Nuri Darago (1891-1962),⁸⁸ devletten gelecek teşviki “adeta bir nimet” sayarken sanatçının içinde bulunduğu maddi zorluklar nedeniyle “devlet direktiflerine itaat”ı, öngörülemeyen zorluklara tercih etmesi gerektiğini savunuyordu:

*Devlet direktifi, hariçten gelen ve tahakkümünden kimsenin kurtulmadığı her türlü sosyal ve ekonomik tazyiklerin en hafifini, insanisini, ehvenini teşkil eder. Kaldı ki devlet maddeden ve paradan ziyade sanatkârın da muhitine bağlı olmak itibariyle iştirak ettiği bir ülküyü cisimlendirir. Bu bakımdan değil mi ki, herkes gibi maddi zaruretlere tabi bulunan sanatkâr, tesadüfün önüne koyduğu yükümlere boyun eğmekten ve sanatını bu tesadüflerin keyfine esir etmektense devlet direktiflerine itaat suretile sanatına daha iyi hizmet eder?*⁸⁹

Darago’nun yaklaşımı, her ikisi de aynı ülkeye hizmet etme amacı güttüğüne inandığı için sanatçının çıkarlarıyla devletin

87 William J. Barber, “‘Sweet Are the Uses of Adversity’: Federal Patronage of the Arts in the Great Depression”, *History of Political Economy*, 31, 5, 1999, s. 235-255.

88 Bürokrat, çevirmen, yazar. Hariciye Vekâleti’nde, bankalarda ve okullarda görev yaptı. Fransızca eserleri Türkçeye kazandırdı. Dönemin yayın organlarında çeşitli konularda yazılar yazdı.

89 “Ar’ın Büyük Anketi: Plastik Sanatlar ve Türkiye”, *Ar*, sayı 1, Sonkanun 1937, s. 5.

çıkarları arasında bir çelişki görmez. Birkaç sene içinde maarif vekili olarak atanacak olan Hasan Âli Yücel ise devletçiliğin bireysel girişimlere zarar vermeyecek şekilde yürütülmesini savunarak, “sanatın devletleştirilmesi”nden ne anladığını açıklar:

[d]evletçiliği ferdi ve ferdin teşebbüslerini mefluc [felçli] bir hale getirmeksizin devlet himaye otoritesinin yine cemiyet lehine ve menfaatine müdahalesi tarzında görülmesi o kadar yerinde olur. Bu itibarla sanatın devletleştirilmesi demek, bizdeki sanat mensuplarının eser verme hususunda şahsiyetlerinin inkişafına hizmet edecek tedbirleri devletin alması demektir.⁹⁰

Aynı ankete cevap veren Burhan Belge (1887-1967)⁹¹ ise sanatın sevilmesinin halka hitap etmesinden geçtiğini savunur: “Eğer herhangi bir plastik sanat eserinde memleketin toprağını, havasını, renklerini, yani maddesini ve duygularını, adetlerini ve folklorunu, yani insanını verecek olursa, böyle bir sanatın anlaşılmasında ve sevilmemesi için hiçbir sebep yoktur.” Belge, “sanatın devletleştirilmesi” önermesini devletin plastik sanatlarla yapacağı yardım olarak ele aldığını ifade eder ve devletin bu bağlamda yapması gerekenlerin bir listesini çıkarır:

İstanbul akademisini daha çok ıslah etmek; başka şehirlerde de akademi açmak; akademi bulunan şehirlerde galeriler tesis etmek (hiç olmazsa güzel kopyalar satın almak suretiyle); vekâletler, vilayetler, elçilikler ve konsoloshane binaları için sergilerden güzel tablolar satın almak; devlet inşaatında muayyen bir yüzde dâhilinde bir parayı plastik sanatlarla tahsis etmek ve bu binaların methallerini [girişlerini] yahud temsil salonlarını tablolar, heykeller, “bas-reliefs”ler ve sairle süslemek”⁹²

90 “Ar’ın Büyük Anketi: Plastik Sanatlar ve Türkiye”, *Ar*, sayı 2, Şubat 1937, s. 2-3.

91 Burhan Asaf Belge, bu tarihte 1933-1945 yılları arasında çalışacağı Matbuat Umum Müdürlüğü’nde görev yapmaktaydı. Bkz. Yıldız, *Üç Dönem Bir Aydın*, s. 25.

92 “Ar’ın Büyük Anketi: Plastik Sanatlar ve Türkiye”, *Ar*, sayı 6, Haziran 1937, s. 12.

Belge'nin öneri listesinde Nahid Sırrı ve Elif Naci'ninkileri hatırlatırcasına uzun bir görev listesi vardır. Fakat onunkinde özellikle öne çıkan, yeni akademilerin açılması ve galeriler kurulması gibi tavsiyeler dışında, sanatçılara yaptırılacak eserlerin kamu binalarında sergilenmesi önerisidir. Dikkat edilirse, sanat eserlerinin devlet binalarına konulması, önerisinin odağını oluşturur. Devlete ait kurumsal mekânlarda sanat eserlerinin sergilenmesi devletin sanatı bir değer olarak sahiplendiğine işaret edebilirdi; böylelikle iki yönlü bir kazanım sağlanacaktı, hem devlet sanat gibi simgesel sermayesi yüksek bir metayla “zenginleştirilecek” hem de sanat bizzat devlet eliyle desteklendiği *görüldüğü* kamuya sanatın bir değer olduğu mesajı verilecek ve bu sayede sanatın revaç kazanmasına sebep olabilecekti.

Ankete cevap veren son bürokrat olan Antalya milletvekili Türkan Örs (1900-1975)⁹³ de sanat alanına devlet yardımını elzem görüyordu: “Sanatın hakiki hayata girmesi müessesenin devletleştirilmesiyle mümkündür sanıyorum... İş ferdi teşebbüslere ferdi iradelere terk edilirse geriliğini teslim ettiğimiz memleketimizde bu faaliyetin ne kadar geç olacağı pek kolay tahmin edilir.”⁹⁴

Onlardan farklı olarak, aynı zamanda resim öğretmeni de olan ressam Malik Aksel devlet yardımının gerekli olduğunu teslim etmekle beraber koşulsuz bir yardımın anlamsız olduğunu savunur. Aksel devletin neler yapabileceğini şöyle sıralar:

En mühimi iyi eseri satın almak, kötü eseri yapanı teşvik için dahi olsa katiyen satın almamaktır... Ressama maaş bağlamak taraftarı değilim. Yalnız yaşlı ve emektar resamlara maaş bağlanır. Genç ressam eseri mukabilinde mükâfat görmeli-

93 Türkan (Baştuğ) Örs, Boğaziçi Lisesi Öğretmeni, Boğaziçi Lisesi Kız Bölümü Müdürü ve Öğretmeni, İstanbul Kız Öğretmen Okulu Terbiye ve Ruhiyat Öğretmen Vekili ve V. ve VI. dönem Antalya milletvekilliği görevlerinde bulunmuştur. Bkz. Sema Yıldırım ve Behçet Kemal Zeynel (ed.), *TBMM Albümü 1920-2010*, 1. cilt: 1920-1950, Ankara: TBMM Basın ve Halkla İlişkiler Müdürlüğü, 2010, s. 309.

94 “Ar’ın Büyük Anketi: Plastik Sanatlar ve Türkiye”, *Ar*, sayı 7, Temmuz 1937, s. 2-3.

dir. Memlekette şekli sanatların inkişafı için resim ve heykel müzelerini çoğaltmak ve her vilayette [...] daimi resim galerileri açmak, tarihi, büyük ressamların eserlerinden kopyalar çıkartmak, galerilerde ayrıca bunlara da yer vermek ve nihayet, resim sanatına dair *eski Türk eserlerini bir arada gösteren bir müze meydana getirmek, kitapların kalın ciltleri arasında kalan Türk minyatürlerini herkesin görebileceği bir vaziyete sokmak ve bu suretle halkın zevkini yükseltmek.*⁹⁵

Malik Aksel diğer öneri sahiplerinden farklı olarak, eski Türk eserlerine ve minyatürlerine de ayrı bir özen gösterilmesi için kurumsal bir çabanın gerekliliğini vurguluyordu. Bu kapsamda bir müzenin önemli bir ihtiyaç olduğunu belirtiyordu. Diğer bir deyişle, memlekete “geç gelen” Batı tarzı resmin teşvik edilmesinin yanı sıra, sanat zevkinin aşılınması bağlamında geleneksel Türk sanatının da yeniden değerlendirilmesini talep ediyordu.

Devletin sanat himayesi nasıl olmalı?

Ar dergisinin üçüncü sayısında ressam Salih Urallı (1908-1984)⁹⁶ aldığı duyumlara dayanarak sanatçıların devlet tarafından himaye edileceğini bildiriyordu.⁹⁷ Buna göre “seçilecek 25 ila 30 ressama, her 3 ayda bir 180 lira ücret verilecek ve bu sanatçılar başka bir yerde ve işte çalışmayacaklar; 3 sene sonra, bu sanatkârların meydana getirdikleri eserlerle büyük bir sergi yapılacak ve hükümetin buradan seçeceği veya satın alacağı eserlerle” resim müzeleri kurulacaktır. Urallı’nın duyurduğu bu haber gerçekleşmeyecektir; fakat bu duyum sa-

95 “Ar’ın Büyük Anketi: Plastik Sanatlar ve Türkiye”, Ar, sayı 14, Şubat 1938, s. 10.

96 Sanayi-i Nefise Mektebi’nde Namık İsmail atölyesinde ve Dekoratif Sanatlar Bölümü’nde çalıştı. 1931’de mezun olmasının ardından Paris’e giderek André Lhote ve Fernand Léger atölyelerinde çalıştı. 1936-1938 döneminde “d” Grubu’nda yer alarak, Ar dergisinin yayımlanmasını arkadaşlarıyla birlikte sağladı. 1941’deki Dördüncü Yurt Gezisi’nde Manisa’ya gitti. Bkz. “Salih Urallı”, *Yurt Gezileri ve Resimleri*, s. 190.

97 Salih N. Urallı, “Ressamlar ve Aylık Meselesi”, Ar, sayı 3, Mart 1937, s. 7.

nat alanındaki hakiki bir ihtiyacın yansıması olarak değerlendirilebilir.⁹⁸

Yine Ar'da aynı tartışma kapsamında görüşü sorulan, o dönem Akademi'nin Resim bölümünün başında bulunan Léopold-Lévy'nin düşünceleri de bir önceki alt kısımda alıntılananlara paraleldir. Ona göre, devletin düzenleyeceği bir himaye programı ile Türk sanatçıları kısa zaman içinde gelişebilir. Lévy, pek iyimser bir şekilde "yirmi otuz sanatkâra her sene birkaç resim sipariş etmekle" sanatçıların gelişimine katkıda bulunacağını öne sürer. Öte yandan bunun yeterli olmayacağını, "o sanatçıyı anlayacak, sevecek, eserlerini satın alacak bir muhit yaratmak" lazım geldiğini belirtir.⁹⁹ Elif Naci'nin Cumhuriyet'teki yazısından ve Urallı'nın "duyumlarından", Léopold-Lévy'nin resamlara aylık yardım sağlanması ve yapılacak eserlerin sergilendikten sonra beğenilenlerin satın alınmasını Kültür Bakanlığı'na¹⁰⁰ önerdiği anlaşıyor. Naci bu türlü bir önerinin ressamın değil resmin himayesi olarak değerlendirilmesi gerektiğini düşünür. Ona göre zaten 60 lira gibi bir parayla ressamın zenginleşmesi mümkün değildir, bu para ancak ressamın resim dışında başka bir işle meşgul olmamasını sağlayabilir.¹⁰¹

Ar'ın ilgi çeken anketi dönemin Matbuat Umum Müdürü Vedat Nedim Tör'e de yöneltilir. Tör, sanatçıların üretim sıkıntısı yaşamalarında devletin yetersiz uygulamalarını değil, sanatçıların kendilerini görür. Sanatçının refaha kavuşmasının olumsuz sonuçlar doğurduğu iddiasıyla, "Sanat, ızdırap ve mücadelelenin yemişidir" görüşünü savunur. Yani sanatçının içinde bulunduğu imkânsızlıklarla daha fazla üretim yapabileceğini anı-

98 Bu söylenti gerçekleşmeyecek fakat yaklaşık bir sene sonra düzenlenmeye başlayacak ve sekiz sene sürecek olan Yurt Gezileri Programı benzer himaye şekilleri sunabilecektir.

99 Anonim, "Sanat Hayatımızın Tekâmülü Leopold Lévy ile Bir Mülakat", *Ar*, sayı 3, Mart 1937, s. 2-3.

100 Bahsi geçen kurum aslında bir Kültür Bakanlığı değil, bugünkü Milli Eğitim Bakanlığı'nın (Maarif Vekâleti'nin) o zamanki adıdır. Kurum, 1923 ve 1935 yılları arasında Maarif Vekâleti, 1935 ve 1941 arasında Kültür Bakanlığı, 1941 ve 1946 arasında Maarif Vekillliği, 1946 ve 1950 arasında Millî Eğitim Bakanlığı ismiyle faaliyetlerini gerçekleştirmiştir.

101 Elif Naci, "Ressamlar Aylık", *Cumhuriyet*, 10 Mayıs 1937.

tırır.¹⁰² Dahası, sanatçının özellikle “Türkiye gibi yatağını değiştirmiş” bir ülkede “misyon sahibi” olduğunu öne sürer.¹⁰³ Tör, ayrıca sanat eserinin ve sanatçının himayesini devletin halihazırda üstlenmekte olduğunu iddia eder:

Güzel Sanatlar Akademisi, her sanat aşığına kapılarını bedava açmış, Konservatuvar ve Tiyatro Mektebi, adeta kaydıhayat şartıyla [yaşadığı sürece], maişeti [geçimi] emniyet altına alıyor. Birçok talebe Avrupa’da devlet hesabına tahsil ediyor. Üniversitemiz, bütün yüksek mekteplerimiz gibi, herkese açıktır. Şimdi eğer bütün bu müsait şartlara rağmen eser çıkmıyorsa devlet, buna ne yapabilir?

Bununla birlikte, devletin bu alanda yapmasının olumlu sonuçlar doğuracağı şeyin her sene “ehlilerine vermek, ehli yoksa vermemek şartıyla” ödül usulünün getirilmesi olduğunu önermektedir. Tör’ün bu görüşleri ressam Cemal Tollu tarafından eleştirilecektir: “Devlet adamlarımız da Vedat Nedim Tör gibi düşünseydi himaye edilen birkaç ressam da boya ve tuval parası bulamayacaklar ve bu yüzden çalışamayacaklardı.”¹⁰⁴ Tollu, devletin sorumlulukları üstünde durur; devletin o güne kadar sanatçıya yardım ettiği örneklerle rağmen bir programa dönüştürülmemesi nedeniyle henüz “geniş ve yerinde” bir himaye niteliği kazanamadığını ileri sürer:

*Sanat, ızdırıp ve mücadelenin yemişidir ama bu ızdırıp ve mücadelenin istenen maddi yardımla hiçbir alakası yoktur. Her çalışan sanatkâr muztarıptır... Türkiye Cumhuriyetinin azmi ve iradesi Ankaranın kısır toprağını bile yeşillendirdi. Kireç tepeleri zümrüd gibi ormana çeviren Atatürk’ün kurduğu bu cumhuriyet, bünyesinde esasen mevcut olan sanatkârlık kabiliyetlerini kolaylıkla verimli yapacaktır.*¹⁰⁵

102 Vedat Nedim Tör, “Ar’ın Büyük Anketi: Plastik Sanatlar ve Türkiye”, Ar, sayı 4, Nisan 1937, s. 9.

103 A.g.e., s. 10.

104 Cemal Tollu, “Bir Anket Münasebetile”, Ar, sayı 6, Haziran 1937, s. 1.

105 A.g.e., s. 2.

Hasan Âli Yücel gibi, Tollu da sanatın devlet himayesi görmesini sanatçının yaratma özgürlüğüne bir tehdit olarak görmüyordu. Tör'ün görüşleri başka ressamın da eleştirisini toplayacaktı. Ar'ın anketine verdiği cevapta ressam Turgut Zaim konu hakkındaki görüşünü şöyle dile getirecekti:

Sanatkârın açlık ve sefalet içinde şaheserler yaratacağını ileri süren snop ve romantik kafaların artık 20inci asırda boruları ötemez. Kafanın çalışması için midenin dolu olması lazımdır. Bunun için de asgari, vergileri kesildikten sonra 150 lira bir maaş bağlanması şarttır. Fakat bu para faraza 50 sanatkâra verilecek olsa bile bunların ellisinden şaheserler beklenebilir, ancak bir veya ikisi verimli olursa memleket için büyük kazanç sayılır.¹⁰⁶

Turgut Zaim, görüldüğü üzere devlet himayesini sanatçının geçim zorluğunu aşmak için bir araç olarak görüyor ve devletin böyle bir yardım sonrasında sanatçıların “verimli” olmasının peşine düşmemesi gerektiğini belirtiyor. Fakat bu görüş, devletin “vazifeli” saydığı sanatçılardan beklediği üretim şekline ters düşecekti. Nahid Sırrı, ressam Zaim’in söz konusu düşüncelerinden ziyade düşüncelerini ifade ediş biçimini eleştirir.¹⁰⁷ Sırrı, resamlara aylık vermenin iktidarın gündeminde olmadığını; zaten olsaydı bile Zaim’in beyanatını okuduktan sonra ondan vazgeçebileceklerini iddia eder. Sırrı, Turgut Zaim’in beklentisini küçümserken devletçi tutumun bir örneğini sergileyecektir:

Zavallı Turgutçuğum. Sertliğine ve maddiliğine imalarda bulunduğun 20inci asırda değil hesapsız şairi, âlimi, heykeltıraş, ressam ve mimarı ve bunlarının hepsinin başında muazzam Michel-Ange’i himaye ve tercih eden ve Rönesans’ın en büyük isimlerinden biri olup beşeriyetin fikir ve sanat hazinelerine muazzam ihsanlarda bulunan Papa onuncu Leonun dev-

106 “Ar’ın Sanat Anketi: “Turgut Zaim’in Düşünceleri”, *Ar*, sayı 13, Ocak 1938, s. 10, 13.

107 Nahid Sırrı, “Resamların Himayesi Hakkında Bir Proje Etrafında”, *Varlık*, cilt 5, sayı 112, 1 Mart 1938, s. 626.

rinde bile davayı bu şekilde güdecek olsan muhakkak ki yine kaybederdin.¹⁰⁸

Nahid Sırrı'nın uyarısı, himayeyi “doğru” şekilde, yani devlet erkânından muhtemelen hürmet sözcükleriyle alınabilecek bir sonuç olarak gördüğünün işaretidir. Diğer bir deyişle, devleti vatan-daş-sanatçı için ve tarafından var olan bir aygıt gibi değil, hiyerarşik olarak, içinde sanatçının da bulunduğu “tebaaya” hâkimiyet kurmuş bir güç olarak gören zihniyetin bir yansımasıdır.

Her şeye rağmen, arzu ve isteklerini ifade etmeye devam eden sanatçılar vardır. Yine *Ar* dergisinde ressam İhsan Cemal Karaburçak (1897-1970), Dahiliye Vekili ve CHP Genel Sekreteri Şükrü Kaya'ya seslenerek devletin sanat alanında gösterdiği “hamlesizliğin” bir an önce telafi edilmesini talep eder. Karaburçak'a göre, devletin “on sene gibi [...] küçük bir zaman zarfında” diğer alanlarda müthiş gelişmeler kaydetmiş olmasına rağmen, sanat alanında gösterdiği durgunluğu sorgulamak gerekiyordu.¹⁰⁹ Ressam, diğer alanlara verilen kıymetin sanat alanına da yoneltmesini bekler.

“d” Grubu sözcüsü ressam Nurullah Berk ise sanat ve devlet ilişkilerini konu edindiği bir yazısında komünizm ve faşizmin sanatı “sosyal bir varlık” olarak kabul ettiklerini belirtir.¹¹⁰ Bu yüzden, sanatta “fazla aşırı, fazla mücerret, yani anti-realist görüşleri” kabul etmediklerini iletir. Berk, bu ideolojilerin sanata dayatılmasını onaylamaz:

Özü ve ruhu tamamıyla şahsi rüyet [görme] ve teknik şartlara bağlı olan sanatın bir ideolojinin verdiği telkin ile beslenmesini kabul edebilecek miyiz? Elbet ki sanatın sosyal hayatı ile, çıktığı memleket ve cemiyet ile sıkı bir rabitası vardır. Elbet ki millidir ve mahallidir. Fakat bu, sanat eserinin tasvir ettiği mevzu, tercüme etmek istediği cereyan bu ideoloji şeklinde tecelli edemez. Sanat eseri, ruhu itibariyle millidir ve gene

108 A.g.e.

109 İhsan Cemal Karaburçak, “B.Şükrü Kaya'ya Açık Mektup”, *Ar*, sayı 7, Temmuz 1937, s. 1.

110 Nurullah Berk, “Sanat ve Devlet”, *Ar*, sayı 12, Aralık 1937, s. 1-2.

ruhu itibariyle bir cereyanı, bir inkılabı tercüme eder. Ona muayyen [belirli] mevzular empoze etmek, muayyen istikametler tayin etmek öldürmek değilse bile, felce uğratmaktan başka bir işe yaramaz.¹¹¹

Berk, sanat eserinin bireysel bir üretim sürecinin sonucu olmakla beraber sanatçının içinde yetiştiği toplumun etkilerini de taşıması bakımından “ruhu itibariyle milli” olduğunu belirtiyordu. Yani Berk’e göre, sanat ve ideoloji birbirini dışlayan şeylerdi. Berk’in sanat eserinin bağımsız ve *kendi için* olması gerektiği yönündeki düşüncesinin yanı sıra, Kemalist rejimin de konuyu “bu şekilde anladığı” yönündeki savı Kemalizmin kültür politikalarının ressamlar nezdindeki izlenimini anlamak açısından çarpıcıdır:

Nitekim Kemalizm bunu bu şekilde anlar. Rejimin, güzel sanatlara verdiği ehemmiyet, henüz programlaşmış değilse de, en geniş ve en idrakli manasındadır. Türk sanatkarı esasen inkılabın tecellisidir. Her plastik eser –mevzuu ve ifade ettiği sahne ne olursa olsun– bütün cemiyetin ekspresyonudur... İdeolojik sanatın kurutucu havası yerine sanatın geniş mefhumu!”¹¹²

İdeolojik sanat olarak Mussolini, Hitler ve Stalin gibi totaliter liderlerin etkisi altındaki sanatı ima etmektedir. Haklı olarak Berk, Kemalizmi bu türden bir ideoloji olarak görmediği için ne Türk sanatçısını “inkılabın tecellisi” olarak nitelemeyi ne de Kemalizmin sanatı desteklemesini sorunlu buluyor. Şüphesiz Kemalizmin bahsi geçen ideolojiler gibi kendi estetiğini yaratmamış olmasının da bunda etkisi vardır.

Özetle, sanatçılar devletin sanat alanını geliştirmek amacıyla sanat himayesinin gerekli olduğunu düşünüyorlardı. Bununla birlikte, bu himayeyi sanatçıların geçim seviyesini normalleştirerek sanat üretimine yoğunlaşmaları için bir şart olarak görüyorlardı. Ancak bu “himaye”nin maaş, ödül vb. şekillerden hangisi ile uygulanacağı hakkında muhtelif görüşler vardı.

111 A.g.e., s. 2.

112 A.g.e.

Kurum satın almaları:

Parti, devlet bankaları ve sergiler

TBMM'nin 12 Mayıs 1927 tarihli oturumunda dönemin Milli Eğitim Bakanı Mustafa Necati, bakanlık bütçesi görüşülürken yaptığı konuşmada güzel sanatları “ulusal varlığın önemli yapıtlarından biri” olarak anıyordu. Sözlerinin devamında “Batı uygarlığı” içindeki ülkeler arasında güzel sanatlar bakımından “çok geri” bulunduğumuzu öne sürer. Ona göre, sanat bir süs olmaktan ötededir: “Bizim gibi devrim geçiren ulusların ülküsü, ülküleri sanat yapıtlarıyla saptanır. Yine o yolla gelecek kuşaklara aktarılır” sözleriyle devletin güzel sanatları hangi çerçeveden gördüğünü somutlaştırır.¹¹³ Necati; müzik, resim, heykel, tiyatro vb. güzel sanatların çeşitli dallarından keyif almanın bir uygarlık göstergesi olduğunu belirtir. Türkiye'nin milli eğitim bakanı olarak bu uygarlık seviyesine yetişmek için yapılacak çok şeyin var olduğunu söylerken bakanlığının güzel sanatlar işini ciddiye aldığını ifade eder.

Mustafa Necati, resim konusunda yapılanlardan bahsederken sergiler ve satın almalar konusuna değinir: “Şimdiye kadar ressamlarımızın yoksunluk içinde yaptıkları yapıtlardan oluşan resim sergilerini, kamusal Devlet Sergisi saydık. Ve her yıl gelişigüzel yapılan satın almaları, en iyi yapıtı ödüllendirmekle daha yararlı ve düzgün bir biçime soktuk”¹¹⁴ Hatırlanacağı üzere, 1926 tarihli bir kararla, sanat alanı adeta coğrafi olarak işaretleterek Ankara'daki sergiler “devlet sergisi” olarak ilan edilmişti. Örneğin, devlet 1927 yılındaki Güzel Sanatlar Birliği Ankara Sergisi'nden 34 tablo almıştı. Bu devlet alımında Maarif Vekâleti 2300 lira, TBMM 500 lira ödemişti. İçişleri Bakanlığı ve Ankara Belediyesi'nin de eser satın aldığı bilinmektedir.¹¹⁵ Ancak bu satın almaların henüz sistematik bir ödüllendirme niteliği taşımadığı, yapılan satın almaların rastgele ve/veya tavsiye üzerine gerçekleştiği vurgulanmalıdır. Zaten ortada bir jüri bi-

113 Inan, *Mustafa Necati*, s. 137.

114 A.g.e.

115 Naci, *On Yılda Resim*, s. 18-19.

le yoktur. Ödül (*prix*) ve jüri usulünün uygulamaya konulması için bir on yıl daha geçecektir.

Devlet, devletçi ekonomi politikasının bir sonucu olarak kurulan devlet bankalarını dar sanat piyasasında sunulan yüksek miktardaki arza talep yaratmak için yönlendirmiştir. Devlet bankalarının öncülük ettiği satın almalara, 1940'lı yıllarla birlikte özel bankalar da katılacak; bankalar savaş sonrası dönemde sanat piyasasının etkin aktörleri olacaktır. 1933 ve 1935 yıllarında Parti Genel Sekreterliği'nin bankalara gönderdiği tamim, bankalar ve pek çok devlet kurumunu yönlendirmiştir. Parti-devlet bu tamimlerle, ulusal bankalara emir vererek sergilerden tablo almalarını ister. 9 Mayıs 1933 tarihli, dönemin Maarif Vekili Reşit Galip tarafından Yüksek Başvekâlet makamına yazılan yazıda, "Güzel Sanatlar Birliği Resim şubesi tarafından Ankara Halkevi'nde açılan Resim sergisini himaye ve teşvik maksadı ile Vekâlet, Müdürü Umumilerle bankalar gibi resmî ve hususi müesseseler tarafından mümkün olan yardımın yapılması hususunda yüksek Başvekâletçe bir tamim" yayımlanmasına karar verildiği iletir.¹¹⁶ Aynı belgeden, bu tamimin eksiksiz bir şekilde, Cumhuriyet Merkez Bankası, Ziraat Bankası, İş Bankası, Sümer Bank, Emlak ve Eytam Bankası¹¹⁷ ve Osmanlı Bankası'na gönderildiği anlaşıyor. 1935 yılında ise Parti'nin ricası ile tamimin kapsamı genişletilir ve "Vekilliklere, müstakil makamlara, Cumhuriyet Merkez Bankası, Ziraat Bankası, İş Bankası, Emlak ve Eytam Bankası, Belediyeler Bankası,¹¹⁸ Adapazarı Ticaret Bankası,¹¹⁹ Sümer Bankası, Devlet Demir Yolları merkez müdürlüklerine" gönderilir.¹²⁰

116 BCA 030.10.0.0.172.193.17.

117 "1926 yılında kurulan banka 1946'da "Türkiye Emlak Kredi Bankası A.O." unvanını almıştır. 1988 tarihinde "Anadolu Bankası T.A.Ş." ile birleşerek "Türkiye Emlak Bankası A.Ş." olarak unvanı değişmiştir. 2001'deyse Ziraat Bankası'na devredilmiştir."

118 "Belediyelerin imar faaliyetlerini finanse etmek üzere, kamusal sermaye ile" 11 Haziran 1933'te kurulan Belediyeler Bankası bugün İller Bankası A.Ş. olarak faaliyetine devam etmektedir.

119 1913'te "Adapazarı İslâm Ticaret Bankası" olarak kurulmuş, unvanı çok kez değişerek 1937'de "Türk Ticaret Bankası A.Ş." olmuştur.

120 "Her yıl Ankarada resim sergisi açmakta olan Güzel Sanatlar Birliği bu yılın sergisini 1 Haziran 1935 Cumartesi günü Sergi Evinde açmış bulunuyor. Ser-

Burada alan içi iktidar konusunda aydınlatıcı olması bakımından dikkat çeken ayrıntı, kısıtlı sanat çevresine rağmen İstanbul ve Ankara gibi sanat merkezlerinde –Müstakiller ve “d” Grubu gibi resim gruplarının sergilerini dahil etmeden– “ağabeyler” kuşağını temsil eden Güzel Sanatlar Birliği’nin Ankara sergilerine kurumsal destek talebi çağrısı yapılmasıdır.

Tek-parti dönemini incelediğimiz için bu dönem içerisinde eser alımını başlatmış bankalara kısaca değinirsek, ilk olarak, 1926’da Namık İsmail’in “Gazi Paşa Çiftlikte” tablosuyla koleksiyonuna başlamış, takip eden yıllarda rejimin köycü politikalarının etkisinin izlenebileceği şekilde resim alımlarını sürdürmüş olan Ziraat Bankası’nı anmak gerekli.¹²¹ Merkez Bankası ise sanat koleksiyonunu oluşturmaya 1931’de başlar.¹²² Yukarıda bahsedilen Ankara Güzel Sanatlar Birliği sergilerinden alınan eserler koleksiyonun ilk nüvesini oluşturmuştur.¹²³ Türkiye İş Bankası¹²⁴ ise 1940’taki İkinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi’nden resim alarak koleksiyonunun tohumlarını atar.¹²⁵ Bu sergiden alınan resimler, Hikmet Onat’ın “Ortaköy Manzarası”, Şevket Dağ’ın “Rüstem Paşa Camii İç” ve Vecih Bereketoğlu’nun “Kayık ve Evler” adlı tablolarıydı.¹²⁶ Yapı Kredi Bankası da kurulduğu 1944 yılı itibarıyla, o dönem kültür ve sanat

ğinin ziyareti ve beğenilecek eserlerin satın alınması suretile güzel sanatlar artistlerimizin Kayranın şevklendirilmelerini dilerim”, 3 Haziran 1935 tarihli tammim, BCA 030.10.0.0.173.194.2.

121 Ziraat Bankası Resim koleksiyonundan örnekler için bkz. <https://www.ziraat-bank.com.tr/tr/bankamiz/kultur-sanat/resim-koleksiyonu> (erişim 03.10.2023)

122 Aslı Canan Yılmazsoy, *Corporate Investment in Art: A Critical Inquiry into Art Collections of the Turkish Banks*, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul: Koç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Anadolu Medeniyetleri ve Kültürel Miras Yönetimi Programı, 2009, s. 96.

123 Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Sanal Müzesi’nde koleksiyondan örnekler görmek için bkz. <https://sanalmuze.tcmb.gov.tr/wps/wcm/connect/sanalmuze/tr/main+menu/sanat+koleksiyonu/koleksiyon+hakkinda> (erişim 03.10.2023)

124 Türkiye İş Bankası Resim Heykel Müzesi, Beyoğlu İstiklal Caddesi’nde 29 Ekim 2023’te kapılarını açacağını duyurmuştur.

125 Kıymet Giray, *Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1998, s. 18-19.

126 A.g.e., s. 26.

faaliyetlerini yürüten Vedat Nedim Tör'ün öncülüğünde koleksiyonunu oluşturmaya başlar. Banka, 1954 yılında düzenlediği "İş ve İstihsal" adlı resim yarışmasıyla adından söz ettirecektir. Son olarak, Garanti Bankası da kurulduğu 1946 yılından itibaren resim satın alarak koleksiyonunu oluşturmaya başlamıştır.

Demek ki ancak 1940'ların ortalarından itibaren sınırlı da olsa bankalar kendi istekleriyle alım yapmaya başlamıştı. O tarihten önce ise devletin ciddi boyutta yönlendirmesi söz konusuydu. Sanat eserlerinin satın alınabileceği tek mecranın devletin yakın gözetiminde düzenlenen sergiler (grup sergileri, devlet sergileri, kişisel sergiler) olması sanat galerilerinin yokluğundan da kaynaklanıyordu. Bu bağlamda, devletin yardımıyla İstanbul'da bir resim galerisi açılacağına dair söylenti üzerine kalem aldığı yazısında Sabahattin Eyüboğlu Türkiye'de o sırada hâlâ bir resim galerisi olmamasını eleştirmişti.¹²⁷ Galerisizliğin ülkede sanat eserlerine yönelik talebin olmamasından kaynaklandığını düşünenlere, galeri olmadan satışın mümkün olmayacağını öne sürerek cevap verir. 1937'de Resim ve Heykel Müzesi açılmasına rağmen, 1938'de hâlâ bir galeri bulunmuyordu. Eyüboğlu galeri ile müze arasındaki farklara değinerek tespitlerini paylaşıyor:

Galeri, resim için belki müzeden daha ehemmiyetlidir. Çünkü müze, güzel bir mahzen, muhteşem bir mezar ve nihayet bir mekteptir. Onun yaşaması için kurulması kâfidir. Orada sanatın nabızı atmaz, mücadele olmaz; alış veriş yapılmaz. Orada resme kıymet vermeğe, ressamı anlamağa hazırlanırsınız; galerideki resimleri ölçebilecek bir zevk edirsiniz. Müzeyi devlet, galeriyi halk ve sanatkârlar yaşatır.¹²⁸

Ayrıca Türk resminin sadece devlet himayesiyle yaşamasını anormal bulduğunu ve bu anormal durumun ancak geçici bir süre kabul edilebileceğini söyler. Eyüboğlu'na göre, devletin himaye amacı doğrudan sanatkârları desteklemek değil an-

127 Sabahattin Eyüboğlu, "Resim galerisi", *İnsan*, sayı 4, 15 Temmuz 1938, s. 373-375.

128 A.g.e.

cak sanatın yetişebileceği bir ortamın oluşmasına yardım etmektir. Sanatı yaşatacak olanın Türk toplumu olduğunu belirtir: “Kendi kendine yaşamayan bir sanat henüz içtimai manasile sanat değildir [...] Devletin resim satın alması ressamı bir dereceye kadar yaşatır, fakat Türk resminin bu yoldan inkişaf edeceğini ummak beyhudedir. Türk resmini Türk cemiyeti yaşatacaktır.”¹²⁹

Devletin sergiler yoluyla sanatçıların eserlerini satın alarak sanatçıların üretimine dolaylı katkıda bulunması bir süre daha devam edecektir. Ankara Halkevi’nde 2 Haziran-17 Haziran 1938 tarihleri arasında düzenlenen II. Birleşik Resim ve Heykel Sergisi sonrasında yavaş yavaş *prix* uygulamasına geçildiği görülür. Serginin jürisi –veya tavsiye kurulu demek daha doğru olur– İstanbul Milletvekili Salâh Cimcoz, İçel Milletvekili Ferid Celal ve İzmir Milletvekili H. Âli Yücel’den oluşuyordu. Dönemin Kültür Bakanı Saffet Arıkan, sergiden seçilen 56 eserden 17 tanesinin (1565 lira karşılığında) bakanlıkça satın alındığını bildirirken, Parti Genel Sekreterliği’ne de Tablo 3.1’deki 2.525 lira tutarındaki 20 tabloyu satın almasını önerdi.¹³⁰

Ressamların eserlerine kendilerinin fiyat biçtiğini bildiğimiz bu listenin ilginç yanı, ressamların kimisinin eserine 25 lira fiyat biçerken kimisinin 300 lira istemesidir. Kuşkusuz eserlerin boyutu ve özelliklerinin de (suluboya, yağlıboya, etüd, eskiz veya kompozisyon olmasına bağlı olarak) fiyat üzerinde etkisi vardır ama böylesi bir fiyatlandırma, kendine özgürlük alanı oluşturmakta olan bir resim sanatının varlığına işaret edebilir. Malik Aksel, 1941’deki Devlet Resim ve Heykel Sergisi’ndeki izlenimlerini anlattığı kitabında bir ressamın kasıtlı bir şekilde yüksek fiyat koyduğunu belirtmiştir. Aksel, 5 Kasım 1941 günü geçen konuşmaları şu şekilde aktarır:

Samimi bir arkadaş kolumdan tutarak çeke çeke bir takım işaretlerle: – Yahu şunun neresi bin lira? Söyle Allah aşkına? Aramızda konuşuyoruz, yani sen buna bin lira verir misin?

129 A.g.e.

130 BCA-CHP 490.1.0.0.2013.8; 17.6.1938 tarihli.

TABLO 2.1
Parti'den Satın Alınması Rica Edilen Tabloların Listesi
(Haziran, 1938)

<i>Ressamın adı</i>	<i>Tablonun numarası</i>	<i>Tablonun adı</i>	<i>Fiyatı (TL)</i>
Ali Halil	11	Büyük ada	80
General Halil	55	Alemdağında köy	70
Güzin Feyhaman	62	Etüd	50
Melahat	181	Trakya köylüsü	150
Muhtar	185	Peyzaj	25
Ragıp	227	Enteriyör	50
Şefik	233	Konya	100
Zeki Faik	254	İstanbul Limanı	100
Hamit Gürel	268	Kotra yarışı	300
Turgut Zaim	327	Kütahyalı kadın	300
Hadi	336	Kadın başı (bronz)	200
Arif Bedii	145	Kızıltoprak	50
Nurettin	188	Orman	100
Refik	196	Çubuk barajı	150
Bedri Rahmi	246	Manzara	100
Nurullah Berk	251	Kompozisyon	100
Eren Eyüpoğlu	260	Portre	100
Malik	275	Köy meydanı	100
Kenan	338	Suat Şakir başı	100
Halil Dikmen	267	Kompozisyon	300
Toplam			2.525

Kaynak: BCA-CHP 490.1.0.0.2013.8.

Uzun boylu, mavi gözlü ressam: – Bu sene de gelip geçen bizim resimle meşgul. Dehşetli rağbette. Resmim hiçbir sene bu kadar alaka görmemişti. Daha doğrusu resim değil, fiyatı herkesi alakadar ediyor. Tablomu çok beğendiğimden değil. Mahsus bin lira fiyat koydum. Anlaşılsın, öğrenilsin ki resim icabında bin lira da ediyor, yüz bin lira da, milyon da... Rastgelen bir hediye istiyor. Bari verdiğim zaman resmimin bin lira değerinde olduğunu anlar da bir servet gibi saklar; öyle kapı ardına koymaz.¹³¹

131 Malik Aksel, *Sanat Hayatı: Resim Sergisinde Otuz Gün*, (yay. haz.) Beşir Ayvazoglu, İstanbul: Kapı Yayınları, 2010, s. 44.

Resim sanatının kültürel olarak değerli kabul edilmediği bir toplumda ressamların yukarıda anılan gibi stratejilere başvurmaları kaçınılmaz kabul edilebilir.

Kültür Bakanlığı'nın partiye de önerdiği ressam teşvik konusuna geri dönersek, Parti Genel Sekreterliği'nin yanıtında teşvik yönteminde yeni bir sürecin başlayacağına dair ipucu vardır. Dahiliye Vekili'nin "özeldir" notuyla gönderdiği yazıda, Kültür Bakanlığı'nın önerdiği 2525 lira tutarındaki tablolar için, bütçe sıkıntısı nedeniyle ancak 1250 lira ayrılacağı bildirilir. Fakat bu paranın hangi resimlere dağıtılacağı yine bakanlığa bırakılmıştır. Bununla beraber, Dahiliye Vekili ve CHP Genel Sekreteri Şükrü Kaya, tavsiye edilen listeye gönderme yapar ve sergideki resimlerin "artistik kıymetine bakılmaksızın" konulmasından kaynaklı olarak serginin adeta "doldurulan bir depo manzarası" arz ettiği yönündeki eleştirisini dile getirir. Sözlerinin devamında, resamlara verilen bu desteğin "gelişi güzel", "adeta kura şeklinde" verilmesini yanlış bulduğunu ve bu türlü bir sergi düzeninin güzel resimler ve genç yeteneklerin eserlerine kıymet verilmemesine yol açtığını belirtir. Ona göre: "Her resim behemehâl satın alındığına göre çalışarak ve anlayarak yapılan güzel eserlerle acele yapılan ve yahut muvaffak olmayan şeyler arasında hiçbir fark bulunmamaktadır. [...] bu tablolara verilen paralar kısmen de *ihtiyaç ve acze verilen bir prim* olmaktadır." Bu nedenle, halihazırdaki satın alma usulünün Türkiye'deki plastik sanatların gelişimine bir katkıda bulunamayacağını savunur. Önerisi, "kıymet bakımından bir inceleme yaparak Prix usulünün" getirilmesidir ve partinin böyle bir programa belirli bir bütçe ayırarak katkı sağlayacağına söz vermektedir.¹³² Sonraki senelerde verilecek desteklerde bir jüri ile hareket ederek ödül (*prix*) usulü uygulamaya konulacaktır.

Aşağıdaki belgeye (Tablo 2.2) dikkatli bakılırsa, adı geçen bazı tabloların ilk listedeki (Tablo 2.1) fiyatlarından daha düşük olduğuna dikkat edilirse, üç sanatçının (Hamit Gürel, Turgut Zaim ve Hadi Bara) belirledikleri ilk fiyatları 50'er lira in-

132 BCA-CHP 490.1.0.0.2013.8; 13.7.1938 tarihli.

TABLO 2.2
Partice Alınan Tablolar

<i>Eserin sahibi</i>	<i>Eserin adı</i>	<i>Numarası</i>	<i>Fiyatı (TL)</i>
Melahat	Trakya köylüsü	181	150
Şefik	Konya	233	100
Refik	Çubuk barajı	196	150
Malik	Köy meydanı	275	100
<i>Yeniden alınması teklif edilen</i>			
Hamit Gürel	Kotra yarışı	268	250
Turğut Zaim	Kütahyalı kadın	327	250
Hadi	Kadın başı (bronz)	336	150
Bedri Rahmi	Manzara	246	100
Toplam			1.250

dirdikleri anlaşılabilir. Resimlerinin parti tarafından satın alınabilmesi için pazarlık yapılmış olmalıdır.

Ressam Bedri Rahmi Eyüboğlu, bu sergiyle ilgili olarak eserlerin yarısından fazlasının satıldığını fakat ressamların biricik müşterisinin yine hükümet olduğunu aktarır.¹³³ Bu tartışmaların sonunda Türkiye'nin ilk sanat galerisi olan Daimi Resim-Heykel Satış Galerisi 1939'da İstanbul Taksim Meydanı'nda açılır.¹³⁴ Bu tek galerinin yegâne müşterileriye, dönemin hükümet yetkilileri ve bürokratları olacaktı.¹³⁵ Nitekim ilk resim alanlar arasında "Leopold Lévy'nin küçük bir peyzajına bir maşını" veren Mazhar Şevket, Enver Ziya, Mümtaz Turhan, Mustafa Şekip, Münir Serim, Hilmi Ziya, Peyami Safa, Burhan Toprak, Vefa Lisesi Müdürü Osman, Necib Fazıl, Fikret Adil gibi entelektüeller bulunuyordu.¹³⁶ Diğer bir deyişle, var olan tek sanat galerisinin sınırlı sayıdaki müşterileri siyasal ve kültü-

133 Bedri Eyüboğlu, "Resim Havadisleri: Yeni Ankara Garı için Açılan Müsabakaya ve Ressamlarımızın Anadolu'ya Gönderilmelerine Dair", *İnsan*, sayı 4, 15 Temmuz 1938, s. 375.

134 Burcu Pelvanoglu, "Koleksiyonculuk Üzerine Birkaç Söz/Birkaç Anekdöt", *Sanat Dünyamız*, sayı 103, 2007, s. 119.

135 Ancak galeri bir sene sonra maddi sıkıntılardan ötürü kapanacaktır.

136 Arif Kaptan, "San'at Dünyasından Haberler", *İnsan*, sayı 10, 1 Mart 1939, s. 847-848.

rel alanın kesişme kümesinde bulunan kişilerden oluşuyordu. Akademi mezunlarının artmasına ve devlet destekli sanat arzının çoğalmasına rağmen “sanat yapıtına yönelik talebe kaynaklık edecek ekonomik ve kültürel birikime sahip belli bir kesim mevcut değildi”¹³⁷ Ressamların Yurt Gezileri Programı’nın ortaya çıkışını işte devletin bu sanat himayesi bağlamı içerisinde değerlendirmek lazımdır.

Hümanizmacı kültür arayışı, İkinci Dünya Savaşı ve “kendine dönüş”

Ressamların Yurt Gezileri Programı 1938’de başlatıldıktan bir sene sonra, tek-parti devleti kültür politikalarını hümanizmacı görüş doğrultusunda yeniden şekillendirecektir ve ondan dokuz ay sonra da uzun süredir alametleri görünen İkinci Dünya Savaşı başlar. Bizim temel sorumuz resim alanı ile siyaset arasındaki ilişkinin nasıl şekillendiği olduğu için hümanizmacı¹³⁸ görüşe, o çerçevede de yeniden şekillenen kültür politikasına ve Türkiye’nin iç ve dış politika gündeminden nasıl etkilendiğine bakmak gerekiyor.

Orhan Koçak, iki döneme ayırdığı Kemalist kültür politikalarında, 1923-1938 arası olarak aldığı birinci dönemi “din vurgusu kısmen kaldırılmış Ziya Gökalp formülü” olarak, ikinci dönemi (1939-1950) ise “hümanist kültür”¹³⁹ olarak sınıf-

137 Mehmet Üstünipek, “Cumhuriyet’in İlk 50 Yılında Sanat Piyasası”, der. Ayla Ödekan, *Cumhuriyet’in Renkleri, Biçimleri*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999, s. 188.

138 Alıntı yapılan dönem kaynaklarındaki farklı kullanımlarından ötürü, “hümanizmacı” ve “hümanist” terimleri metin boyunca birbiri yerine kullanılacaktır.

139 Bizim burada ele alacağımız hümanizmacı görüş daha sonra “Mavi Anadolu-lular” olarak tarif edilen grup tarafından kavramsallaştırılacak görüşten epey farklıdır. Bu hareketin önde gelen temsilcileri Sabahattin Eyüboğlu, Halikarnas Balıkcısı ve Azra Erhat’tır. Bu hareketin iki bileşeni vardır: 1. Batı kültürüyle bir bütünleşmeyi sağlayıp hümanist bir yeniden yapılanmayı sağlamak amacıyla ortaya konulan eğitim ya da kültür tasarısı; 2. Ortak bir tarih bilincinin oluşturulmasına yönelik ortaya atılan tarih tasarısıdır. Mavi Anadolu-lular’ın en özgün yaklaşımı Batı mevzuunda ortaya çıkar. Bu yaklaşım medeniyet-hars ikilemine kolaylıkla eklemenecek gibi değildir. Onlara göre, Batı medeniyeti ile Batı’nın tahakküm biçimleri ve emperyalizm arasında ayrım

landırır.¹⁴⁰ Bu ikinci dönemde “Türk hümanizması” düşüncesi 1930’lardaki Orta Asyacı tarih tezinin¹⁴¹ istisnacılık ve öz-cülük üstüne oturan perspektifini aşarak medeniyeti daha evrensel kavramlarla açıklamayı amaçlar ve 1939’dan sonra resmî kurumlarda karşılık bulur.¹⁴²

Hümanizm bir kültür politikası olarak Türkiye’de 1938’de hayata geçmeye başladıysa da fikrin kökenleri daha eskiye dayanıyor. Osmanlı İmparatorluğu’nun son yıllarında Hellenizmin iyi bir kaynak olup olmadığına dair düşünsel tartışmalar dönemin tercüme faaliyetleri sebebiyle gündeme gelmişti. Yine de sistematik olarak ilk kez 20. yüzyılın ilk çeyreğinde Yahya Kemal ve Yakup Kadri, Nev-Yunânîlik adını verdikleri bu geleneği incelemeye başlamıştı. Nev-Yunânîlik akımının amacı “Avrupa medeniyetini tam olarak kavramak için onun temelini oluşturan Yunan ve Latin edebiyatını örnek alarak sağlam bir dil ve edebiyat zevki kurmaktır”¹⁴³ Fakat edebiyat eleştirileri dışında, hümanizm etrafındaki tartışmalar kültürel alan içinde dar bir aydın çevresine hitap etmişti. Ayrıca, bu tartışmalar çoğunlukla Doğu-Batı, alaturka-alafranga, klasik-modern, yerel-evrensel gibi Türk modernleşmesinin içinden çıkamadığı ilişkiler üzerinden yürütülüyordu.¹⁴⁴

yapmak gerekir. Hem zaten Batı medeniyetinin kaynağı kabul edilen Yunan ve Hristiyanın gerçek kaynağı Anadolu ise söz konusu medeniyetin değerlerinin ana yurdu Anadolu ya da İyonya’dır. Türkler de Anadolu’ya geldikten sonra orada yaşayan diğer halklarla kaynaşmış, buradaki pek çok medeniyeti çeşitli yanlarıyla içermiş ve sonuç olarak “başka türlü Türk başka türlü Müslüman” olmuştur. Kaya Akyıldız, “Mavi Anadoluculuk”, der. Uygur Kocabaşoğlu, *Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce*, cilt 3: *Modernleşme ve Batıcılık*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2002, s. 478-479.

140 Orhan Koçak, “1920’lerden 1970’lere Kültür Politikaları”

141 Türk Tarih Tezi’nin Türklerin tüm uygarlıkların kaynağı olduğu görüşünden bahsedilmektedir.

142 Tarih üzerine Orta Asyacı ve Anadolucu çıkarımların 1930’lar boyunca yana barınmaya çalıştığını belirtelim, bkz. Koçak, *a.g.e.*

143 Tansey Güney, “Yahya Kemal Bayatlı”, der. Uygur Kocabaşoğlu, *Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce*, cilt 3: *Modernleşme ve Batıcılık*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2004, s. 224.

144 Işıl Çakan Hacıibrahimoğlu, *Cumhuriyet ve Hümanizma Algısı*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2012, s. 279.

“Türk hümanizması” fikri milli kültüre yeni bir bakış denemesi olarak söylemselleşecekti. Kültür ve medeniyet ikiliğini aşmayı amaçlayan hümanizmacı düşünce ilk olarak *Kadro* dergisinde 1933 yılında Burhan Belge tarafından ortaya atıldıysa da,¹⁴⁵ 1935’te *Yücel* dergisinin¹⁴⁶ girişimiyle Şişli Halkevi’nde yapılan bir toplantıyla bu yöndeki arayışlar ivme kazandı.¹⁴⁷ *Yücel* dergisinin birinci sayısında Fevzi Muhip “Neo-humanisme” başlıklı bir yazı kaleme alır.¹⁴⁸ Fevzi Muhip’in bu dergideki yazıları hümanizmacı kültür politikaları için belirleyici olmamasına rağmen yazılarında öne sürdüğü fikirler Türk Tarih Tezi’nin Orta Asyacı çıkarımları bağlamında düşünüldüğünde anlam kazanır.

Muhip, ilk yazısında *neo-humanisme* ile hümanizm arasındaki üç farkı sıralar; ilk olarak, hümanizm Greko-Latin kaynağından gelmesine rağmen *neo-humanisme* “Türko-sümerohün kaynağından” gelmektedir. İkinci olarak, liberal demokrasi, komünizm, faşizm, nasyonal sosyalizm gibi belirli bir sınıfın çıkarlarını korumak isteyen rejimlerin aksine “ulusal Türk devriminden doğmuş” *neo-humanisme*’in farklılığını öne sürer ve bu ideolojilerin “ulus içerisinde belli bir menfaat çıkarlarını esirgeme kımıldanışı” olmadığını iddia eder.¹⁴⁹ “Neo-humanisme ve Akıl” başlıklı yazısında ise Fevzi Muhip Türk hümanizması meselesine yeni bir konu ekler.¹⁵⁰ Bir yanda komü-

145 Burhan Belge, “Üniversitenin Manası”, *Kadro*, sayı 20, 1933, s. 24-25, akt. Güneş Altınbaş Serezli, *Turkish Humanism Project in the Early Republican Period*, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara: ODTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı, 2006, s. 40.

146 Ankara’da muhtar F. Eneata tarafından 1935’ten 1956’ya kadar 163 sayı olarak çıkarılan ve yazı kadrosunda ağırlıklı yüksek öğrenim görmüş gençlerin bulunduğu dergi yayın politikasını şöyle ifade etmiştir: “Yücel gençlik, kültür ve bilgi cöngüdür. Amacı gençlik için çalışmak ve gençliğin yücelmesinde bir varlık olmaktır.” Bkz. Elvan Torun, *Yücel Dergisi ve Dergi Etrafında Gelişen Edebi Faaliyetler*, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2004.

147 Kaya Akyıldız, “Mavi Anadoluculuk”, s. 475.

148 Fevzi Muhip, “Neo-humanisme”, *Yücel*, cilt 1, sayı 1, Şubat 1935, s. 10-12.

149 A.g.e., s. 11.

150 Fevzi Muhip, “Neo-humanisme ve Akıl”, *Yücel*, cilt 1, sayı 3, Nisan 1935, s. 2-3.

nizm, faşizm ve nasyonal sosyalizm gibi “demagoji saçan” “yalar” hüküm sürerken “neo-humanisme bize kurtuluş yolunu açıyor... [A]kıl ve bilgiye saygı besliyor... Akıl ve bilgiye inanıyor,” demektedir.¹⁵¹ Muhip’in bu yazılarındaki fikirler açıkça dönemin korporatist düşünce modeline uymakta ama yeni bir düşünsel açılım sunmamaktaydı. Fakat dergi daha sonra hümanizmi kültürel bir yol bulmak için potansiyel bir kaynak olarak tartışmaya devam edecekti ve özellikle 1940’lardan itibaren bütünlüklü bir düşünsel çizgi geliştirdiği gözlemlenecekti. Derginin 1940’lar ve sonrasındaki çizgisi, yöneticileri olan Orhan Burian ve Vedat Günyol tarafından “kararımız hümanizmanın arayıcılığı ile kendimizi bulmak oldu” olarak açıklanmış ve yerli değerlere daha fazla önem verildiği ortaya konmuştu.¹⁵²

1930’ların ortalarında hümanizma düşüncesine partinin yayın organı olan *Ulus* gazetesinde de yer verilir. Örneğin Sadi Selen’in¹⁵³ gazetede yayımlanan bir yazısında özellikle kültür ve medeniyet ayrımı yapmadığına tanık oluruz.¹⁵⁴ Tam da hümanizma düşüncesinin konuşulmaya başlandığı bir ortamda Sadi Selen’in bu çıkışı Gökalp’in ikili kavramını aşmaya yönelik çabalardan biriydi. Selen, kültürü şöyle tanımlıyordu:

Kültür, evrensel bir sözdür. Birçok uluslar arasında kullanılır. Yalnız anlamında az çok bir ayrılık vardır. Birçok anlaşıl-mamazlığın önüne geçmek için biz bu sözü en geniş kullanış-

151 A.g.e., s. 2.

152 “Yücel çıktı”, der. Hasan Ersel vd., “Ressamların Yurt Gezileri ve Yurt Sergileri”, *Cumhuriyet Ansiklopedisi 1923-1940*, 1. cilt, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002, s. 246.

153 Dr. Hamit Sadi Selen (1892-1968). İstanbul Darülfünunu Edebiyat Fakültesi’ni bitirdikten sonra, bir süre Coğrafya Enstitüsü’nde asistan olarak çalıştı. 1920’de yüksek öğrenimi için Viyana’ya gitti. Viyana Üniversitesi’nde “Tarihi Belgelere Göre Anadolu’da Türklük” adlı teziyle doktora derecesini aldı. Türkiye’ye dönüşünü takiben, 1924-1933 yılları arasında İstanbul Darülfünun’da Yüksek Ticaret Mektebi’nde, Galatasaray ve Darüşşafaka Liseleri’nde coğrafya öğretmenliği yaptı. 1934 yılında geldiği Ankara’da önce Gazi Eğitim Enstitüsü’nde, 1937 yılından itibaren de Siyasal Bilgiler Okulu’nda coğrafya öğretmenliği yapmaya başladı. Daha sonraları Siyasal Bilgiler Okulu Fakülte olunca, kurulan İskân ve Şehircilik Enstitüsü’nün on seneyi aşkın müdürlüğünü yaptı.

154 Sadi Selen, “Kültür anlayışları”, *Ulus*, 19 Sonkanun 1935, s. 3.

ta alıyoruz. Kültür deyince insan soyunun (maddi ve manevi) bütün kurumlarını ve sungularını düşünüyoruz. Bundan dolayı kültür ile medeniyet arasında da temelli bir ayrılık görmektediriz. Kültür ile medeniyet birbirlerine o kadar sıkı bağlarla bağlı ve aralarındaki karşılıklı izler o kadar çoktur ki bunları birbirinden ayırmak bir takım yanlışlıklara yol açar. Kültürü böyle aldığımız için bir takım insanları yabani ve kültürsüz saymayı da doğru bulmuyoruz.

Yine *Ulus*'ta Mehmed Saffet Engin hümanizma düşüncesini ele alır.¹⁵⁵ Engin, hümanizma düşüncesinin eski bir Türk ananesi olduğunu, Türkler tarafından Avrupa'ya götürüldüğünü, ama bize İslâm'ın gelmesiyle "şeriat k busuyla eriyip gittiği"ni  ne sürer. Ona göre, Atatürk'ün istediği de devrimi bu hümanizma çizgisinde yürütmektir. Engin, "şeriat ılığın ve kelamcılığın hayat k sk nl ğ , tembel ve mütevekkil ahret hazırlığı"nın hümanizmanın yerine geçtiğini iddia ederken "T rk n kuvvetli yaşama ve yükselme ruhu" olduğunu ve o dönemde "bütün düşünüş, duyuş ve yaşayış hürriyetleri"nin "zincirlenmiş" olduğunu iddia ediyordu. Atatürk'ün devrimle bu hümanizma ahl kının yeniden diriltilmesine niyetlendiğini belirten yazar, okullardaki eğitimin bu yönde verilmesi gerektiğini vurgular. *Ulus* gazetesinde bir yandan özellikle Burhan Belge ve Yaşar Nabi gibi yazarlar cemiyet iliği ferdiyet iliğin önüne koyarlarken, diğer yandan hümanizma üzerine yazılan bazı yazılar¹⁵⁶ ferdiyet iliğin gelişimini savunuyordu. Bunun yanı sıra bu hümanizma yazılarının, hümanizma düşüncesinin din temelli düşüncenin yerine getirilmesi ve bu doğrultuda Kemalist rejimin laiklik ilkesine değer kazandırılmasını amaçladığı belirtilebilir.

Burhan Belge *Ulus*'ta hümanizm üzerine peşpeş yazdığı sekiz yazıdan birinde Batılılaşmaya dair üzümünü şu satırlarda paylaşır: "Ve tek tek, Garbın büyük millet camiaları kâfi miktarda ispat etmiş olsalar gerekir ki, galip medeniyetin yaratıcısı galip kültürdür ve bu kültürün de kaynağı birdir ve tektir: Gre-

155 Mehmed Saffet Engin, "Okullarımızda Edebiyat Tedrisatı ve Eski Yunan Klasikleri", *Ulus*, 1 şubat 1935, s. 3.

156 Anonim, "Okullarımızda H manizma Ruhu", *Ulus*, 13 şubat 1935, s. 3.

ko-Latin mihverle ifadeye çalıştığımız, Renaissance-Hellenizm-Humanizm. Ve bunlar herkesin malıdır. Tarihin malıdır.”¹⁵⁷ Burhan Belge’nin ortaya koyduğu fikirler, yazılarını takip eden Maarif Vekili Hasan Âli Yücel tarafından birkaç ay içerisinde kültür politikalarına resmî olarak uyarlanacaktı.

Evrensellik değeri üzerinde yükselen bir kavram olan hümanizmle tekillığe dayanan milliyetçiliğin bu şekilde bir araya getirilmesinin nedenlerinden biri de İkinci Dünya Savaşı’na gidilen bir ortamda, savaşın müsebbibi olan “Batı”nın artık bir ideal olarak, gelişmekte olan bir ülke için büyüsunü yitirmesiydi. Fakat bu mutlaka modernleşme projesinden kopulması anlamına gelmeyecekti. Onlara göre, “öze” dönerek bu krizden kurtulabilirdi ki bahsi geçen bağlamda bu öz, Batı modernleşmesine ilham veren bir kaynak olan hümanizmdi, ondan yararlanmak isteyenler için geçmişte saklıydı ve herkesin kullanımına açıktı.

Modern Türkiye’nin kurucusu, cumhurbaşkanı ve “Ebedi Şefi” Mustafa Kemal’in 10 Kasım 1938’de vefat etmesinin akabinde İsmet İnönü cumhurbaşkanı oldu ve “Milli Şef” unvanını aldı. Rejimin bir şeften diğer şefe geçmesi bile Kemalizmin konsolidasyonuna dair bir devamlılığa açıkça işaret ediyordu. Devletin kültür politikalarıyla uyguladığı desteklere rağmen, kamusal alanda henüz canlı bir kültürel hayat gözlenmiyordu. Siyasi nedenlerle kültürel hayata sirayet eden bazı sansürlere rağmen, hümanizmacılık kültür politikalarındaki bir yenilenme arayışının somutlaşmasına karşılık geliyordu. 28 Aralık 1938’de maarif vekili olan ve Türk hümanizmasını milliyetçiliğin evrensel bir seviyeye doğru aşılması olarak ele alan eğitimci ve bürokrat Hasan Âli Yücel, milliyetçiliği ve Batıcı idealleri hümanizm şemsiyesi altında bir araya getirmek istiyordu. Böylelikle hümanizm, kökenleri Anadolu’da da bulunabilecek Batılılaşmaya giden yolu ifade ediyordu. Hasan Âli Yücel, bakanlığı (1938-1946) süresince geniş kapsamlı bir kültür programı-

157 Burhan Belge, “İnsan ve Kültür: Netice”, *Ulus*, 16 Aralık 1938’den akt. Emre Yıldırım, “Erken Cumhuriyet Yılları Milli Kimlik Tartışmaları: Hasan Âli Yücel ve Türkiye’de Hümanizma Arayışları”, *Turkish Studies*, cilt 8, sayı 8, Yaz 2013, s. 749.



Feyhaman Duran işiyle, Yusuf Taktak Arşivi, Salt Araştırma.

nı hayata geçirdi. Hümanizma projesi; müfredatı Yunanca ve Latin dersleri konulmasına, Batı ve görece ondan daha az sayıda Doğu eserlerinin geniş ölçekte yürütülen tercüme faaliyetlerine, Devlet Resim ve Heykel Sergileri, Köy Enstitüleri ve daha nicelerinin açılmasına dayanak oluşturdu.

Hümanizmacı düşünce Ziya Gökalp'in kültür ve medeniyet ikircikliğini aşmak ister. Hasan Âli Yücel'e göre, "Medeniyet bir bütündür. Şark'ı, Garb'ı yeni ve eski dünyası, şahsiyet dünyaları ne olursa olsun, bu bütünün birer tezahürü sayılabilir."¹⁵⁸ Yukarıda da gösterildiği gibi, Hasan Âli Yücel'in hümanizma düşüncesinin ipuçları 1930'ların başından beri kendini gösteriyordu. Yücel'in 1932'de *Mevlana'nın Rubaileri* ve *Goethe: Bir Dehanın Romanı* adlı eserlerini yayımlaması,¹⁵⁹ arkadaşı Ahmet Hamdi Tanpınar'ın da dikkatini çekmiş ve Yücel'in Mevlana ve Goethe'ye yönelttiği ilgisinin temelsiz olmadığı sonucuna varmıştı: "[...] Bir taraftan Mevlana'nın rubailerini tercüme ederken, öbür yandan Goethe'nin hayatını yazan insan elbette bu işin farkındaydı. Hatta bu iş için Weimar ilahı ile *Mesnevi* ve *Divanı Kebir* şairini seçmesi bu iki âlemi hangi uçlarda birleştirmek istediğini gösterir."¹⁶⁰ Kültür-medeniyet ayrımına Yücel'in verdiği cevap, bahsi "insaniyetten" açarak "milli" olanın değerinin altını çiziyordu:

İnsaniyete kadar genişleyecek bir halkanın iç kısmı mutlaka kendi milletinin varlığına temas etmelidir. Benliğinden habersiz bir insanın ne kendine, ne etrafına yayılacak bir şuuru olmayacağı gibi kendi milletini hatalı bir surette kavramasını boş yere beklememelidir. Milli vasfı önce kazanmamış hiç bir şey ve hiçbir kimse, Milletler arası bir kıymete yükselemez ve yüklesememiştir.¹⁶¹

158 Zeki Arıkan, "Hasan Âli Yücel ve Tarih Bilinci", *Tarih ve Toplum*, 28, 166, Ekim 1997, s. 11.

159 Mustafa Çıkar, *Hasan Âli Yücel ve Türk Kültür Reformu*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1998, s. 61.

160 Ahmet Hamdi Tanpınar, "Hasan Âli Yücel'e Dair Hatıralar ve Düşünceler", *Yeni Ufuklar*, 1961'den akt. Çıkar, a.g.e., s. 62.

161 Hasan Âli Yücel, "Anlatmak ve Anlaşmak için", *Pazartesi Konuşmaları*'nden akt. Çıkar, a.g.e., s. 63.

O halde önce milli benlikle ilişki çözümlenmeli ve milli şahsiyet ortaya konulmalıydı. Daha sonra, daha geniş bir halka olan “insaniyet”e ulaşabilme imkânı doğacaktı. Diğer bir deyişle, “milli” olandan evrensel olan “insaniyet”e, nam-ı diğer hümanizmaya gidilebilirdi. Maarif Vekilliği tarafından çıkarılan *Tarih Vesikaları* dergisinin önsözünde Yücel, hümanizmadan ne anladığını şöyle açıklar: “Bizim anladığımız hümanizma, insanlığın, en derin mazisinden bugüne kadar geçirdiği hayatın mana ve tecrübelerini tanımak, bilmek ve onu kısa ömrümüzde tekrar yaşayıp yaşatmaktır. Cumhuriyet maarifi, bu anlayış ve görüşle Türk kültürünün yayılıp genişlemesine imkân hazırlamayı vazifelerinin ilki sayar.”¹⁶²

Maarif Vekili Hasan Âli Yücel’in 1941’de Devlet Konservatuvarı ilk mezunlarını verirken söylediği nutukta Türk hümanizması fikrinin milli kültür ile medeniyet arasında kurduğu ilişkiye dair daha derin bir bilgi edinebiliyoruz.¹⁶³ Hasan Âli Yücel, bütün bir dünyanın savaşa girdiği bir siyasi ortamda Türkiye’nin kültür işlerine vakit ayırmasından duyduğu haklı gururu belirterek başladığı sözlerine şu şekilde devam eder:

Biz, tiyatro ve opera şeklindeki temsil sanatını, bir medeniyet meselesi halinde alıyoruz. Bir gün bizim gibi bütün insanlığın idrak edeceğine inanmış bulduğumuz TÜRK HÜMANİZMASININ yepyeni bir safhası, Devlet Konservatuvarının bağrından doğmaktadır. Türk hümanizması, *beşer eserine istisnasız kıymet veren*, ona zamanda ve mekânda hudut tanımayan hür bir anlayış ve duyustur. *Hangi milletten olursa olsun insanlığa yeni bir düşünüş, yeni bir duyuş getiren* her esere bizim yüreklerimizin besleyeceği his, ancak saygı ve hayranlıktır.¹⁶⁴

Türk hümanizması söylemi, Türk milli kültür söyleminin dışlayıcı dilinin yerine kapsayıcılık ve birlik vurgusu üzerine

162 *Tarih Vesikaları*, cilt 1, sayı 1, 1941’den akt. Arıkan, a.g.e., s. 10.

163 Hasan Âli Yücel, “3 Temmuz 1941, Devlet Konservatuvarı İlk Mezunlarını Verirken”, *Güzel Sanatlar*, sayı 3, 1941, s. 1-6.

164 A.g.e., s. 3.

inşa ediliyordu. Hasan Âli Yücel'in tanımladığı şekliyle Türk hümanizması daha kapsayıcı ve evrensel olma iddiasındaydı. Örneğin *Madame Butterfly* adlı operanın ikinci perdesinin Türkçeye çevrilerek sahneye konmasından onur duyduğunu şu sözleriyle dile getiriyordu:

Müellif bizden olmayabilir, bestekâr başka milletten olabilir. Fakat o sözleri ve sesleri anlıyan ve canlandıran biziz. Onun için Devlet Konservatuvarının temsil ettiği piyesler, oynadığı operalar bizimdir, Türktür ve millidir. Bizden olacak müellif ve bestekâr da ancak bu yolda yetişecektir [...] Türk sanatkârının sesi, sahnenin önünü çevreliyen duvarları aştı, bir zamanlar kuş uçmaz kervan geçmez diyarlardan olan en uzak Türk köylerine ulaştı. Sanmasınlar ki bu Türk çocuklarının kendi türkülerine benzemez bir eda ile söyledikleri musiki eserine o köylüler kulaklarını tıkadılar. Hakikat bunun tam zıddındır. Türkten gelen her güzel şey, Türk için kendinindir. Türk çocuklarının ağzından, gene Türkçe olarak gönüllerine çarpan bu ses dalgaları, her medeni temasa idrakini açık tutan her seviyedeki Türk için bir bahar rüzgârı oldu.¹⁶⁵

Alıntının son cümlelerinde görüleceği gibi, Hasan Âli Yücel yüksek kültür ile halk kültürü arasındaki ayrımı da yok saymayı amaçlıyordu. Ayrıca, “her temasa idrakini açık tutan her seviyedeki Türk için” bu müziğin “bahar rüzgârı” olarak tahayyül edilmesi halkın sanata ihtiyaç duyduğu iddiasındaydı.

Hasan Âli Yücel'in yönetimindeki Maarif Vekâleti'nin yeni kültür politikalarının, Kemalist inkılapların daha geniş tabakalara nüfuz etmesine katkıda bulunmasına rağmen, 1940'lar hümanizmi çerçevesinde yürüttüğü projelerin 1930'lar milliyetçiliğiyle belli ölçüde çatıştığı iddia edilir.¹⁶⁶ Nazi nasyonalizminin korkunç boyutlara vardığı İkinci Dünya Savaşı atmosferinde Türkiye devleti milliyetçilik bakımından dengeleyici bir politika gütmek zorunda kalmıştır. Kurtuluş Kayalı'ya göre 1940'lı yıllarda milliyetçilik ve hümanizm birbirini dengeli-

165 A.g.e., s. 4.

166 Kafadar, “Cumhuriyet Dönemi Eğitim Tartışmaları”, s. 365.

yordu.¹⁶⁷ Söz konusu dönemde Türkiye'nin içine kapanık bir pozisyonda bulunması böyle bir dengeye gidilmesinin ardında yatan sebeptir:

Türkiye'nin önemli ölçüde içine kapanık olması Yücel'in milliyetçi eğiliminin nedenlerinden biridir. Dönem aynı zamanda kültür alanında dışa açılmanın da önemli bir siyasal tercih olarak şekillendiği bir tarih kesitidir. Söz konusu dönemde milliyetçilik de, hümanizm de değişik ağırlıkta olsa da entelektüellerin dünyaya bakış tarzını derinden etkilemektedir.¹⁶⁸

Gerçekten, Avrupa'nın iyi ve modern olanın bir örneği olduğu fikri İkinci Dünya Savaşı'nın eşliğindeyken gelişmekte olan bir ülke olan Türkiye'de sarsılmaya başlamıştı. "Garp medeniyeti" rüyasından vazgeçen kimi aydınlar "kendine dönüş" ihtiyacını vurguluyordu.¹⁶⁹ Devlet, hümanizmi adeta radikal milliyetçilik ve komünizm karşısında üçüncü bir seçenek olarak benimsemişti.¹⁷⁰ Böylelikle Batılılaşma hedefinden uzaklaşamayacak fakat milliyetçi beklentiler bir nebze olsun karşılanacaktı.

İkinci Dünya Savaşı'nda Türkiye denge politikası izleyerek savaşa dahil olmaktan kaçındı. Fakat Türkiye'nin savaş boyunca izlediği dış politika savaşın askerî seyrine koşut olarak şekillenmişti.¹⁷¹ Savaşın ilk zamanlarında Türkiye, İngiltere-Fransa ittifakının kısa zamanda Alman askerî gücünü yeneceğini umarak Müttefik Devletler ile olmayı tercih etti. Fakat Nazi kuvvet-

167 Kurtuluş Kayalı, "Bir Türk Aydının Trajik Portresi", *Tarih ve Toplum*, 28, 166, Ekim 1997, s. 13. Bu durumun bir başka örneği *Yeni Adam*'da görülmüştür. Ressam Mahmut Cûda 1939'dan itibaren *Yeni Adam*'la çalıştığı süre içerisinde bu minvalde desenler üretmiştir. 299. sayının konu başlığı "Kendine Dön"dür ve kapagında Mahmut Cûda imzalı bir desen bulunmaktadır.

168 A.g.e., s. 14.

169 Ahmet Muhip Dranas, "Sanat ve Yurt Bütünlüğü", *Ülkü*, cilt 2, sayı 16, Kasım 1941, s. 20.

170 Murat Ural, "Cumhuriyet'in Romansı: Ressamlar Yurt Gezisi'nde (1938-1943)", der. Amelié Edgü, *Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri 1938-1943*, İstanbul: Milli Reasürans T.A.Ş., 1998, s. 34.

171 Cemil Koçak, "İkinci Dünya Savaşı yıllarında Türkiye", der. Hasan Ersel vd., *Cumhuriyet Ansiklopedisi 1923-1940*, 1. Cilt, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002, s. 318.

leri Sovyet topraklarında ilerledikçe ve beklenmedik toprak kazanımları elde etmeye başlayıp Türkiye sınırlarına kadar gelince Türkiye Almanya ile yakınlaştı. 1941’de Türkiye ile Almanya arasında Saldırmazlık Paktı imzalandı. Savaşta tarafsız kalma konusundaki başarısına rağmen, Türkiye anti-faşist basın organlarına sansür uyguladı ve/veya bunları yasakladı.¹⁷² Devletin anti-Nazi yayınlara sansür uygulamasını fırsat bilen pek çok yazarın açıktan açığa Nazi yanlısı tutumu arttı. Nazizmin gücüne hayran kalan Türkçü-Turancı radikal milliyetçi gruplar kamusal alanda ve siyasette güçlendi. Bu milliyetçilerin radikalizmine alternatif oluşturacak, dengeleyici bir düşünce akımı olan Anadolucular önemli bir aktör olarak öne çıkacaktı. Anadolucular siyasete İkinci Meclis’te girememişlerdi; fakat aralarındaki farklara rağmen Kemalizmden kopmamışlardı. Aralarından en çok öne çıkan figür olan, İttihat ve Terakki Komitesi eski üyesi, bürokrat, siyasetçi ve yazar Memduh Şevket Esendal 1943’te Cumhuriyet Halk Partisi’nin genel sekreteri olacaktı. Bu pozisyona gelmesini takiben Esendal, ciddi sayıda Anadolucu ismin aynı yıl yeni meclise vekil olmasını sağlamıştı.¹⁷³ CHP kadrolarındaki Anadolucuların sayısının artması “Milli Şef” İsmet İnönü’nün toplumu dengede tutmaya dair çabası ve siyasi atmosferde yükselen faşist çizginin milliyetçiliği ile açıklanabilir. Bu da Nazi rejimine olan hayranlığın savaşın başından itibaren güçlenmesinden bağımsız düşünülemez.

Kübizm “azmanlarından” klasisizme dönüş

Hümanizm söylemi genel olarak evrenselciliğe vurgu yap-sa bile, “öze dönüş” çağrısındaki “öz” vurgusu nedeniyle bazı kullanımları çok da evrenselci değildi. Benzer çelişkiler Avrupa’da da ortaya çıkmıştı. Hümanizmin kaynağı kabul edilen Hellenizm bilhassa 18. yüzyıldan itibaren Avrupa kültürünü ve

172 Turgut Er, *Arşiv Belgeleri Işığında Türkiye’de Sansür (1938-1945)*, Ankara: Berikan Yayınevi, 2014.

173 Metin Çınar, *Anadoluculuk ve Tek Parti CHP’de Sağ Kanat*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2013, s. 219-257.

milliyetçiliğini etkisi altına aldı. Yunan medeniyetinin fikirleri ve tanrıları, hem milliyetçiliği hem de evrenselciliği meşrulaştırmak için seçmeci bir şekilde uyarlandı ve uluslar için “Hellenizm kanalıyla farklı kimliklerini bulmak veya yaratmak” mümkün hale geldi.¹⁷⁴ Almanların Yunan kültü ise 18. yüzyılda başladı. Basitlik ve büyüklük mefhumları sebebiyle Antik Yunan’ın biçimsel sanatından (*figural art*) ilham alınıyordu. Bu tarz bir Hellenizm veya neo-klasisizm Alman sanatını, edebiyatını ve eğitimini etkiledi. Her Gymnasium’da¹⁷⁵ Yunanca ve Latince öğretiliyordu.¹⁷⁶ Gösterildiği gibi, Türkiye örneğinde de hümanizm, milliyetçi görüşler için araçsallaştırıldı. Türk usulü Hümanizm; arkeoloji, antropoloji ve dil çalışmalarından beslenen geniş bir araç setiyle, tarihsel ve *territoryel* vurguya dayanan milliyetçi bir söyleme karşılık geldi. Batı’dan kaynağını alan Kemalist modernleşmeyle uyumlu olmasına ek olarak, hümanizm, Türk Tarih Tezi’nin Orta Asyacı ve etnikçi sonuçlarından arındırılmış haliyle Anadolu’yu ön plana çıkaran söylemine oldukça uygundu. Öte yandan bu söylemde, resmî tarih yazımı anlatısının aksine, Anadolu’nun klasik ve Bizans çağları da dahil bütün kültürel mirası kucaklanıyordu.¹⁷⁷

Hümanizm söyleminin sanat alanına yansımaları ise klasisizme dönüş çağrısıyla gerçekleşti. Avrupa’da özellikle Birinci Dünya Savaşı’nın etkisiyle “dönüş” söylemi, kamusal tartışmaların önemli bir parçasını oluşturmuştu. Savaşta siyasi konumlanmaların etkisiyle ilk olarak Fransa’da resim sanatında klasisizmin canlanması “düzene dönüş” şiarıyla yaşandı.¹⁷⁸ Klasi-

174 Athena S. Leoussi ve David Aberbach, “Hellenism and Jewish Nationalism: Ambivalence and its Ancient Roots”, *Ethnic and Racial Studies*, 25, 5, s. 761.

175 Almanya’da Gymnasium, üniversiteye hazırlayan, okuması oldukça zorlayıcı kaliteli bir eğitim verilen, lise seviyesindeki eğitim kurumuna verilen addır.

176 A.g.e.

177 Müslüm Kavut, “Humanist Perception of Culture and History in the 1938-1950 Period of Republican Turkey”, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara: ODTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Anabilim Dalı, 2011, s. v.

178 Kenneth Silver, *Esprit de Corps: The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War: 1914-1925*, Londra: Thames and Hudson, 1989; Elizabeth Cowling ve Jennifer Mundy (der.), *On Classic Ground: Picasso, Léger, de Chi-*

sizme dönüş, Avrupa'da Birinci Dünya Savaşı sırasında Fransa ve İtalya'da kübist ve fütürist avangard sanatçıların eserlerinde yaygın bir şekilde görünmeye başlamış ve savaştan sonra Avrupa'ya yayılmış ve daha sonra iki savaş arası dönemde Avrupa'yı, özellikle Fransa, İtalya ve İspanya'daki sanat hayatını etkilemeyi sürdürmüştür. Bunun resimdeki karşılığı, daha önce-leri mekanik, geometrik, parçalı ve görece soyut olarak tanımlanabilecek ifade şekillerinin yerini gerçekçi/natüralist biçimlere bırakmasıdır.¹⁷⁹ Bunda 1870 yenilgisinden beri Almanları "barbar" olarak kodlayan Fransa'da, Birinci Dünya Savaşı'nın yaşattığı yıkıcılık ve İtalya'nın savaşa katılmasıyla beraber "Latin canlanması"nın söylemsel kullanıma sokularak klasisizme dönüşü zemin hazırlaması etkili olmuştur.¹⁸⁰ Fransa'da kübizmin ilginç bir şekilde Almanlık çağrışımlarıyla ele alınması kübizme tepki doğmasına yol açmış ve kübizmin Paris'te başlayan bir hareket olduğu geç fark edilmiştir. Öte yandan, Almanya ve İngiltere'de de klasisizmin yeniden yorumlandığı gözlemlenmiştir. Fakat orada öne çıkan, klasisizmin figür geleneğine dönüş değil bilimsel açıdan yeniden yorumlanmasıydı. İtalya ise milliyetçi duyguları Roma İmparatorluğu'nun zaferleri üstüne inşa etmek isteyen faşist Mussolini devletinde klasisizmin canlandırılmasının en belirgin örneklerinden birini yaşıyordu.¹⁸¹

Avangard akım temsilcilerinin eserlerini "daha fazla açıklık, düzen ve evrensellik" uğruna gözden geçirmeleriyle klasisizme dönüşü gerçekleştirmeleri muhafazakâr ve gerici olarak görülmüştür. Ne de olsa, "daha önce burjuva patronlar, komisyoncular ve sağ siyasetçileri ciddiye almayan avangard sanatçıların eserleri klasisizme dönüşleriyle birlikte satın alınır hale gelmişti"¹⁸² Aslında 19. yüzyılın sonuna doğru "ilerleme" ve "kalkınma" söylemleriyle yoğrulan sanayiciliğin yarattığı

rico and the New Classicism 1910-1930, Millbank, London Tate Gallery Publications, 1990; Romy Golan, *Modernity and Nostalgia: Art and Politics in France Between the Wars*, New Haven ve Londra: Yale University Press, 1995.

179 Cowling ve Mundy (der.), *a.g.e.*, s. 11.

180 Silver, *a.g.e.*; Golan, *a.g.e.*

181 Cowling ve Mundy, *a.g.e.*, s. 15.

182 *A.g.e.*, s. 12.

materyalist değerlerin yıkıcılığını öne sürmeye başlayan toplumun bazı kesimlerinin huzur ve sakinliği klasisizmin “büyük geleneği”nde bulmasıyla ilişkili olduğu söylenir. Resimde de 1880’lerde Paul Cézanne ve Pierre-Auguste Renoir (1841-1919) gibi post-empresyonistler tarafından klasisizme doğru başlatılan arayış 1904-1907 arasında görünürlük kazanmaya başlar.¹⁸³

Birinci Dünya Savaşı’nda avangard sanatçıların klasisist hareketi daha çok sahiplenmelerinin siyasal dinamiklerle yakından ilgisi vardı. Bunun birinci sebebi, bu sanatçıların pek çoğunun bizzat cephede savaşmasıydı. Gönüllü olarak cepheye yazılanlar çoğunlukta ve türlü sebeplerle cepheye kabul edilmeyenler arasında Jean Cocteau (1889-1963) gibi cepheye gitmek için yanıp tutuşan sanatçılar vardı. Pablo Picasso gibi Paris’te kalıp cephede savaşmayanlara karşı ise yoğun bir sosyal baskı uygulanıyordu.¹⁸⁴ Bu politik ortamın daha önceki klasisist canlanışın devamında ortaya çıkması avangard sanatçıların savaş sürecindeki seferberlik ve dayanışma isteğinin milliyetçi duygularla daha uyumlu olduğu öne sürülen klasisist formları sahiplenmelerine sebep oldu. Söz konusu klasisizme dönüş evresinde figürlü kompozisyonlar, nü, manzara, natürmort türleri ve annelik/doğum gibi belirli tür ve konuların öne çıktığı görülmüştür.¹⁸⁵

Sağlıklı ve güzel bedenlerin Aryan ırkın cisimleşmesi olarak kültleşmesi ve aynı bağlamda anneliğe yapılan vurgu gibi tekrar eden temalarla Nazi Almanyası da açıkça klasisizme olan taraftarlığını belli etmişti. Bu nedenle, Nazi rejimi her zaman klasisist resim formlarını destekledi ve diğer türdeki avangard stiller reddedildi ve hatta yok edildi.¹⁸⁶ Türkiye’de, henüz savaş başlamadan önce ortaya çıkan bir Nazi yanlısı tutum söz konusuydu ama daha önce anlatılan sebeplerle bu tutum neredeyse

183 A.g.e., s. 18.

184 Silver, a.g.e., s. 5.

185 Cowling and Mundy, a.g.e., s. 12.

186 Ades vd. (der.), *Art and Power*; Thomas Kellein (der.), 1937. *Perfektion und Zerstörung, Exhibit at the Kunsthalle Bielefeld*, Tübingen: Ernst Wasmuth Verlag, 2007.

hümanist hareketi milli karakterle eşitlemekten öte bir anlam ifade etmiyor. Estetik (sanat felsefesi) konusunda pek çok eseri¹⁸⁹ bulunan Suut Kemal Yetkin, *Ar* dergisinin 13. sayısından itibaren derginin başyazarlığını üstlenmiş¹⁹⁰ ve dergide hümanizma meselesine daha fazla değinilmesine katkıda bulunmuştur. 13. sayıda derginin bir çeşit manifestosu olarak anlaşılabilir yazısında Yetkin, derginin nasıl bir sanat tasavvuru taşıdığının ipuçlarını verir: “Ar, nefhasını Türk ruhundan, manasını Türk folklorundan alan bir musiki; temasını yurdun içinden, renklerini yurdun renklerinden devşiren bir resim; şeklini ve ritmini memleket ikliminden ve ihtiyacından alan bir mimarlık ve heykeltıraşlık istiyor; bu sanata da milli klasisizma ismini veriyor.”¹⁹¹ Yetkin, “Müstakil Sanat” başlıklı yazısında sanatın sosyal olaylara bağlı olmanın dışında bağımsız olarak gelişip gelişmediğini sorgular.¹⁹² Ch. Lalo (Charles Lalo, 1877-1953) ismindeki bir sanat felsefesi profesörünün “üç bedii (estetik) hal kanunu” ismini verdiği bir kurama göre, sanatta ilerleme yoktur; sadece aynı süreçlerin çeşitli dönemler içinde tekrarı söz konusudur: “Elenistik devrin mahsulü olan eserlerle Rönesansın vücuda getirdiği eserler arasında ne fark var?” Yetkin’in bu yaklaşımı bir yanda söylemsel alanda kendine yer açan Türk hümanizması/ Rönesansı iddiasıyla da uyumlu gözükabilir. Ne de olsa sanat eğer müstakil halde geliyorsa Türk klasisizması veya klasisizmaya dönüş anlatısı o üç bedii hal kanununa dayandırılabilir.

Yukarıda belirtildiği gibi, hümanizmin resim sanatına uygulanması “klasisizme dönüş” çağrısıyla beraber ele alınmayı şart koşuyordu. “d” Grubu’nun ressamı ve fiili sözcüsü Nurullah Berk 1941’deki bir yazısında klasik bir sanat eseri için gereken şartları sıralıyordu. Ona göre, klasik, geçici değerlere yaslan-

189 Yetkin’in o döneme kadar yayımladığı ilgili yayınları şöyledir: *Sanat Felsefesi*, İstanbul: Resimli Ay Matbaası, 1934; *Filozofi ve Sanat*, İstanbul: Vakıf Kitaphanesi, 1935; *Estetik*, İstanbul: İstanbul Basımevi, 1938; *Ahmet Haşim ve Sembolizm*, İstanbul: CHP Yayını, 1938.

190 Anonim, “Ar Okuyucularına”, *Ar*, sayı 12, Aralık 1937, s. 16.

191 Suut Kemal Yetkin, “Ar İkinci Yılına Girerken”, *Ar*, sayı 13, Ocak 1938, s. 4.

192 Suut Kemal Yetkin, “Müstakil Sanat”, *Ar*, sayı 14, Şubat 1938, s. 4.

mayan ve yüzyıllar geçse bile her çağ için geçerli olmayı baş-
rabilendi.¹⁹³

Ar dergisinin bahsi geçen 13. sayısında derginin çok ses ge-
tiren sanat anketine yeni bir soru eklenir: “Yeni bir klasisizm
ve yeni bir *ümanizm* taraftarıyız. Bunun hakkındaki kanaatiniz
nedir?”¹⁹⁴ Derginin bu anketi Turgut Zaim ve Malik Aksel ta-
rafından cevaplanır. Turgut Zaim’in bu soruya cevabı şöyleydi:
“Yeni bir klasisizme taraftarım fakat bu da garp tesirine kapıl-
mamak şartıyla. *Ümanizm*¹⁹⁵ için bir fikrim yoktur.”¹⁹⁶ Turgut
Zaim’in klasisizmi Batı’da gördüğü haliyle ona taraftar olduğu,
bununla birlikte dönem aydınlarının sorunsallaştırdığı özgün
olmak kaygısını dile getirdiği görülüyor. “*Ümanizm*” için bir
fikrinin olmamasıysa bu fikrin ressamlar arasında pek fazla ya-
yılmadığına işaret edebilir. Malik Aksel’in cevabında ise klasi-
sizm ve *ümanizm*den bahsetmeyerek o konulara açıkça cevap
vermediğini ve sorunun içinde bulunan -izm’lere bir çeşit gön-
derme yaptığı görülebilir. Ancak, kendi tercihinin de klasisizm-
den yana olduğu şeklinde bir sonuç çıkarılabilir:

Dört bin senelik Mısır sanatında bir Mısır ekolü görüyoruz.
Halbuki, elli seneden beri Avrupada sonu “izm” ile biten türlü
tür türlü meslekler, ekoller çıkmıştır. Sanatın hiçbir ölçüye, hiçbir
kaideye tabi olamayacağını söyleyen ve bütün sanat kaideleri-
ni ortadan kaldıran *müfritler nihayet kendi hayallerinin yıkıldı-
ğını gördüler*. Sanat her şeyden evvel bir ciddiyet ve bir muva-
zene meselesidir. *Sanatta disiplin muhakkak lazımdır. Sanatın
düşmanı, eksantriklik ve züppeliktir*. Bence sanatkar ne yaparsa
yapsın, ona kuvvetli bir inanı ve imanı olmalıdır. Samimiyeti
olan her eser sanatkaranedir.¹⁹⁷

193 Çakan Hacıibrahimoğlu, *Cumhuriyet ve Hümanizma Algısı*, s. 276.

194 Anonim, “Ar’ın Sanat Anketi: Turgut Zaim’in Düşünceleri”, *Ar*, sayı 13, Ocak 1938, s. 10, 13; Anonim, “Plastik Sanat Anketi: Malik Aksel’in Düşünceleri”, *Ar*, sayı 14, Şubat 1938, s. 10-11.

195 Muhtemelen, *hümanizmin* Fransızca okunuşu *ümanizm* olduğu için böyle yazılmıştır.

196 “Ar’ın Sanat Anketi: Turgut Zaim’in Düşünceleri”, *Ar*, sayı 13, Ocak 1938, s. 13.

197 “Plastik Sanat Anketi: Malik Aksel’in Düşünceleri”, *Ar*, sayı 14, Şubat 1938, s. 20.

Malik Aksel, muhtemelen Avrupa’da kübizmin daha klasik formlarla dönüşerek post-kübizm denilen bir akımı oluşturmaya başlamasına gönderme yapıyor. Fakat o arada kübizm, ekspresyonizm gibi akımları kastettiği tahmin edilebilecek sanat akımlarındaki aşırılığın (“müfritler”) yok olmasını “nihayet” diyerek kutlamıştır. Kendisinin sözlerinden sanatta kural, ciddiyet, denge, disiplin gibi konulara öncelik verdiğini gösteriyor. Benzer bir şekilde, Bedri Rahmi de kübizmin geçici bir heves olmasını “kolay” olmasına bağlıyor: “Kübizm azmanlarının modası bütün dünyayı bir nezle mikrobu gibi dolaşmış ve kolay olan her şey gibi muvakkat bir zaman için birçok yerlerde moda haline gelmiş ve kadın şapkalari modası kadar yaşadıktan sonra bugün hemen hemen göçüp gitmek üzeredir.”¹⁹⁸ “Asıl yeni” olanın resmin hiçbir zaman “aklıselimi çiğnememiş” ve “eskiyi inkâr etmemiş” olan resim olduğunu öne sürmesi tavrını klasiklerden yana koyduğunu göstermektedir.

Peki Türk hümanizmasının veya klasisizme dönüş söyleminin resim sanatında karşılığı nasıldı? Yani resimde nasıl somutlaştırılıyor ve temsil ediliyordu? Ressam Nurullah Berk, Resim ve Heykel Müzesi’nde sergilenen eserler arasında Halil Dikmen’in “Cephane Taşıyan Kadınlar”ı (1933) hakkında şunları ifade ediyor: “[...]yeni bir yol tutuyor. Eski klasiklerden bilhassa Rönesanstan mülhem bir terkip tarzı ve görüş içinde, pek mahdud bir klavye içinde dolaşan renk ahenkleri ile, *yeni bir klasisizme dönüş.*”¹⁹⁹

Ahmet Muhip Dıranas, 1939’da düzenlenen Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi’ni “Resimde beklediğimiz ümanizmanın feyizli bir iklime açılan birinci kapısı” diyerek alkışlar ve “Avrupalı resim tarihimize” bir göz atmamız gerektiğini hatırlatarak kısa betimlemelerle Türk resmini tarihselleştirmeye girişir.²⁰⁰ “Son Nesil” olarak adlandırdığı ve muhtemelen “d” Grubu’na tekabül eden ressamı, bağlı bulundukları akımın bü-

198 Bedri Rahmi, “Yeniler ve Yeni Resim”, *Ar*, sayı 15, Mart 1938, s. 7.

199 Nurullah Berk, “Resim ve Heykel Müzesi”, *Ar*, sayı 17, Mayıs 1938, s. 12-15.

200 Ahmet Muhip Dıranas, “Resimde Ümanizma: Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi Münasebetiyle”, *Güzel Sanatlar*, sayı 2, Mayıs 1940, s. 131-153.

yük gayesini anlamadan biçimsel değerlerini sahiplendikleri yönünde eleştirse de resmi gündelik bir mesele haline getirdikleri ve sanat alanında yeni bir tartışma başlattıkları için de katkılarını teslim eder.²⁰¹

Dıranas'ın Akademi'nin Resim bölümünün başına gelen Levy'yi de “modern resmin mümessillerinden olmasına rağmen, hiçbir zaman *müfrit* temayüllerle tanınmamış” olması itibariyle akademideki gençler üzerinde olumlu bir rol oynayacağını düşünmesi çarpıcıdır.²⁰² Buna koşut bir şekilde Dıranas Avrupa'da resim akımlarının aldığı yönü tarif eder ve Türkiye'deki ressamların da bu yönden haberdar olduğunu öne sürer. Ona göre, Avrupa'daki resim sanatı “bütün o hayvanlığını ve deliliğini atarak” neo-klasisizm denilen yeni bir forma doğru evrilmiş ve bizim resmimiz de “Garbın en son temayülüne ayak uydurarak, Garpla beraber, bir yeni klasisizmaya doğru”, “normal” olarak dönmüştür.²⁰³ Dıranas “d” Grubu'nun aşırılıklarını terk ederek yeni bir “ciddiyete” gitmesini onaylayacaktır:

Türkiyede modernizma cereyanının, toplu bir teşekkül olarak, en ileri mümessili görünen D grubunun 1939 martında Güzel Sanatlar Akademisi salonlarında açtığı 7 inci resim ve heykel sergisi, *müfrit* temayülleri çoktan bırakmış görünüyordu. *Şekilleri ve renkleri cabadan israf eden tahripkâr bir “şekilbozma” yerine bu sergide her şeye tercih edilmiş bir tabiat aşkı, bir klasisizma iştiyakı, ehemmiyeti yeni kavranılmış bir ciddiyet, çok bariz olmamasına rağmen bir cehit ve müşkülpesentlik teşhir ediliyordu.*²⁰⁴

“d” Grubu sanat alanında meşru bir yer edinmeye çalışıyordu. Bu da ancak alanın öncül erkiyle (“ağabeyler”) uzlaşmasıyla mümkün olabiliyordu. Bununla beraber, Dıranas'ın ümanizma olarak tarif ettiği bu “dava”nın, hedefi bakımından “bize mahsus bir mahiyet almak zaruretinde” idi ve “bu noktadan iti-

201 A.g.e., s. 140.

202 A.g.e., s. 148.

203 A.g.e., s. 141.

204 A.g.e.

baren kendi hüviyetimize ve kendimize ait bir davanın kalıbına adapte olmak” gerekiyordu. Diğer yandan başvurmamız gereken kaynakları ise yine şöyle tarif ediyordu: “[I]man, metot bilgi demek olan, Yunan, Roma, Rönesans ve sonraki klasiklerdir. Bu, her şeye hâkim bir nizam ve ahenk anlayışı; saf halde bir tabiat ve insan aşkıdır.” Bunları belirtirken hâlâ Batılı kaynaklardan bahsetmesi ve “bize ait” olanın nasıl ve nerede bulunacağına dair hiçbir şey söylememesi ilginçtir. Fakat resim ve heykel sergisindeki resimlerin hangilerini ne açıdan övdüğüne bakarsak belki ufak ipuçları yakalayabiliriz.

Örneğin, sergide “Atatürk’ün Cenaze Töreni” adlı eseriyle birincilik ödülü alan Zeki Kocamemi’yi Dıranas “öz istikamet bakımından” başarılı olarak kabul eder:

[...]bu çok figürlü kompozisyonda, çoktan beri bizi biktırmış olan ve mütemadiyen cansız peyzajlara, natürmortlara ve müstakil figürlere inhisar eden temelsiz modernizma yerine mevzua, insana ve mütememmim halinde peyzaja tatbik edilmiş bir klasik anlayışın hakim olduğu görülmektedir... [e]seri kolayca hoş gösteren zoraki renk oyunları ve nadiren coşkunkuluktan çok defa bilgisizlikten ve kudretsizlikten gelen havailikler yok.²⁰⁵

Bunun gibi klasisizm açısından beğeniye layık bulduğu eser sahipleri arasında Halil Dikmen, Hamit Görele, Eşref Üren, Arif Kaptan gibi ressamalar vardır.²⁰⁶ Fakat bu ressamaları Dıranas, ümanizmacı resim davasından beklediği gibi “bize ait” bir hüviyet barındırdıkları için beğendiğine dair bir şey söylemez.

Öte yandan, Turgut Zaim, Cemal Tollu, Malik Aksel, Seyfi Toray gibi ressamaları bahsettiği manada övmektedir. Örneğin Turgut Zaim hakkında şunları kaydetmiştir:

...[m]inyatürlerden aldığı ilhamı taze ve saf bir plastik aşkla üsluplaştırmaya çalışırken ilk bakışta tamamen fantezist görünebilir... Modernizmayı tamamen yerli ve milli diyebileceğimiz bir anlayışa götürmek suretiyle kendisini ve sanatını bir

205 A.g.e., s. 150.

206 A.g.e., s. 150-153.

ananeye ve kültüre bağlamak ihtiyacını arkadaşlarından çok evvel hissetmiş onun lehine kaydetmek lazımdır.²⁰⁷

Yine de, Dıranas'ın, resimleri kendi betimlediği estetik felsefesi içinden tutarlı bir şekilde değerlendirdiğini söylemek mümkün değildir. Bunun en önemli nedeni, henüz o dönemde gelişmekte olan resim eleştirisinin bir kanon yoksunluğunu aşamayıp sadece basit güzellik tarifleriyle yetersiz kalmasıdır.²⁰⁸

Ankara Sergi Evi'nde 1941'in Ekim ayında düzenlenen Üçüncü Devlet Resim Heykel Sergisi'ni bir ay boyunca izleyen Malik Aksel, tanık olduğu ifadeleri karşılıklı konuşmalar şeklinde aktarır.²⁰⁹ Bu aktarımlar da kültür çevrelerinde bazı sanat eserlerine verilen değeri eleştiren yargıları iletiyordu. Örneğin bir ressam şöyle diyordu:

...Bir alay züppe kendilerine uygun bir “milyö”[çevre] yarattılar; onlara benzeyen şakşakçılar, işte nihayet yazdılar, çizdiler, muratları oldu; kendilerine göre arzu ettikleri gibi bir jüri meydana geldi. Bu jüri de, güneşten korkan yarasalar gibi loş, karanlık, çarpık çurpuk ne varsa oraya konmaya, orada gizli bir güzelliğin mevcut olduğuna tevehhüm etmeye başladı. *Bütün memleketlerden kovulmuş*, hiçbir yerde tutunamamış olan buna benzer araştırmalarınızı, çalıştınız, çabaladınız, tellediniz pulladınız, nihayet himmetinizle memlekete sanat diye yutturdunuz. Muharrirlerden, münekkitlerden, hatta tiyatrouculardan da epey taraftarlar buldunuz.²¹⁰

“Bütün memleketlerden kovulmuş” ifadesiyle tariflenen, kübizm vb. gibi, kimi ressamlar tarafından artık beğenilmeyen, zaman içerisinde değeri düşmüş, istenmeyen modernist akım-

207 A.g.e., s. 151.

208 Zeynep Yasa Yaman, “Cumhuriyet Dönemi Resim Eleştirisinin Kaynakları”, *Türkiye’de Sanat*, sayı 24, 1996, s. 32-38.

209 Sergi izlenimlerini *Ülkü* dergisine sekiz sayı boyunca (16 Ocak 1942 tarihli 8. sayıda başlar, 1 Mart 1942 tarihli 15. sayıda biter) tefrika halinde yayımladıktan bir sene sonra kitap haline getirir: Aksel, *Sanat Hayatı: Resim Sergisinin Otuz Gün*.

210 A.g.e., s. 16.

lardı. Türkiye’de bu türlü resmi seven, satın alan, değerli sayan bir kesimin olmasını eleştiriyorlardı. Ayrıca, söz konusu sohbe- te konu olan jürinin de bu çizgide olması kendilerini memnun etmiyordu. Bununla beraber, bu iddia sahibi, bu sanat akımla- rının hem kamusal alanda hem de entelektüeller arasında kıy- metinin yüksek olduğunun ipucunu veriyordu.

Sonuç

Bu bölümde Ressamların Yurt Gezileri’nin ortaya çıkmasını sağ- layan düşünsel temeller, kamusal alanda iyiden iyiye görünür olan sanatın himayesi tartışması ve ufak ufak başlayan kurum satın almalarına değindik. Ayrıca kitabın incelediği tek-parti dö- neminin de kendi içinde ikiye ayrıldığını ve hemen hemen İkinci Dünya Savaşı’na denk gelen ikinci yarının hümanizmacı kül- tür politikasının benimsendiği dönem olması itibariyle Ressam- ların Yurt Gezileri’ni etkileyecek bir içe kapanıklığın, belki de kendine dönmenin yaşandığını tekrarlamak lazım. Bir sonraki bölümde Yurt Gezileri’nin uygulanma aşamasına baktığımızda sanat teşvik programı olan gezilerin devlet tarafından ne kadar müthiş örgütlendiğine şahit olmanın yanı sıra, alan içindeki iktidar mücadelesi daha görünür olurken, erken Cumhuriyet tari- himizin pek az duyulan, merkez dışındaki aktörlerin sesine bu defa ressamlar arasından kulak vereceğiz.

RESSAMLARIN YURT GEZİLERİ VE SERGİLERİ: CUMHURİYET'İN MUTEBER RESSAMLARI VE GÖRÜLMİYEN RESSAMLAR

Ressamların Yurt Gezileri Programı'nın genel işleyişi

1938'deki birinci geziye gidecek resamlara CHP Genel Sekreteri ve Dahiliye Vekili Şükrü Kaya tarafından şu örnek mektup gönderilmiştir:

I- C.H.P Ressamlarımızdan bir gurubun her sene, yurdun muhtelif mıntakalarını görerek, tanıyarak ve tetkik ederek eser vermelerini ve bu suretle kendilerindeki sanat ruhunu *daha realist, hayat ve hakikata daha yakın olarak* inkişafını mümkün kılmak maksadile tertibine karar verdiği seyahatin birincisini bu sene yapıyor.

Bu seyahate iştirak edecek 10 arkadaş ve gidecekleri yerler Güzel Sanatlar Akademisi Direktörlüğü delaletiyle tesbit edilmiştir. Bu tesbite göre, siz, vilayetine gideceksiniz.

II- Seyahat Eylül sonunda bitecektir. Her ressamın hazırlayacağı en az üç eser Partice teşkil edilecek jüri heyeti tarafından tetkik edilecek ve kıymetli görünenler 1939 senesi Hazi-
ranına kadar *Ankara ve İstanbulda tertip edilecek sergilerde teşhir olunacaktır.*

Bu eserler bilahara başka şehirlerde de teşhir olunacaktır.

Bunlardan muvaffak olanlara, eserleri alınarak, mükafatlar verilecektir.

III- Her ressam bu maksat dahilinde mevzuunu seçmekte serbesttir.

IV- Her ressamın gidip, gelme ve mintakasında dolaşması için yol paraları (tren, vapur, otomobil, araba, vesaire) Partice ödenecek ve ayrıca zaruri masraf karşılığı olmak üzere (300) lira verilecektir. Yol paraları seyahatten dönüşte usulüne göre yapılacak bir beyanname ve senet mukabilinde hemen tesviye edilecektir.

(300) er lira seyahatten evvel verilecektir. Her ressam, bu 300 lirayı hareketinden evvel bir senetle Güzel Sanatlar Akademisi Direktörlüğünden alacaktır.

V- Kıymetli ressam arkadaşlarımla bu işi aynı zamanda milli bir ödev bilerek çalışacaklarından eminim.

Mesainizi tam olarak bu yüksek maksada tahsis edebilmek için, oralarda vuku bulacak şahsi ve hususi talep ve müracaatlara kat'i olarak mukavemet buyurmanızı rica ederim.

İyi seyahatler ve başarılar diler, sevgilerimi sunarım.¹

Ressamların Yurt Gezileri Programı (1938-1946) devletin sanat hamiliği hakkında uzun süredir devam eden bir tartışmanın neticesi olarak okunabilir. Yurt Gezileri süresince İkinci Dünya Savaşı nedeniyle yurtdışına resim öğrenimi amaçlı öğrenci gönderilmesine ara verilmiştir.² Cumhuriyet Halk Partisi Genel Sekreterliği tarafından “memleket sanatkârlarını korumak ve aynı zamanda yurdumuzun güzelliklerini tespit ettirmek” için düzenlenmeye başlanan proje halihazırda yetişmiş resamlara bir maddi gelir fırsatı olarak da düşünülmüştür. Aydınlar ve sanat çevreleri devletin “çığır açan bir kültür hamlesini”³ takdir ettiklerini ifade etmişlerdir. Önde gelen mimarlık ve plastik sanatlar dergilerinden biri olan *Arkitekt* dergisi partinin “Türk sanatkârlarını çalıştırmak ve inkişaf ettirmek için” düşündüğü bu

1 BCA-CHP 490.1.0.0.2013.7.

2 Artun, *Paris'ten Modernlik Tercümeleri*, s. 269.

3 Nusret Suman, “Resim Sergisi Dolayısıyla”, *Ülkü*, cilt 2, sayı 13, 1 Nisan 1942, s. 14.

programı alkışladıklarını ve her sene yinelenmesini umut ettiklerini belirtir.⁴ Güzel Sanatlar Birliği Resim Şubesi Başkanı ve Konya Mebusu Şevket Dağ da başkanı olduğu birliğin “...Türk sanat ve sanatkârını teşvik ve himaye zımında” gösterdiği alakadan dolayı partiye şükran kararı aldığını iletir.⁵ Nasuhi Baydar⁶ “muayyen bir muhitin tesirleri altında kalarak” kendilerini sürekli tekrar eden ve çoğunlukla öğretmen olan ressamların “evleri ve işleri arasında mahsur kalarak dar kazançları ile geçinmek” zorunda olmalarından dolayı, böyle bir geziyle desteklenecek olmalarını olumlu bulur.⁷ Aynı şekilde, heykeltıraş Nusret Suman da geçim sıkıntılarını birebir yaşayan bir sanatçı olduğunu belirterek, sanatçıların resimden başka bir işle meşgul olmadan ve maddi kaygılarla yorulmadan geçireceği iki-üç aylık bir zamanın bir “hürriyet” olduğunu ifade etmiştir.⁸

Yurt Gezileri, partinin yoğun bir koordinasyon zinciri kurmasıyla organize olmuştur. Bunda rejimin halkı etkileme ve yereldeki parti örgütlerini denetleme ihtiyacının rolü yadsınmaz. Parti Genel Sekreterliği, ressamların gönderildikleri vilayetin valisinden (yani, parti il başkanından) ressamın görevlendirildiği vilayette dolaştığı ve etüt ettiği mekânları, geliş-dönüş zamanlarını rapor etmelerini ister. Bu minvalde Genel Sekre-

4 “C.H.P. Resim Sergisi”, *Arkitekt*, cilt 9, sayı 5-6, 1939, s. 128. Dergi, ilgili yazısında Yurt Gezileri’nin ilk senesi sonunda üretilen eserlerden şunların fotoğraflarına yer vermiştir: Sami Yetik “Osmaniye Caddesi (İzmir)”, “Eşref Paşa”; Ali Avni Çelebi Malatya (2 tane); Cemal Tollu Antalya “Manavgat şelalesi”, “Antalya limanı” (4 tane); Mahmut Cûda Trabzon (2 tane); Zeki Kocamehi “Çarşı içi (Rize)”; Hikmet Onat “Yeni kaplıca Bursa”, “İrganda Köprüsü”, “Yeşil türbe”; Feyhaman Duran “Gaziantep”, bir köylü kadın resmi; Hamit Görel “Erzurum” (2 tane), [ikisi de kadın portresi].

5 BCA-CHP 490.1.0.0.2013.7; 11 Birinciteşrin 1938 tarihli.

6 Bürokrat ve siyasetçi Nasuhi Baydar (1894-1962), devletin çeşitli bürolarındaki görevlerinin yanı sıra, *Hâkimiyet-i Milliye* gazetesinde yazı işleri müdürlüğü yapmıştır. Ayrıca VI. dönem (1939-1943) Malatya milletvekilidir. Bkz. Sema Yıldırım ve Behçet Kemal Zeynel (ed.), *TBMM Albümü 1920-2010*, 1. cilt (1920-1950), Ankara: TBMM Basın ve Halkla İlişkiler Müdürlüğü, 2010, s. 343.

7 Nasuhi Baydar, “Resamlarımız İş Başında”, *Ar*, sayı 20-21, Ağustos-Eylül 1938, s. 30 (ayrıca *Ulus*’ta yayımlanmıştır).

8 Nusret Suman, “Resim Sergisi Dolayısıyla”, *Ülkü*, cilt 2, sayı 13, 1 Nisan 1942, s. 14.

terlik'ten ressamların görevlendirildikleri valiliklere 19 Ağustos 1938 tarihinde gönderilen yazı şöyledir:⁹

Ressamlarımızın, yurdun her köşesini görerek, tanıyarak eser vermelerini ve bu suretle onlardaki milli sanat ruhunu daha realist olarak inkişafını mümkün kılmak maksadiyle kendilerini memleket içinde dolaştırıp, çalıştırmayı kararlaştırdık. Vilayetinize gelecek ressam dır. Eylülün birinde gelecek ve bir ay gezecek etüt yapacak ve eser hazırlayacaktır. Bu hususta kendilerine talimat verilmiştir. Ressamın, yol vesaire bilumum zaruri masrafları Genel Sekreterlikçe temin edilmiştir. Sizden ricam, vilayetiniz dahilinde çalışmasını ve muvafak olmasını kolaylaştırıcı her türlü yakın alakayı vazife olarak göstermenizdir. Ressamın vilayetinizden avdetinden sonra nereleri gezip, etüt ettiğini ve ne kadar müddet vilayetiniz dahilinde kaldığını bir raporla bildirmenizi rica eder, sevgilerimi sunarım.¹⁰

Parti il yönetim kurulu başkanlıklarından Genel Sekreterlik'e bu doğrultuda gönderilen raporlardan, ressamların Yurt Gezileri kapsamında gittikleri yerlerin belli başlı, turistik, tarihsel, anıtsal mekânlarına öncelik verdikleri anlaşıyor. Örneğin, Gaziantep valisi, gezici ressam Feyhman Duran hakkında, "Eylül'ün 3 ünde Antebe gelerek çalışmağa başlamış, mezkur ayın 29 unda buradan ayrılmıştır. Bu müddet zarfında Antep şehriyle civarının, Kilisi ve Fıstıklarıyla meşhur olan Battal köyünü gezmiş ve dört Portre ile müteaddit Peyzaj tersim eylemiştir" şeklindeki bilgiyi verdikten sonra, ressamın yapmış olduğu Hasan Çavuş portresinin önemli sayılmasını rica etmesi dikkat çekicidir. Vali, Hasan Çavuş portresini "Antep müdaafasını başaran Türk gücünü en iyi sembolize eden bir eser" olarak değerlendirilmesi gerektiğini vurgulamıştır.¹¹

Genel bir fikir vermesi mahiyetinde, arşivde bulduğumuz belgelere dayanarak, bu raporlarda ressamların uğradığı ve ça-

9 BCA-CHP 490.1.0.0.2013.7.

10 BCA-CHP 490.1.0.0.2013.7.

11 BCA-CHP 490.1.0.0.2013.7; 6/10/1938 tarihli.

lıştığı mekânların birkaç örneğini daha sunmak, gezilerin işle-
yişini anlamak için faydalı olabilir:

<i>Ressam</i>	<i>Gittiği vilayet</i>	<i>Gezdiği ve/ya etüt ettiği yerler hakkında düşünülen not</i>	<i>Yıl</i>	<i>Belge No.</i>
Sami Yetik	İzmir	"Kale, Değirmendağı, Kordon, Şehitler, Kemalpaşa yolunda Atatürkün oturduğu Bel kahve, Ödemiş'te ilk kurşun istasyonu"	1938	BCA-CHP 490.1.0.0.2013.7; 21/10/1938 tarihli
Ayetullah Sümer	Afyon	"1. Afyon şehir kalesi, 2. Atatürk zafer anıdı, 3. Kocatepe, 4. Belkaracaviran ve salar köyünde etütler, 5. Orta sivri etüdü, 6. Emirdağlı bir köylü Zeybek tipi"	1939	BCA-CHP 490.1.0.0.2013.7; 21/10/1938 tarihli
Sabiha Bozcalı	Zonguldak	Türkîş, Kömürîş, Karabük'te çalışmış. "Sömikok Fabrikasının önden ve yandan iki tablosunu, kömür iş mıntakasında incir harmanında Elektrik santrali, asansör ve Asansörü idare eden makine, İhsaniyede Skip tesisatı yine İhsaniyeden gelip Oluk başına giden varagelleri gösterir iki tablo ile karabükte demir ve çelik fabrikası".	1939	BCA-CHP 490.1.0.0.2013.10; 6/10/1939 tarihli
Zeki Faik İzer	Eskişehir	"Seyitgazi kazası havalisi olan Şucaaddin, Yapıldak, Kümbet, Kırka, Yazılıkaya, Sarıca İlyas ve İnönü nahiesi ve İnönü şehitleri abidesi ile civarını ve Eskişehir şeker fabrikası"	1939	BCA-CHP 490.1.0.0.2013.10; 26/9/1939 tarihli
Turgut Zaim	Kayseri	"Talas, Ürgüp, Ortahisar, Göreme, Naççan, Avanos, Sarıhan, Bünyan, Gesi, Büyük Bürüngüz, Hüçük Bürüngüz, Hisarcık, Kıranardı, Zincidere, Akçakaya, Talas, Kültepe, Muncusun, Pınarbaşı, Emeğil, Solaklar, Pazarviran ve civar köy".	1939	BCA-CHP 490.1.0.0.2013.10; 15/9/1939 tarihli
Melahat Ekinci	Aydın	"Aydın'da milli mücadeleye iştirak eden efe ve zeybeklerle köylü kadınların kıyafetleriyle ve Aydın yakınında köy manzaraları, Nazilli ve Bozdoğan'da da eski Türk eserleri".	1940	BCA-CHP 490.1.0.0.2013.10; 15/9/1939 tarihli

Milli bir vazife olarak yurt resimleri

Gezilere iki kez katılma olanağı bulan ressam Malik Aksel de yurt gezilerini ressamlar için olumlu bir gelişme olarak yorumlayacaktır:

Zeyrek'ten başka yokuş, sinekten başka kuş bilmeyen İstanbullu için Anadolu sanat kapıları ardına kadar açılmıştı. Geb-

ze'den ileri gitmeyen, İstanbul'dan başka yer görmeyen ve se-
nede bir Galatasaray'da sergiler açan bu ressamlar kafilesi, ye-
ni iklimler, yeni manzaralara karşı karşıya gelmenin heyecanı-
nı duyacaklardı.¹²

Ressam Bedri Rahmi, partinin Yurt Gezileri projesinin res-
samlar arasında sevinçle karşılandığını, romantizm etkisinin
yakalanabildiği şu sözleriyle anlatmıştır:

Dünyanın en güzel bir memleketi olan İstanbul'da toplanmış
olmalarına rağmen hepsi için için yanık Anadolu peyzajlarına
hasret çeken ressamlarımız arasında bu havadisın ne büyük bir
sevinç dalgası halinde dolaştığını tasavvur edemezsiniz. Birkaç
ay yalnız Anadolu ve boya kokusile kol kola Anadolunun sev-
gili köşelerinden birisine çekilmek ve çalışmak! İstanbul ban-
liyölerinde kırıntılarile geçindiğimiz Anadolu dağlarına kavuş-
mak!.. Anadolunun bazen bir şelale bolluğu ve cömertliği dö-
külen, bazen kör bir kuyu kadar kısır ve kasvetli peyzajı ile hiç
olmazsa yalnız birkaç ay, yalnız meslek endişeleriyle baş başa
kalabilmek! Mütevazı bir seyahat olmasına rağmen ressamla-
rımız için her zaman bir lüks olarak kalacak olan bu yolculuk
temin edildiği takdirde hem Anadolu'ya bir parça resim ve hem
de resmimize bir parça Anadolu girmiş olacak.¹³

Geziler kısa süre içerisinde Bedri Rahmi'nin umduğu gibi
meyvelerini verecek ve örneğin bizzat Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nun resimlerinde "Anadolu", türlü halleriyle yansıtılacaktır.
Ancak Bedri Rahmi'nin "Anadolu'ya bir parça resim" girme-
si şeklindeki beklentisini ifade etmesi Anadolu'da resim olma-
dığının yönelik önkabulünü açığa çıkarmıştı. Buna göre, parti-
nin bu programı aracılığıyla ressamlar Anadolu'ya resim "götü-

12 Malik Aksel, "Kaybolan Sanat Eserleri", *Türk Edebiyatı*, sayı 1'den akt. Ayva-
zoğlu, a.g.e., s. 81.

13 Bedri Eyüpoğlu, "Resim Havadisleri: Yeni Ankara Garı için Açılan Müsabaka-
ya ve Ressamlarımızın Anadolu'ya Gönderilmelerine Dair", *İnsan*, sayı 4, 15
Temmuz 1938, s. 376. Nusret Suman'ın şu sözleri de buna paralel nitelikte-
dir: "Bu seyahatlarla hem ressamlar memleketlerini hem de memleket ressam-
larını yakından tanıyacaklardı." Bkz. "Resim Sergisi Dolayısıyla", *Ülkü*, cilt 2,
sayı 13, 1 Nisan 1942, s. 14.

ren” aktörlerdi. Halbuki Anadolu’da resim yüzyıllardan beridir vardı.¹⁴ Fakat Bedri Rahmi’nin iddiası Batı resmini getirmekti. Bedri Rahmi’nin ressamlara atfettiği görevle Ziya Gökalp’in kültür-medeniyet ikiliğindeki aydınlara atfedilen “medeniyet götürmek” vazifesi arasındaki benzerlik dikkat çekicidir. Türk resmine “Anadolu” girer girmesine; fakat “Anadolu’ya” resmin girip girmediği ayrı bir konu olarak incelenmeyi hak eder.

Öte yandan, gittikleri yerlerden ressamlar ne “getirecektir”? Yukarıda, ressamların gezilerinde öncelik verdiği yerlerin örneklerini aktarmıştık. Bu deneyimlerde konu seçimlerinde belki de Nasuhi Baydar’ın kabarık öneri listesinin etkisi olmuştur:

İnsan tipleri, iş hayatı, köylülerimizin evleri, tarlaları, mandıraları, yaylalarıyla her şeyleri bağlar, bahçeler, yani bağcılık ve bahçecilik, han, kervansaray, köprü, cami, çeşme, bütün canlılığıyla sokak ve kasaba, kıyafetler, düğünler, mahalli oyunlar, toplu hareketlere vesile veren adetler, arkeolojik kazılar, harabeler, oralara ait tarihi hadiseler, hikâyeler, efsaneler ve nihayet Atatürk rejiminin memlekette uyandırmış olduğu sosyal ve kültürel hareketler, görecekları, ilham alacakları, bize nakledecekleri bin bir mevzudan bir kaçıdır.¹⁵

Bu listedekileri kırsala/köye ait olan günlük işler, tarihî yapılar, arkeolojik mekânlar; âdetler, kıyafetler ve mitler gibi folklorik unsurlar ve son olarak inkılapların yansımaları olarak gruplandırmak mümkün. Böylece sanki içinden konularını seçebileceği bir kataloga bakarmışçasına, ressamlar kendilerini pekâlâ halkevi dergilerinin içindekiler sayfasına bakıyormuş gibi hissedebilir; zira o dergilerin konu izleğiyle oldukça örtüşmektedir.

Yurt Gezileri’ne katılan ressamların ilk sergisinden sonra yapılan bir değerlendirme, gezilerin başarılı olduğunu savunuyordu: “Bugüne kadar gittiğiniz resim sergilerinde mem-

14 Malik Aksel, Anadolu’da cami içlerinde ve başka mekânlarda karşılaştığı halk resimlerini bir çalışmasına konu edecektir. Bkz. Malik Aksel, *Anadolu Halk Resimleri*, İstanbul: Baha Matbaası, 1960.

15 Nasuhi Baydar, “Resamlarımız İş Başında”, *Ar*, sayı 20-21, Ağustos-Eylül 1938, s. 30.

leket manzaraları, tarih eserleri, vatandaş tipleri olarak neler bulabilirdiniz? Sanatkâr nerede yaşıyorsa oraya ait olanları değil mi? Fakat bu sanatkârın yaratma kabiliyetinin en üstün haddine varacağı manzara ve tabiat ya onun bulunduğu yerde yoksa?”¹⁶

Ankara Halkevi Ar Kolu Başkanı ressam Refik Epikman da “Memleket atmosferini, alışkanlıkla elde edilen tonlar yerine araştırma mahsulü, muhitin telkin ettiği renk ve hava, hususi yaşayış tarzları. İşte mutat sergilerde bulamadığımız fakat görmesini arzu ettiğimiz yeni bir hayat ve canlılık?” şeklinde gezilerden bahsederken, gezilerin ressamlar üzerinde yarattığı olumlu etkileri vurguluyordu.¹⁷ Ayrıca önceki bölümde yer verilen, Yurt Gezileri’nin sanatın terbiyevi misyonu dikkate alınarak düzenlenmiş olabileceği fikri, Epikman’ın gezilerin ilk se- ne içinde halkta resme karşı büyük ilgi uyandırdığını belirtmesiyle güçleniyor: “[...] Halkevleri’nin AR şubelerine yazılan ve sayısı günden güne artan vatandaşların bu sanatları sevmek ve anlamak arzusunu göstermeleri de bu sergilerin halk üzerinde ne büyük *terbiyevi tesirler* yaptığına bir delildir.”¹⁸

“Kendimizi tanımak için atılmış olan ilk hamle”¹⁹ olarak değerlendirilen Yurt Gezileri ile “vatan renk ve güzelliklerini merkezde toplamak ve halkımıza göstermek imkânı hasıl”²⁰ olduğu ve bu çerçevede ressamların “tabii güzellik, yüksek kültür eserleri ve içtimai hayatımızın hususiyetleri içinde seçtikleri motifleri renk ve sanat imtizacı halinde tespit etmekte” görevlendirildikleri yazılıyordu. Birinci bölümde, 1930’lar boyunca resamlardan “milli sanat”a katkıda bulunmalarının beklendiği ve bu bağlamda ressamların da Cumhuriyet rejiminin vazifeli

16 C.K., “Yurt köşesi sanatkâr fırçasında nasıl canlanır?”, *Ulus*, 26 Nisan 1939, s. 2.

17 Refik Epikman, “Cumhuriyet Halk Partisinin tertip ettiği II’inci yurt gezisi”, *Güzel Sanatlar*, sayı 2, Mayıs 1940, s. 170.

18 R.E., “Ressamların Yurt Gezisi”, *Ülkü*, cilt 14, sayı 77, Temmuz 1939.

19 Refik Epikman, “Cumhuriyet Halk Partisinin Türk Ressamları Arasında Tertip Ettiği II’inci Yurt Gezisi”, *Güzel Sanatlar*, sayı 2, 1940, s. 170.

20 Anonim, “Cumhurreisimiz İnönü C.H.Partisinin 40 vilayete gönderdiği ressamların yaptıkları 393 tablo ile amatör resim ve fotoğraflarını toplayan Halkevleri Sergisini Geziler”, *Ulus*, 4 Mart 1942.

yurttaşları olarak görüldüğü gösterilmişti. Her ne kadar Ankara Halkevi Ar Kolu Başkanı ressam Refik Epikman, partinin “[...] sonsuz *hürriyetle* sanatkârı tabiatla ve inkılabın yarattığı yeni hayatla” buluşturduğunu iddia etse de²¹ bu beklentinin devam ettiğini, Yurt Gezileri hakkında devlet yayınlarındaki yazılarda çıkan “[...] Türk sanatkârına mesuliyetli işler tevdi edildiği zaman o bu vazifeyi bihakkın ve büyük bir samimiyetle başara-bileceğini [...] göstermiş bulunmaktadır”²² ve “CHP kendilerine yolladığı birer mektupla bu seyahatlerin maksat ve gayelerine işaret ederek, bazı direktifler vermiş ve sanatkârlarımızın bu işi aynı zamanda *milli bir vazife* bilerek çalışmalarını temenni etmiştir”²³ sözlerinden anlamak mümkün.

Parti bu “milli vazife”nin gerçekleştirileceği şartları ise şu şekilde tanımlıyordu:

Her ressam çalışmalarında, mevzuunu seçmekte *serbest olmakla beraber*, hangi ekole mensub olursa olsun, vereceği eserlerin, çalıştığı *muhitin Türk camiasının hususiyetlerinden birini ifade eden moti flerini canlandırabilmesine bilhassa dikkat edecektir*. Faraza, Isparta’da çalışan bir sanatkâr için, tabiatın cömertliği, medeni hamlelerin zenginliği içinde Ispartalıların giyimi, adeti, zevklerini ifade eden mahalli tezahürleri, mesela gülyağcılığın, halıcılığın oradaki kıymetleri tebarüz ettirilecek ve bu tablonun Isparta’da yapıldığı derhal anlaşılabilir. *Tabloyu tetkik eden onun nerede yapıldığını tabloda canlandırılan imtizaçlar içinde görebilecektir.*²⁴

Bu tarife göre açıkça realist tarzda resimler istenmekteydi. O kadar ki resme bakan herkes o resmin nerede yapıldığını anlayabilecekti. Bu beklenti sadece *bakılan* nesne olan resme ve onu yapan ressama yönelik değil, *bakan* öznenin de tek bir bakışı olacağına dair gizli bir önkabul içerdiği için bakan seyirci-

21 R.E., “Ressamların Yurt Gezisi”, *Ülkü*, cilt 14, sayı 77, Temmuz 1939.

22 Refik Epikman, “Cumhuriyet Halk Partisinin Türk Ressamları Arasında Ter-tip Ettiği İl’inci Yurt Gezisi”, *Güzel Sanatlar*, sayı 2, 1940, s. 170.

23 Anonim, “CHP Genel Sekreterliğinin sanatkârlarımızı himaye için çok güzel bir teşebbüsü: 10 ressamımız yurt içine gönderiliyor”, *Ulus*, 29 Haziran 1941.

24 A.g.e.

ye de yöneliktir. Oysa nesneler herkes için aynı “tanıdık” gerçekliğe karşılık gelse bile anlam ve yorum süzgecinden geçerek ifade ettiği şey farklılaşabilir. Fakat parti burada herkes tarafından aynı şekilde görüleceğini umduğu sanat eserlerini görmeyi beklediğini vurgulamıştır.

Yurt Gezileri Programı’nın, ressamların belirli bir yörenin yukarıda önerilen özelliklerini realist bir şekilde resmetmesi şeklindeki işleyişine karşılık, ressamların genel bir programın akışına dahil olduğu söylenebilir. Ancak, birkaç örnek var ki bu örneklerde ressamlar merkezden özel olarak belirli bir amaç için yönlendirilerek görevlendirilmiştir. Parti genel sekreterliği görevinde Memduh Şevket Esendal’ın bulunduğu 1943 yılındaki gezilerde, söz konusu sipariş yöntemi uygulanır. Sırayla Melahat Ekinci - Bilecik, Halil Dikmen - Siirt ve Şeref Akdik - Erzincan örnekleri incelenecektir.

Genel Sekreterlik’in Türk Hava Kurumu Başkanı ve Erzurum Mebusu Şükrü Koçak’a mektubunda, ressam Melahat Ekinci’nin o zamanlar Bilecik’e bağlı olan İnönü’deki Türkkuşu kampında misafir edilmesi ve İstiklal mücadelesinin yaşandığı yerlerde çalışmasına katkıda bulunması rica edilir.²⁵ Maarif Vekili Hasan Âli Yücel’e bile iki gün sonra direktif verilir.²⁶ Ressama bu söz konusu peyzajları resmetme vazifesinin verildiği bildiriliyor ki bu süre boyunca Kadıköy Ortaokulu resim öğretmeni Melahat Ekinci izinli sayılabilsin. Yalnız, esasen Bilecik için görevlendirilmesine rağmen, Ankara, Afyon ve Kütahya vilayetlerinde de çalışması öngörülür. Afyon’da “...İstiklal mücadelesinin mühim hadiselerinin cereyan ettiği mahallelerde, bilhassa Kocatepe ve Dumlupınar’da” ve Bilecik’te “...İstiklal mücadelesinin mühim hadiselerinin cereyan ettiği mahallelerde, bilhassa İnönü’nde çalışmak” vazifesinin Ekinci’ye verildiği görülüyor.

Halil Dikmen’in ise ikinci defa katıldığı Yurt Gezileri kapsamında, 1943’te Erzurum-Hasankale’ye gönderilmesi bir hayli dikkat çekici bir olaydır. Ressamın özellikle, “*Mârifetnâme* ad-

25 BCA-CHP 490.1.0.0.2015.18.2; 21/8/1943 tarihli.

26 BCA-CHP 490.1.0.0.2015.18.2; 23/8/1943 tarihli.

lı eseriyle tanınan âlim, sûfi ve şair”²⁷ Erzurumlu İbrahim Hakkı’nın (ö. 1194/1780) doğum yeri olan Hasankale’ye gitmesi istenmiştir. Bundan başka, resim adlarından anlaşıldığı kadarıyla, Erzurum’a pek de yakın olmayan Siirt Tillo’ya da gitmiştir.²⁸ Orada “İbrahim Hakkı Tillo Köyünde Talebelerine Ders Verirken”, “Tillo’da İbrahim Hakkı’nın Evi”, “Tillo Köyüne Giriş”, “Fakirullah’ın Türbesi” ve “Tillo Köyü Cıvanı” adlarında resimler yapar. *Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri* kitabına göre, bu gezinin “hem amaç olarak (bir yöreyi ve insanlarını değil seçilmiş bir kişiyi resimlemek) hem de uygulama olarak (bir ilçeye gitmek, aynı gezide iki ili dolaşmak gibi) Yurt Gezileri’nin bilinen amaç ve programının dışında”²⁹ olduğu söylenebilir. Halil Dikmen’in Erzurum-Siirt görevlendirmesi oldukça ilginçtir. CHP arşivlerinde bulduğumuz kişisel mektupla, bu gezinin detaylarına biraz daha hâkim olabiliyoruz. “Kardeşim Halil,” sözleriyle başlayan Memduh Şevket Esendal’ın mektubunda Siirt’e giderek İbrahim Hakkı adındaki Türk mutasavvıf ve aliminin izini sürmek görevi verilir:

Ben de bu vazifeyi senin için çok enteresan buldum. Mesele şudur: Onsekizinci asırda yaşamış ve çok ehemmiyetli eserler bırakmış İbrahim Hakkı adında bir türk alimi vardır. Marifetname sahibi diye de anılmaktadır. Bu zat Hasankalede doğmuş, büyümüş, eserlerini vermiş ve Siirt’in Tillo köyünde ölmüştür. Orada çok şayanı dikkat bir makberi ve eserleri vardır. Aynı zamanda derin bir mutasavvıftır. Türk müziği hakkında telifatı da mevcuttur. Bu zat hakkında vaktiyle yaptırmış olduğum küçük bir iki araştırmayı, rasathane müdürü Fatin bey üstadımıza sunmuştum. Kendisi ile görüşür ve hörmetlerimi söylemek lütfunda bulunursan, sana bir çok malumat verecektir. Bu değerinde bir ilim, sanat ve gönül adamının yaşadığı ve eser verdiği muhitlerden alınacak, sanat intibalarının ancak

27 Mustafa Çağrııcı, “İbrâhim Hakkı Erzurûmî”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/ibrahim-hakki-erzurumi> (03.10.2023).

28 “Erzurum ve Hasankale’den”, *Yurt Gezileri ve Resimleri*, s. 121.

29 A.g.e.

senin gibi bir arkadaşın eliyle olması münasip görünmüştür. Bunun için resmî bir tezkere Partiden gönderildi. Ben de bu hususi mektupla sana izahat vermeyi faydalı buldum. Bence seyahata Siirtten ve yahut Hasankaleden başlamanda bir fark yoktur. Hasankalede İbrahim Hakkının torunlarından birkaç zat halen yaşamaktadır. Bunların en büyüğü şimdi Hasankale Belediye Reisi Zakir Akus dur. Hareketiniz zamanında kendisine de ben ayrıca yazarım. Temmuz ayı içinde ben de Erzuruma gitmek niyetindeyim. Belki orada görüşmek nasib olur. Ben orada olmasam bile her türlü kolaylığı göreceğine eminim. Bu vesile ile Erzurum Halkevinde bir konser vermek ve entresan bulursan bir iki de resim yapmak lütfunda bulunman Erzurumluları hem şereflendirir hem de sevindirirsin. Daha fazla bilmek istediğin şeyler varsa onları da yazmanı rica eder, hasretle gözlerinden öperim kardeşim.³⁰

Halil Dikmen'den resim yapması dışında konser verme ricası, ressamın aynı zamanda iyi bir neyzen olmasından kaynaklı bir istek olarak düşünülebilir. İlginçtir ki Halil Dikmen'den bir sene önce, 1942'deki gezi programı kapsamında Siirt'e giden Avni Arbaş (1919-2003) da Tillo köyüne merak duymuştur.³¹ Arbaş'ın bir mülakatından o sıralar öğrenci olmasına rağmen programa katılabilmesinin Hasan Âli Yücel'in isteğiyle mümkün olduğunu anlıyoruz. Her ne kadar sanatçıların gezeceği iller kura ile seçilse de kurada Arbaş'a Siirt çıktıktan sonra Tillo'yu ziyaret etme arzusunu nasıl uyandığı merak konusudur. Yukarıda belirtildiği gibi, Tillo din âlimlerinin yetiştiği ve bununla beraber bilimsel keşiflerin yapıldığı tarihî özellikleri haiz bir mekândır. Bu iki mekâna gösterilen ilgi "Aydınlanma, pozitivizm ve hümanizmle Türk toplumunun tarihi arasında kurulmak istenen" bağlantının bir yansıması olarak değerlendirilmesi yerindedir.³²

Ressam Şeref Akdik de özel bir mektupla farklı bir sipariş verilen ressamlar arasındadır. Ona Erzincan ve Erzurum'a git-

30 490.0.1.0.0.2016.19; 26/6/1943 tarihli.

31 "Avni Arbaş'ın Yurt Gezisi Anıları: 'Yurt Gezileri Güzel Düşünülmüştü'", *Yurt Gezileri ve Resimleri*, s. 91.

32 A.g.e.

mek, hat sanatı ustası merhum babası Kâmil Akdik'in izini sürmek görevi verilir:

Sevgili ve değerli Şeref bey, [...] Sizin Erzincana gönderilmenizdeki esas maksat, çok değerli merhum pederiniz, büyük üstat, Kamil efendinin doğum yeri olan Akdik'ten de intibalar getirmenizdir. Bu eşsiz sanat adamının hatırasını en iyi yaşatabilecek sizden başka kimse olamaz. Bu vesile ile eski ecdat yurdu nu görmek sizin için de eyi olacaktır. Erzincandan Gümüşhane'ye, Erzurum yolu ile geçmek zorunda olduğunuzdan, bu eski kale şehrine ait bir iki resim de Türk sanatına ihda ederseniz çok eyi olacaktır. Fazla tafsilat istediğiniz takdirde, bana hususi bir mektupla yazmanızı rica eder gözlerinizden öperim.³³

Gerek Melahat İkinci gerekse Halil Dikmen ve Şeref Akdik gibi ressamların, hem de ikinci kez Yurt Gezileri için seçilerek, şeklen farklı bir yöntemle bu vazifelere atanmaları devlet nezdinde seçkin bir konuma sahip olduklarını gösteriyor. Verilen görevleri layıkıyla yapacaklarından şüphe duyulmayan ve kendilerine özel bir mektupla açıklamalar yapılan bu ressamların devlet nezdinde muteber ressamlar arasında oldukları söylenebilir. Bu görevler verildiği sırada Melahat İkinci Kadıköy Ortaokulu'nda resim öğretmeni, Halil Dikmen Resim Heykel Müzesi müdürü, Şeref Akdik ise Haydarpaşa Lisesi'nde öğretmen olarak görev yapmaktadır. Akdik, ayrıca *Yeni Adam* tarafından "Bir İnkılap Ressamı" olarak tanıtılmış, kapakta bir resmine yer verilmiştir.³⁴

Öte yandan, ressamların amacının yöresel özellikleri hızlı bir şekilde resmetmek olmaması gerektiği yönünde bir eleştiri dile gelir. Halkevlerinin 10. yıldönümü nedeniyle Ankara Sergi Evi'nde açılan Yurt Gezileri sergisi hakkında görüşlerini bildiren heykeltıraş Nusret Suman, "Ressamlarımızdan istenilenin fazla resim değil, fakat iyi, tam şahsiyetlerini ortaya koyacak resimler olduğuna şüphe yoktur. Eğer maksat yalnız mahalli kıyafetleri, abideleri bir müzeci gözüyle tesbit olsaydı bu iş için res-

33 490.0.1.0.0.2016.19; 26/6/1943 tarihli.

34 Bkz. *Yeni Adam*, sayı 168, 18 Mart 1937

YENİ ADAM



"Bir İnkılap Ressamı" - Şeref Akdik, *Yeni Adam*, sayı 168, 18 Mart 1937



Şeref Akdik, kendi işleri in önünde, Yusuf Taktak Arşivi, Salt Araştırma.

sam değil, fotoğrafçı göndermek daha doğru olurdu” şeklindeki sözleriyle eleştirisini dile getirmiştir.³⁵ Nusret Suman bu sözleriyle ressamlardan kuru bir betimleme değil, sanatsal kaygıların da ön planda olduğu resimler üretmelerinin beklendiğini ifade etmiştir. Yazısının devamında gezilere gönderilecek ressamların seçimiyle ilgili olarak, ressamların sırayla gönderilmesi yerine aralarından “muvaffak olan ressamların” seçilerek tekrar gönderilmesi şeklinde bir öneri sunar.³⁶ Doğrudan Suman’ın önerisinin etkili olup olmadığından emin olamamakla birlikte, sonraki gezilerde bazı ressamların tekrar gönderildiği görülüyor.

1942’deki geziden (Beşinci Gezi) itibaren uygulanan yeni düzenlemeye göre, ressamlardan üzerinde çalışacakları on etüdün yanı sıra, esas olarak bir büyük (yaklaşık iki metre boyunda)

35 Nusret Suman, “Resim Sergisi Dolayısıyla”, *Ülkü*, cilt 2, sayı 13, 1 Nisan 1942, s. 14.

36 A.g.e.

kompozisyon yapmaları istenir.³⁷ Önceki gezilerin sergileri her sene Cumhuriyet Bayramı'na yetiştirilirken 1942 gezisinin sergisi 1943'ün 19 Mayıs'ında Ankara Halkevi'nde açılacaktır. O sene geziye ilk kez katılanlar ise Avni Arbaş (Siirt), Şefik Bursalı (Kocaeli), İbrahim Çallı (İstanbul), İlhami Demirci (Mardin), Abidin Elderoğlu (Muş) ve Celal Uzel (Niğde) olmuştur. Tıpkı Nusret Suman'ın önerdiği gibi, 1942 Gezisi'ne katılan on dört ressamdan sekizi ise ikinci kez katılmıştır. Böylece gezilere ikinci kez katılan ressamlar ve gidecekleri şehirler şöyledir: Malik Aksel (Denizli), Ali Avni Çelebi (Bilecik), Cevat Dereli (Gümüşhane), Refik Epikman (Ankara), Bedri Rahmi Eyüboğlu (Çorum), Hamit Görele (Çankırı), Cemal Tollu (Burdur), Turgut Zaim (Kırşehir).

Ayrıca 1942 gezisinde ressamlardan “en az altı peyzaj” yapmaları istendiği bilinmektedir.³⁸ 1942'deki gezi uygulamasında birkaç değişiklik yapıldığı göze çarpar. Daha önce bir aydan iki aya çıkarılmış olan kalma süresi 1942'den itibaren üç ay olarak belirlenir. Ayrıca, ressamların gönderildikleri yerden döndükten sonra sahip oldukları bir aylık teslim süresi de altı aya çıkarılmış ve Mayıs ayındaki sergiye kadar Ankara, İstanbul ve İzmir Halkevleri'nin atölyelerinde çalışma imkânı verilerek “etütler üzerinden daha iyi çalışabilmeleri” imkânı sunulmuştur.³⁹

Öte yandan 1941 gezisi için belirtildiği gibi⁴⁰ bu gezide de ressamlardan belirli bir tür resim istenmeye devam edilmiştir. 1942 Gezisi'ne seçilen resamlara Parti Genel Sekreterliği şu talimatnameyi göndermiştir: “... Bu maksat dahilinde mevzuunuzu seçmekte serbestsiniz. Ancak hangi ekole mensup olursanız olunuz, bize vereceğiniz eserler çalıştığınız muhitin, Türk ca-

37 Eşref Üren, “Bir Sanat Hesaplaşması”, *Ülkü*, cilt 3, sayı 28, 16 İkinciteşrin 1942, s. 24; Şerif Gürol, “C.H.Partisinin Yurt İçi Ressamlar Gezisi”, *Ülkü*, cilt 3, sayı 35, 1 Mart 1943.

38 Eşref Üren, “Bir Sanat Hesaplaşması”, *Ülkü*, cilt 3, sayı 28, 16 İkinciteşrin 1942, s. 24.

39 Şerif Gürol, “C.H.Partisinin Yurt İçi Ressamlar Gezisi”, *Ülkü*, cilt 3, sayı 35, 1 Mart 1943.

40 Anonim, “CHP Genel Sekreterliğinin sanatkârlarımızı himaye için çok güzel bir teşebbüsü: 10 ressamımız yurt içine gönderiliyor”, *Ulus*, 29 Haziran 1941.

miasının hususiyetlerinden, sosyal hayatımızdan, milli varlığı-mızdan birini ifade eden motiflerini canlandırabilmelidir...”⁴¹ Fakat isteğin bu şekilde tarif edilmesi hem resim akımı hem de konu bakımından ressamı kısıtlamış olmalıdır. Bir kere kü-bist, soyut veya dışavurumcu eserler tercih edilmediği açıktır. Ressamlardan belirli bir konu havuzunun içinden seçerek tabiri caizse okunaklı resimler yapmaları isteniyordu.

Ressamların izlenimleri

Ressamların Yurt Gezileri izlenimlerine geçmeden önce bir noktayı hatırlatmak gerekiyor. Bu gezilerin öncesindeki süreçte dergi ve gazetelerde yer alan sanat tartışmaları incelendiğinde sanat alanındaki üretim krizinin devletin yeterli desteğinin olmamasından kaynaklandığını öne süren sanatçıların devlet hamiliğini bizzat talep ettikleri görülmektedir. Ressamların Yurt Gezileri Programı’nın bir coşku yarattığını dönem yayınlarında çıkan yazılardan görebiliyoruz. Yine de İkinci Dünya Savaşı’nın yokluk yıllarında; bu ressamların İstanbul, Ankara gibi merkezlerin uzağında bir süre kalmaya çok da hevesli olmayabilecekleri varsayılabilir. Örneğin, ressam Hamit Görele’nin 1933’te yurda dönüşünün akabinde, hizmet yeri olarak Samsun ve Antalya arasında bir seçim yapması gerekiyordur ve Görele, hiddetli Karadeniz ve hırçın poyrazın bulunduğu Samsun yerine Antalya’yı seçer. Fakat ressam Antalya’ya vardığında yaşadığı hayal kırıklığını açık yüreklilikle anlatır:

Denize karşı sıralanmış mesud köşkleri arıyordum.. parmaklıklarından temiz yollara taşan çiçekleri, akasyaları, ökaliptosları, muz ağaçlarını aradım. Akşam oldu yollarda gezen mesud aileleri aradım. Hayalimdeki Antalya yerine bir Anadolu kasabasına karşı karşıya idim. Düşündüm bu şehirlerimiz zengin de olsa kadın, cemiyetimiz içinde hayata karışmadıkça, hayatı görüş ve duyuşumuzda esaslı bir değişme olmadıkça, eski hükümleri kafamızdan söküp atmadıkça evlerimiz işte böyle ses-

siz, pencerelerimiz dilsiz, bahçelerimiz ıssız, yollarımız neşesiz, gecemiz gündüzümüz tatsız kalmaya mahkûmdur. Hele köylerimizin o uhrevi manzarası, mezar sükûtu...⁴²

Romantik bir beklentiyle göreve gittiği Antalya hakkında karamsar bir taşra görüntüsü çizmiştir; diğer yandan bu deneyimi sayesinde, Yurt Gezileri'ne aklında toz pembe bir görüntüyle çıkmamış olduğu tahmin edilebilir. Yazısının devamında, ressam, Ankara Halkevi'ndeki bir toplantıda "bazı idealist gençlerin" köy edebiyatı bahsinden hareketle sanatçıları köylere davet etmesini kastederek meselenin "o kadar basit" olmadığını söyler. Ressam bu yazısıyla o dönemde büyük şehirler dışındaki hayattan ve oradaki sorunlardan bahsetmek cesaretini gösteren az sayıdaki sanatçıdan biridir. 1930'lardan itibaren baskın bir söylem olan "milli renk" ve/veya "mahalli hususiyetler"ın resimde karşılığını bulması beklentisi, Hamit Görele'nin gezi deneyimiyle örtüşmemiştir. Zira bu beklenti, özellikle Yurt Gezileri projesi düzenlenirken ve gezi sonrası sergi vs. süreçlerde inkılap Türkiye'sinin estetize edilmiş görüntülerini öne çıkarıyordu. "Milli inkılab"ın tarihî konuları, abideleri, kahraman kadınları, çalışkan ve mutlu köylülerinin resmedildiği bir imge havuzuna referans verilen bir ortamda, Görele köye gitmek konusundaki düşüncelerini açıkça ifade etmişti.

Ressam ve öğretmen Malik Aksel, Yurt Gezileri kapsamında ilk olarak 1939'da Sivas'a, sonra 1942'de Denizli'ye gönderilir. Aksel'in tarihî yapılarla ilgilenerek onların resmini yapma çabası halkın ilgisini uyandırır. Aksel ayrıca Denizli'de duvarlarında resimler bulunması bakımından birbirine benzeyen iki cami keşfeder. Aksel daha sonra bu resimlerle ilgili bulgularını Denizli Halkevi dergisi *İnanç'ta* yazacaktır ve söz konusu yazı *Ülkü'de* de yayımlanacaktır.⁴³ Aksel, bu ilgisini genişleterek daha sonra Denizli'deki camilerin duvar resimlerini dahil

42 Hamit Görele, "Şehirlerimiz ve Sanatkâr", *Varlık*, cilt 4, sayı 90, 1 Nisan 1937, s. 275.

43 Malik Aksel, "Dergiler ve Gazeteler Arasında: Denizli'de Resim ve Tezyin", *Ülkü*, cilt 3, sayı 28, 16 İkciteşrin 1942, s. 28.

ettiği, halk resimlerini incelediği uzun bir araştırmanın meyvesini bir kitap olarak bastıracaktır.⁴⁴ Bunun dışında, ressam bu Yurt Gezileri'nde kadın ressamların gelişim göstermelerini vurgulamıştır. Kadın ressamların o güne değin çiçek resimleri yaparak vakit öldürdüklerini iddia eden ressama göre, Yurt Gezileri sayesinde kadın ressamlar da sosyal gerçeklikle birebir temas etme şansını yakalamış; örneğin Sabiha Bozcalı, Karabük işçilerinin yanına giderek onlarla tanışmış ve fabrikanın resmini yapabilmıştır.

Gezilere katılan ressamlardan sadece dördü kadındır: Sabiha Bozcalı, Refia Edren (Çıray), Melahat İkinci ve Eren Eyüboğlu. Bu durum hem o yıllarda kadın sanatçıların sayısının azlığıyla hem de sanat dünyasının kadınları dışlayan ataerkil yapıyla açıklanmalıdır. Fakat partinin hangi sanatçılara mektup gönderdiğini bilmediğimizden teklif götürülenler arasından katılım göstermek istemeyenlerin kimler olduğunu bilemiyoruz. Yine de kadın sanatçıların bir tanesinin bile yayın organlarında yazılarına rastlanmaması, başka bir başlığın konusu olmakla birlikte araştırılması gereken bir durumdur.

Refia Edren'in gezi izlenimleri geziler hakkında önemli fikir verir. Görev yeri olan Ordu'ya gitmeden önce otobüsle Samsun'a gider. Orada vali, ressamı sıcak bir şekilde karşılar. Daha sonra vapurla geçtiği Ordu'da da basın ve halkevinin ilgisi- ni görmüştür. Yerel gazete ressamın gelişini haber yapmış; ressam halkevinde "Resim nedir?" konulu bir seminer vermiş; ayrıca Ordu resimlerinden oluşan sergisi halkevinde üç gün boyunca ziyarete açılmıştır. Refia Edren bir sohbetinde Heybeliada'dan gittiği için doğa bakımından Ordu'da ilginç bir şeyle karşılaşmadığını belirtir.⁴⁵ Demek ki gezilerin amaçlarından biri de ressamı bilmediği bir muhite göndererek oranın doğal güzelliklerini resmetmesiydi. Sözlerinin devamında, doğasının İstanbul sayfiyesine benzediğini ancak insanların farklı olduğunu söyler.

44 Malik Aksel, *Anadolu Halk Resimleri*, İstanbul: Baha Matbaası, 1960.

45 Refia Edren, "Ordu'da Kimse Beni Yadırgamadı", *Yurt Gezileri ve Resimleri*, s. 130-131.



Mahmut Cuda, "Merkep", 1943, Harita Genel Müdürlüğü Haritacılık Müzesi.

Ressam Mahmut Cûda ise Yurt Gezileri kapsamında gönderildiği Trabzon'da bir sabah peyzaj yapmak için sokağa çıkmasını şöyle anlatır:

Seyircilerin tecessüsleri o kadar saf ve sevimliydi ki onlara memnuniyetle cevap veriyor bir yandan da çalışıyordum... Bo-ya kutumu kaparken birisi, bir kahveci resimlerini görmem için beni davet etti. Gittim ve gördüm. Alelade hatta bayağı kopyalardı. Fakat, onları camlayıp, çerçeveleyip itina ile asdıran resim sergisine hürmet ve takdir duymamak kabil değildi. İkrâm ettiği kahveyi içerken ona, anlayacağı dille kopyanın ne olduğunu, kıymetlilerini nasıl yaptıklarını söyledim bu suretle orijinal resmi de tarif etmiş oldum.⁴⁶

46 Mahmut Cuda, "Ressamlar taze bir gayretle çalışıyorlar", *Arkitekt*, cilt 9, sayı 5-6, 1939, s. 135.

Cûda'nın yazısının devamından anladığımız kadarıyla sanatçı partinin bu projesini olumlu bulmaktadır. Sanatkârın “elinden tutarak yardım etmek” gerektiğine inandığını belirten ressam sözlerine şöyle son verir: “Şimdi, sanatkârlar senenin bir ayında olsun günlerinin bütün güneşli saatlerinden istifade edeceklerini düşünerek sevinmekte Partinin yardımına layık olmak için gecelerini gündüz yaparak taze bir gayretle çalışmaktadırlar.”

1938'deki Birinci Yurt Gezisi'ne katılan Feyhaman Duran da *La Turquie Kémaliste* dergisindeki yazısında Gaziantep izlenimlerini aktarıyordu:

Antep çevresinde beni en çok etkileyen izlenimler berrak mavi gökyüzü, dingin bir ortam, *kurak steplerde sanki büyülmüş biçimde yetişmiş gri zeytin ve fıstık ağaçları* oldu; bir de kırsal alanlarda parlak renklerden yapılmış yerel giysileriyle kimi tarlada çalışan, kimi kuyudan su çeken genç kadın ve erkek köylüler. Yirmi yıl kadar önce Bağımsızlık Savaşı'nda ülkeyi işgal eden düşmana karşı savaşta ölen kahramanların kızları ve oğulları bunlar. Antep Türk kahramanlığının ve yurtseverliğinin diyarı.⁴⁷

Duran, Kemalizmin kırsal yüceltmesini tekrarlamakla kalmıyor, onu adeta süslüyordu. Tıpkı Ankara'nın Cumhuriyet'in başkenti yapılmasında etkili olan sembolizm gibi, “kurak steplerde yetişmiş ağaçlar”, tüm yurdu saran ilerlemeci bir varlık göstererek mekânın anlamlı kılınmasına olanak tanıyordu. Ayrıca parlak giysileriyle genç köylüler mutlu bir köy hayatına işaret ediyor, Antep'e “Gazi” unvanını veren, Kurtuluş Savaşı'nda gösterilen seferberliğe yapılan vurgu da Kemalizmin yaymak istediği estetiği taçlandırıyor. Bu estetiğin bütün unsurları sanki bu tek izlenimde cisimleşiyordu: vatan (mekân), halk (yurttaş) ve kahramanlık (milliyetçilik).

Yurt Gezileri Programı'nda resamlardan gittikleri yerlerin estetize edilmiş görüntülerini resmetmek şeklindeki beklentinin varlığı bir başka dikkat çekici bir örnek gösterilebilir.

47 Feyhaman Duran, “Young Artists' Tour”, *La Turquie Kémaliste*, 31 Haziran 1939, s. 19'dan akt. *Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri*, s. 127

1938'deki birinci geziye katılan on ressamdan beşi olan, Saim Özeren, Feyhaman Duran, Ali Avni Çelebi, Cemal Tollu ve Hamit Görele'nin, *Tan* gazetesine verdikleri mülakatta⁴⁸ Yurt Gezileri kapsamında gittikleri yerlerde halkla karşılaşma hikâyelerini paylaşırlar. Aralarından Konya'da görevlendirilen Saim Özeren'in başına gelenlere kulak verelim:

Evvela, bir köye gideyim dedim: Mani oldular. Ve: “sakın, dediler, böyle bir gaflet gösterme. Çünkü köylüler, elinde kutularınla, seni tahsildar zannederler. Senden bucak bucak kaçarlardı. Bu yüzden evine misafir olacak köylüyü de bulamayırırsen; yersiz yiyeceksiz kaldığının resmidir!” Şakacıktan verilen bu nasihat beni ürkütmeye bol bol yetti. Fakat şehirde de rahat edemedim ki! Yolda gezerken, kutularımı gören çocuklar: “makaracı annem çağırıyor!” diye peşime düşüyorlar ve kadınlar: “Kutuda neler var? Aç ta bakalım! Eğer iyi pudralar varsa, sekiz on kutu lazım!” diye soruyorlardı. Hatta birkaç kişi de, yine elimdeki kutulara bakıp beni seyyar fotoğrafçı sandı: “Gel, iki poz resmimizi çek!” diye yakama sarıldı. Rahat edemeyeceğimi anlayınca bir kahveye girdim. Sehparamı koyup çalışmaya başladım. Niyetim, içine bütün bir asrın kılıkclarını, hususiyetlerini sığdıran enteresan bir sokağın kahveden görünüşünü yapmaktı. Fakat ne mümkün? Bir saat sonra, kahveci yakama yapıştı: “Ahali seni seyretmek için toplanıyor. Kala-balık kahvemini kapısını tikiyor. Ekmeğime mani oluyorsun!” diye beni kapı dışarı etti!

Takımları toplayıp bir hayli dolaştıktan sonra mahalli bir gazinonun tablosunu yapmaya karar verdim. Ahali yine başıma birikti. Ve bu sefer de polis yakama yapışıp beni: “asayiş ihlal ve halkın istirahat ve huzurunu bir takım alât ve edevat ile selb” suçuyla karakola götürdü. Çünkü vazifemi, hüviyetimi izah ve isbat eden vesaik, o anda üzerimde değildi. Otelde unuttuğum o vesaiki gösteremeyişim, polisi şüphelendirmişti. Onun elinden kurtuluncaya kadar bir hayli ter döktüm.⁴⁹

48 Naci Sadullah, “Nasıl Dolaştılar”, *Tan*, 9 Kasım 1938, s. 7, 15.

49 Sadullah, *a.g.e.*, s. 7.



Saim Özeren, "Konya Selimiye'den", 1938, Harita Genel Müdürlüğü Haritacılık Müzesi.

Aslında Saim Özeren'in anlattıklarında sıra dışı bir şey yoktu. Zaten aynı mülakatın devamında konuşan diğer ressamların anlattıklarına bakılırsa, onların da başına benzer şeyler gelmişti. Feyhaman Duran sineklerden mustarip olmuş, Ali Avni Çelebi'nin dağ başında resim yapmasına jandarma müsaade etmemiş, Hamit Görele etrafında habire toplanan kitlenin resmi hakkında yaptıkları yorumlardan bunalmış, Cemal Tollu ise kendisini fotoğrafçı sanan çocuklarla uğraşmış. Öte yandan, bu anlatılar, büyük şehirler ile taşra arasındaki kültürel farkı ortaya koyuyordu. Naci Sadullah yazısını şu yorumlarla noktalıyordu:

Tertemiz Türk köylüsünün saffetinden doğmuş olan bu nükteler, ressamlarımızın meclisine sonsuz bir neşe vermişti. İçlerinden birisi: "Bu, dedi, birinci gidişimizdir. İkinci gidişimiz-

de, bu köylülerden çoğunu, resim yaparken bulacağız. Bundan eminim. Ve bu emniyeti, onların tablolarımıza masum ve derin bir alakayla dikilen gözlerinde okuduğum sonsuz sevgiden alıyorum!” İlave etti: “Eğer münevverlerimiz de resme karşı, köylülerimiz kadar alaka gösterebilirlerdi, İstanbul vilayeti, galeri mahrumiyetinin hicabından çoktan kurtulurdu!”⁵⁰

Aslında ressamların bu deneyimleri özellikle Batı tarzı resim sanatıyla görece geç tanışmış olan Türk toplumu için fazlasıyla normaldi. Fakat CHP Konya teşkilatından bazıları, muhtemelen bu izlenimlerin dönemin muhalif yayın organlarından *Tan* gazetesinde yayımlanmasından da rahatsız olduğundan, parti Genel Sekreterlik’i söz konusu mülakattan haberdar eder. Bunun üzerine Dahiliye Vekili Refik Saydam Güzel Sanatlar Akademisi Direktörlüğü’ne şöyle bir uyarı gönderir:

Bu arkadaşlardan aşağıda isimleri yazılı beş zatın *Tan* gazetesi muharriri ile yaptıkları ve 9.11.1938 tarihli *Tan* gazetesinde çıkan mülakatı okudum.

Derhal işaret etmeliyim ki, *bizi sevmeyen bir yabancı da köylümüz için ancak bu kadar laubali ve aleyhtar konuşabilir.*

Bilhassa, ressam Saimin Konyalıları hakkındaki beyanatı halk üzerinde çok rencide edici tesir uyandırmış ve bunu Parti yolu ile Genel Sekreterliğe bildirmiş bulunmaktadır.

Bu arkadaşlar gibi memleketin münevver çocuklarına halkımız her vesileden istifade ederek daha çok sevmek ve kendilerini daha çok sevdirmek yaraşır.

Türk köylüsü mizah ve istiskal mevzuundan uzak, üstün, bir varlıktır. Asırlık ihmal neticesi görgüsüz kalmışlarsa onu; kendileri gibi Cumhuriyet’in münevver çocukları ciddiyetle ve yerinde bir vazifeperverlik hissi ile gidermekle mükellefdir.

Çok samimi olan bu tezkerenin malinden, kendilerine iftihar ve hürmetle baktığımız bu arkadaşları haberdar etmenizi bilhassa rica eder, sevgilerimi sunarım.⁵¹

50 A.g.e., s. 15.

51 BCA-CHP 490.1.0.0.2013.7; 4 Kanunisani 1938 tarihli belge.

Dahiliye Vekili Konya Valiliği'ne ve CHP Başkanlığı'na yazarak ressam Saim'in ikaz edildiği bildirilmiştir. Bunun üzerine CHP Konya İl Yönetim Kurulu'ndan cevap gelir. Anlaşılan o ki ressamın ifadelerindeki vergi tahsildarı konusu büyük korku uyandırmıştır.⁵²

...Yüksek emir ve direktiflerle yurddan hakiki tablolar tesbit eylemek için Konyaya gelen ressam Saimin verdiği mülakat üzerine 9/11/1938 tarihli Tan gazetesinde Naci Sadullah imzası ile bir yazı çıktı. Yurt aleyhinde ve tamamen hakikata aykırı olan bu yazının memleket matbuatında yer bulmuş olmasından duyulan acı derindir.

Ressam Saim 12/9/1938 tarihinde Konyaya geldi. Halkevi reisi ile kendisini görüştüm. Halkevi kendisine her türlü müzaheretini kabul ve çalışması için bir de oda tahsis etti. Bu ressamı bir daha göremedik ve Konyadan ayrıldığını da soruşturmakla anladık.

Buradan gittikten sonra istanbulda Tan gazetesi muharririne verdiği mülakatla serahaten *halkımıza hakaret eyleyen, halkı vergisini vermemek için kaçan insanlar* olarak göstermekten çekinmeyen bu ressam ve o muharrir hakkında sadece *halkı tanımayan ve yurda karşı vazifesini bilmeyen insanlar* diyeceğim.

Konyaya Saimden daha evvel gelmiş ve her tarafta bir modelin karşısında günlerce çalışmış sanatkarlar vardır. Hatta bunlardan biri de sayıtlarımızdan ressam Şevket Dağdır. Bunlardan hiç birisi o yazıda ileriye sürülen muameleye maruz kalmamışlar, orada halka isnat edilen sözlerden hiç birisini duymamışlardır.

Şehirli ve köylü mükellefimiz, vergi borçlarını ödemek için köşe bucak tahsildar arıyorlar. Kutlu cumhuriyetimizin terfi eylediği halk, asla tahsildardan kaçmamaktadır. Bu hal istatistiklerle, tahsilat nisbetleriyle sabittir.

Türk köylüsünün misafirperverliği dillerde destan olmuşken aynı yazıda bunun aksinin ileriye sürülmesi ve polisin bihakkın

52 BCA-CHP 490.1.0.0.2013.7; 7 Birincikanun 1938 tarihli.

*yaptığı vazifesinin de yine aynı yazıda istihfafla karşılanması te-
essürü arttıran sebeplerdendir.*

Bu ressam ve muharririn milletin ruh ve karakterine karşı büyük bir gaffet içinde bulunduklarının anlaşılmakta olduğunu derin saygılarımla arz eylerim.

Anlaşılan o ki, gazetede yayımlanan küçük bir anekdot bile Konya'daki parti yönetiminin rahatını kaçırmıştır. Aslında köylülerin elinde kutu olan birini vergi tahsildarı sanmaları şeklinde yapılan şaka oldukça gerçeğe yatkındır. Kırsalda yaşamayıp görev icabı kırsala gönderilen memurlar arasında önde geleni, devletin en küçük cismani hali olan vergi tahsildarlarıdır. Haksız vergiler nedeniyle toplu isyanların çıktığı bir geçmişe sahip olan pek çok toplumda olacağı gibi, o toplumun iyi giyimli, memur görünümlü bir kişiyi tahsildar sanarak korkması da gayet doğaldır. Öte yandan, romantize edilen köy ve Türk köylüsü imgesinin, ressamların tecrübeleriyle çelişmesinden rahat-sız olunduğu görülür.

Saim Özeren'le benzer bir deneyim yaşayan ressam Avni Arbaş ise ancak yıllar sonra kendisiyle yapılan bir görüşmede geziler kapsamında gittiği Siirt'te bir ressam olarak yaşadığı zorlukları anlatacaktır:

Haberleşme çok sınırlıydı. Ben Siirt'teyken İstanbul'a orada gördüklerimi anlatan mektuplar yazmıştım. Dönünce öğrendim ki hiç birisi gelmemiştii. *Ya kaybolmuştu ya da sansüre uğramıştı.* Dolayısıyla haber de çok alınamıyordu. Siirt'teyken resim yapmak için köylere gitmek istedim. Vasıta yoktu. Valiye gittim. Vali yazar Haluk Nihat Bey'di. Durumu anlattım. Vali, 'vasıta yok, zaten sizi de tek başınıza yollayamayız' dedi. Beni iki atlı jandarmanın nezaretinde gönderebileceğini söyledi. At binip binemeyeceğimi sordu. Bindığımı söyledim. Eğer ata binemesem köye gidemeyecektim. Jandarmalarla birlikte at sırtında köy gezisine çıktım. Tillo ve Arapacı köylerinden çok etkilenmiştim. Tillo köyü kayaların üstündeydi. Arapacı köyüne ise Botan çayı geçilerek gidilebiliyordu. Ama halk jandarmanan çekiniyordu. Uzaktan köye yaklaşıyoruz. İnsanlar gö-

r n yor. Ama onlar bizi görünce bakıyoruz ortada kimse kalmam  . Köye gidince jandarmalar muhtarı buluyor. Ben anlatıyorum: “Ben ressamım, resim yapmaya geldim” diye. Ressam diye bir   ey bilmiyor tabii. Mühendis sanıyorlar beni. İlk istedikleri okul oluyor. Köylü tedirgindi. O durumda nasıl resim yaparsınız? Zor oldu. Bu gerçekleri yansıtabilmek çok zordu.”⁵³

Arba ’ın gezilerde yaptığı resimler hâlâ kayıptır.”⁵⁴

Yurt resimleri yorumlanıyor

Halkevlerinin 10. yılı sebebiyle 1942’nin  ubat ayında Ankara Sergi Evi’nde açılan “Yurt Resim Sergisi” hem o yıl gönderilen on sanatçının eserlerine hem de önceki    yıl boyunca gezilerde üretilen eserlere yer veriyordu. Bu dört senenin üretimini genel bir değerlendirmeye tabi tutan Ahmet Muhip D ranas, dört yıl içinde kırk ressamın “yurdun kırk vilayetinin tabiatında ve insanında *vazifelendirildi ini*” bildiriyordu.”⁵⁵ D ranas, bu sergide eserleri teşhir edilen ressamların geziler sonunda hangi konularda eserler ürettiklerini ve gezi deneyiminin bu ressamların sanatlarını ne yönde etkilediğini sorgulamakla i e ba lıyordu: “Her şeyden evvel, uzun yıllar kapandığı tek bir  ehrin belli manzaralarından, belli   ık ve renklerinden, belli insanlarından bıkip yorulmu  ve eskitti ı tabiatla al  veri ini kesmek üzere bulunmuş ressamlarımızda bu gezilerin yaptığı veya yapması lazım geldiği de i melere ve yeniliklere   aret etmelidir.” Gezilere katılan ressamların çoğunun bu yeni tabiatları “tam bir  o kunlukla” ifade edemediğini iddia eden D ranas, “yeni bir   ık ve yeni bir hayatla karşı karşıya gelen” ressamın hiç tanımadığı bir atmosferde en fazla bir buçuk ay gibi sınırlı bir zaman içerisinde eser üretmeye  abalamasının yol açığı zorlu a

53 “Avni Arba ’ın Yurt Gezisi Anıları: ‘Yurt Gezileri Güzel D   n lm   ’”, *Yurt Gezileri ve Resimleri*, s. 91

54 Ferit Ed  ’ye göre, Avni Arba  gezi sırasında “Doğu Anadolu’da g rd   yoksulluğun resmini yıllar sonra Bizim Köy dizisiyle Paris’te” ger ekle tirebilecektir. F.E., “Avni Arba ”, *Yurt Gezileri ve Resimleri*, s. 90.

55 A.M.D., “Cumhuriyet Halk Partisinin Anadolu Resim Gezileri”, *Güzel Sanatlar*, sayı 4, Haziran 1942, s. 75.

değindir. Çarpıcı bir şekilde, Dıranas'ın kendilerinden "mahalli hususiyet"ler konusunun çeşitli mecralarda beklendiğini haber alan ressamların gezi boyunca bu doğrultuda resimler üretmiş olmalarını eleştirir ve önceliği plastik kaygılara vermek gerektiğini savunur. Örneğin, Müstakiller'den Konya'da görevlendirilen Saim Özveren için şunları kaydeder:

...Bunlar arasında Mevlana Türbesi bizim için tarihi ve hususi bir mana da taşır. Bununla beraber resim sanatında bu cinsten manaların hiçbir değeri yoktur. Ressamın mevzuunu ne şekilde murakebe ve ifade ettiğine, plastiğe ne derece tatbik ettiğine bakarız ve nihayet mevzuun cemiyette, tabiattaki ve gerçekteki manasıyla plastikte alması lazım gelen manası arasındaki ilişkileri düşünürüz. Bu bakımdan da, coşkun formları heybetleştirilmiş ışık gölgeleri, kabarık ve raksan bulutlarıyla Mevlana Türbesi muvaffak bir eserdir.⁵⁶

Dıranas, Malik Aksel'in Sivas resimleri hakkında ise "İslâmi", "marazi", "hüzünlü" gibi sıfatlar kullanmıştır.⁵⁷ Kültür tarihçisi Beşir Ayvazoğlu, Malik Aksel'in resim tarihimizde çok fazla öne çıkarılmamasında Sivas'ta yaptığı resimlerin payı olduğunu iddia etmiştir.⁵⁸ Ona göre, Dıranas'ın kullandığı bu sıfatlar, "muhtemelen Cumhuriyet Halk Fırkası'nın Anadolu resim gezileriyle ilgili beklentilerine uymuyordu. Özellikle 'Kale Mahallesi' tablosu, 1930 ve 1940'larda Anadolu'da yaşanan yoksulluğu ve sefaleti büyük bir ustalıkla ve bütün çıplaklığıyla yansıttığı için CHP'li yöneticileri rahatsız etmiş olabilir".⁵⁹ Aksel, "Kale Mahallesi" adlı tablosuyla üçüncülük ödülü almıştır ve 1943'te ikinci kez görevlendirilerek Denizli'ye gitmiştir. Malik Aksel'in, eğer sanat tarihimizde geri planda kalma gibi bir durumu varsa,

56 A.g.e., s. 76.

57 "[...] tablolarına en fazla insan koyanlardan biridir. Kuvvetli tarafı eserlerindeki lokaldir. Bu lokalde İslâmi bir hususiyet gösterir gibidir. Sivas'a gitmiştir... Sivaslı kız eski portrelerindeki aynı marazi yüzü taşır. Kırk dökük gibi duran bir desen, bu eserlere düşünülmüş ihmalin zarıflığını verir. Malik hüzünlü karakterini muhafaza etmektedir.", a.g.e., s. 78.

58 Ayvazoğlu, *Malik Aksel*, s. 88.

59 A.M.D., "Cumhuriyet Halk Partisinin Anadolu Resim Gezileri", s. 84.

bunun daha başka sebepleri olabilir fakat sanatsal bir inceleme yapmadığımız için incelediğimiz dönem içinde en azından devletin sanat himaye programlarının dışında bırakıldığını söylemek doğru olmayacaktır.

Dıranas, Zonguldak'a giden Sabiha Bozcalı hakkında ise sanatçının oradan "garip bir dağarcık"la döndüğünü kaydeder. Dokuz tuvalinin dokuzunun da fabrikalara ve makinelere ait olmasını yadırgar ve sulu boya izlenimi veren resimlerinin acele ve baştan savma yapılmış gibi göründüklerini iddia eder.⁶⁰ Afyon'a giden Ayetullah Sümer'in Afyon Abidesi'ni tuvaline taşımasını ise şu sözlerle eleştirmiştir: "Plastik endişeleri bir tarafa atarak tesirlerini edebiyat yaparak elde etmeye çalışmıştır. Basit bir şairanelik! Kâfi değil... Mahalli hususiyet olarak Afyon Abidesinin kocaman bir figürünü resmetmenin ne dereceye kadar kendisini gayeye ulaştırdığını Allah bilir."⁶¹ Samsun'a giden Elif Naci'nin orada en güzel eserleri ürettiğine dikkat çeken Dıranas, "Çarşambanın Çarşambası" adlı kompozisyonunda "mahalli hususiyeti" özenle vermesini takdir eder. Aydın'a giden Melahat Ekinci'nin "Aydınlı Kadın" adlı portresinde "bir nevi Anadolu Ciyokondası yaratmak" istemesini özentili bulsa da "derin ve beşeri" bir çalışmaya doğru ilerlediğini kaydeder.⁶² Son olarak, Van'a gönderilen Kemal Zeren'in, eserlerine "yeni bir eda ve hava katan"lar arasında olduğunu ve "mahalli hususiyetleri" başarıyla yansıttığını not etmiştir.⁶³

Diyarbakır'a gönderilen Seyfi Toray'ın "trajik olan renkleri ve mevzuları seven ruhuna uygun bir yere" gittiğini öne sürer. Akabinde, ressamın üretimini beğendiğini şu sözlerle ifade edecektir:

Sert ve uzun fırça darbeleri, karanlık ve ölüm kokan bir fırtına havası içinde harabeye benzeyen binalar ve baykuş koğuklarını düşündüren pencereler. Fakat portreleri, bize, arık top-

60 A.g.e., s. 77.

61 A.g.e., s. 78.

62 A.g.e., s. 82.

63 A.g.e., s. 83.



Elif Naci, "Çarşamba'nın Çarşısı", 1940, Harita Genel Müdürlüğü Haritacılık Müzesi.



Melahat Ekinci, "Meyve Bahçesinde Kadınlar", 1943, Harita Genel Müdürlüğü Haritacılık Müzesi.



Seyfi Toray, "Diyarbakırlı Kız", 1939, Harita Genel Müdürlüğü Haritacılık Müzesi.

rakların üstünde çatlak ayaklarla gezen ve sadece çalışıp şarkı söyleyen ve her hallerinde *Ortaasyalı cetlerinin haşin izlerini taşıyan güneş kokulu, kil renkli Anadolu kadınlarını* verir. Elllerinde tuttıkları karpuzların kırmızısı onları büsbütün canlandırır. Yoğurt çanaklarının neftisi Seyfi'ye has bir renktir.⁶⁴

64 A.g.e.

Dranas'ın Diyarbakır resimleri tasvirinde oryantalizm kokusu hissedilir; ülkemizin güneydoğusundan gelen bu imgeler aynı zamanda Batı'nın Doğu'ya bakışını andırır.

Devletin “birleştirici” hamiliği? Fırsatların dağıtımı konusu

Yurt Gezileri ve Sergileri ve Devlet Resim ve Heykel Sergileri ile devletin daha önce olmadığı kadar cömert davranarak ressam-lara maddi teşvikler sağladığı bir vakıadır. Peki bu dağıtım sırasında, devlet her sanatçıya eşit ve adil yaklaşıyor muydu? Dağıtım süreci merkezden aşağıya (devletten sanatçıya) mı yürütülüyordu, yoksa dağıtımı gerçekleştiren başka aktörler var mıydı? Bu aktörlerin görev ve dolayısıyla iktidar alanı neyle sınırlıydı? Devletin sergilerden sanat eserlerini satın alır ve/veya aldırırken temel aldığı ölçütler var mıydı? Varsa bunlar sanatçıların üretimlerini nasıl etkiledi? Ressamlar, devletin sanat hamiliğine sadece ekonomik beklentiyle mi ilgi gösteriyorlardı, yoksa devlet nezdinde tanınma ve meşruiyet kazanma sayesinde ulaşılacak muteberlik seviyesi, edinilecek prestij de onlar için önemli miydi?

1942 yılında halkevlerinin 10. yıldönümü sebebiyle İkinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi'yle⁶⁵ (DRHS) beraber Ankara'da Sergi Evi'nde ayrı bir “hususî salon”da Üçüncü Yurt Gezileri Sergisi açılır. Dönemin Maarif Vekili Hasan Âli Yücel, Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ni açış nutkunda, Cumhuriyet hükümetinin, “tam halkçı bir ruhla, bütün Türk sanat ve sanatkârlarındaki temayüllere bitaraf, fakat aynı nispette alakalı olmayı kendine şiar edinmiştir. Plastik sanatlarımızın çalışan elemanlarını bir araya getirmek düşüncesi, Devlet Sergisi'ni doğruan ana fikirdir...” şeklindeki ifadesiyle bu sergilerin düzenlenme-

65 İkinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nin jüri heyeti, CHP ile Maarif Vekilliği'nin ve sanatkâr gruplarının temsilcilerinden oluşuyordu. Birincilik Cevat Dereli'nin peyzajına, ikincilik Cemal Tollu'nun kompozisyonuna, üçüncülük Hamit Görele'nin “Portre” isimli tablosuna; heykel birincilik ödülü ise eşit oy alan Zühtü Müritoglu'nun çocuk başı ile Hadi Baran'ın “Tors” isimli heykellerine verilmiştir.

sindeki eşit yaklaşımı vurgular. Sözlerinin devamında devlet sergisi ve Yurt Gezileri sergisi hakkındaysa şunları kaydeder:

*Devletin koruyucu ve ilerletici vazifesini plastik sanat alanında da tahakkuk ettirmeye çalıştığımızı bilmiyen kalmamalıdır. Bu ruh, Cumhuriyet Halk Partisinin sanatı teşvik ve himaye hususunda almış olduğu tedbirlerde sarıh olarak görülür. Parti tarafından gönderilen ve pek çoğu Vekillğimiz teşkilatına bağlı olan ressamlarımızın memleketin muhtelif bölgelerindeki hayat ışığını canlandıran eserleri, bu düşünüş ve anlayışın renkli ve ahenkli delilleridir.*⁶⁶

Yücel, devletin sanatı koruma ve ilerletme vazifesinin Yurt Gezileri'nin gerçekleştirilmesinde etkili olduğunu belirtirken, bu programın tüm sanatçılara eşit yaklaştığı iddiası tam olarak doğru değildi.

Öncelikle, sergi jürilerine bakalım. 1940'taki İkinci Yurt Gezileri Sergisi'nde yer alacak resimleri seçecek jüri şöyledir: İstanbul Mebusu Salâh Cimcoz, Giresun Mebusu Nafi Kansu, Çoruh Mebusu Ali Rıza Eren, Maarif Vekâleti Talim ve Terbiye Azası Enver Ziya Karal, Güzel Sanatlar Umum Müdürü Suut Kemal Yetkin, Matbuat Umum Müdürlüğü Turizm Müdürü Vedat Nedim Tör, Ressam Turgut Zaim ve Cevat Dereli. Bu jüri gizli oy usulüyle seçim yaptı.⁶⁷ 1932'de Güzel Sanatlar Akademisi'nden ayrılan Ressam Cevat Dereli'nin 1939'da Akademi'ye yeniden katılması ve 1940'ta Turgut Zaim'in Devlet Konservatuarı Tatbikat Sahnesi Ressamlığı'na tayini sonrasında bu iki ressamın jüriye katılımı mümkün olabildi. Sadece unsurları bakımından bile bu jüri, seçme kararlarının parti, devlet ve onun uzantısındaki Akademi içerisinde alındığına işaret ediyordu. 1941'deki jürinin oluşumu da bundan çok farklı değildi.

Hem *Ülkü* dergisinde hem de *Ulus* gazetesinde gezilere katılan ressamların nasıl seçildiğine dair açık bir ifade vardı: "Ge-

66 Hasan Âli Yücel, "İkinci Devlet Resim ve Heykel Sergisini Açış Nutku", *Güzel Sanatlar*, sayı 4, Haziran 1942, s. 13.

67 Kıymet Giray, "Yurdu Gezen Ressamlar-2", *Türkiye'de Sanat*, sayı 19, Mayıs-Ağustos 1995, s. 39.

çen senelerde olduğu gibi, on ressamdan altısı İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Müdürlüğü vasıtasıyla, İstanbul'daki muhtelif ressam gruplarına mensup sanatkarlar arasından, diğer dördü de Ankara Halkevi Güzel Sanatlar şubesi azalarından seçilir.”⁶⁸ Belirli ressam gruplarına mensup olmak veya Ankara Halkevi üyesi olmak şartı, ressamı teşvik ve himaye fırsatının tam olarak tüm resamlara sunulmadığını imliyordu.

Her ne kadar sanatsal kaygıların ön planda olduğu iddia edilmiş olsa da⁶⁹ Yurt Gezileri'ne katılan ressamların, CHP nezdinde ilk etapta sosyal sermaye (parti ilişkileri, tanınırlık, güven), daha sonra kültürel sermaye (eğitim, deneyim vs.) gözetilerek seçilmiş olması kuvvetle muhtemeldir. Örneğin, o sıralar yenilikçilik iddiasıyla ortaya çıkan ve muhalif bir genç ressamlar grubu olarak dikkat çeken Yeniler Grubu üyelerinden sadece Abidin Dino,⁷⁰ Selim Turan (1915-1994) ve Avni Arbaş gezilere (sırasıyla; 1939, Balıkesir; 1941, Muğla; 1942, Siirt) katılabiliyordu. Yeniler Grubu 1939'da kurulmasına rağmen, grubun basında yoğun tepki çekecek ünlü Limanlar Sergisi 10 Mayıs 1941'de açılmıştı. Güzel Sanatlar Akademisi Müdürü Burhan Toprak ve “d” Grubu üyeleri, Yeniler Grubu'nun realizmini eleştiriyordu. Yeniler Grubu üyesi Mümtaz Yener'in Liman Sergisi'nde teşhir edilen “Fırın/Fırında Ekmek Bekleyenler” adlı tablosu Burhan Toprak'ın isteğiyle polis tarafından Eminönü Halkevi'ndeki sergiden kaldırılmıştı.⁷¹ Ayrıca sergi açılışına sıkıyönetim kumandanı ve vali yardımcısı katılmıştı.⁷²

68 Anonim, “C.H.Partisinin Ressamlarımızı Himayesi”, *Ülkü*, cilt 18, sayı 101, 1941; Anonim, “CHP Genel Sekreterliğinin sanatkarlarımızı himaye için çok güzel bir teşebbüsü: 10 ressamımız yurt içine gönderiliyor”, *Ulus*, 29 Haziran 1941.

69 Murat Ural, “Cumhuriyet'in Romansı”, s. 31.

70 Abidin Dino, önceden d Grubu üyesiydi. O tarihte Yeniler'e geçmişti fakat doğruyu söylemek gerekirse, Dino'nun hem stil hem de ressam grubu etkinliği bakımından bu anılan grupların hiçbirine elle tutulur bir aidiyeti yoktu.

71 Ahmet Oktay, *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları: Sosyalist Realizm Üstüne Eleştirel Bir Çalışma*, İstanbul: İthaki Yayınları, 2008, s. 481.

72 Üstünipek, *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Çağdaş Türk Sanatında Sergiler*, s. 120.

Toplumcu gerçekçi bir sanat anlayışını benimseyen Yeniler Grubu üyelerinin politik eğilimlerine devlet şüphesiyle yaklaşmış ve sanatçılar siyasi şube tarafından takibe alınmıştı.⁷³ Abidin Dino siyasi nedenlerle suçlanarak, savaş nedeniyle ilan edilen Örfi İdare Komutanlığı tarafından “zorunlu ikamete” tabi tutularak önce Çorum’a (Mecitözü), sonra Adana’ya sürgüne gönderildi.⁷⁴ Abidin Dino’nun Yurt Gezileri’ne katılması ise 1939’da yani Liman Sergisi’nden çok önce gerçekleşir. Avni Arbaş ve Selim Turan’ın gezilere katılımı ise Salâh Cimcoz⁷⁵ aracılığıyla mümkün olur. İstanbul Milletvekili Salâh Cimcoz’un görevi döneminde Bedri Rahmi, Nuri İyem, Şükriye Dikmen, Avni Arbaş gibi ressamlarla dost olması nedeniyle onları devlet yardımıyla Anadolu’ya gönderdiği iddia edilmektedir.⁷⁶

Mustafa Şekip Tunç, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Hilmi Ziya Ülken gibi aydınlar Yeniler Grubu’nu destekliyorlardı. Hilmi Ziya Ülken bu grubun toplumcu sanat anlayışına destek oluyordu. Hatta 1942’de yayımladığı *Resim ve Cemiyet* adlı kitabı grubun sanatına kuramsal bir dayanak oluşturmak amacındaydı. Örneğin İbrahim Çallı’nın “Zeybekler” adlı tablosuna Atatürk’ün yönelttiği bir eleştiriyi estetik açıdan ele alıyor ve şu sözlerle destekliyordu:

[...] yeni koşulmuş, temiz beygirler, kullanılmamış top arabası ve esvabları –adeta– ütülü askerler olduğuna işaret ederken Atatürk hakikaten mühim bir noktaya dokunuyordu: ‘ressam, harp denen büyük dramı aksiyon halinde kavrayacaktır. Onun

73 Ayşegül Sönmez, “Nuri İyem’in Seçimi”, <http://sanatatak.blogspot.com.tr/2007/01/nuri-iyemin-seimi.html>

74 Abidin Dino, *Adana Yazıları*, Adana: Karahan Kitabevi, 2000.

75 Cimcoz hakkında bulunan şu bilgi ilginçtir: “İstanbul mebusu Salâh Cimcoz’un Çankaya nezdindeki teşebbüsü neticesinde diğer sanatların yanında hüsni-i hatun da tezyinî mahiyette öğretilmesine izin verildi, hocalığına da Kâmil Akdik yeniden getirildi.” Bkz. M. Uğur Derman, “Medresetü’l-Hattâtîn”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, <https://islamansiklopedisi.org.tr/medresetul-hattatin> (03.10.2023).

76 “Eserlerin satılma nedeni aileye giren yabancılar”, *Hürriyet*, 17 Ocak 2000, <http://webarsiv.hurriyet.com.tr/2000/01/17/172868.asp> (erişim 03.10.2023). Kendisi de bir ressam olan Salâh Cimcoz’un ressamlarla ilişkilerine dair daha güvenilir kaynaklar bulunması gerekmektedir.

alakasız bir seyirci olarak kaldıkça yani resimde sosyal hareketi ve heyecanı ifade etmedikçe eserin bir manası yoktur.⁷⁷

Aynı şekilde Namık İsmail'in eserlerini toplumsal gerçeklikten uzak olmasıyla eleştiriyordu:

Namık İsmail'in Ziraat Bankası duvarlarını dolduran ve zirai kalkınmayı tasvir eden büyük dekoratif resimleri aynı mahiyettedir: dinlenmiş ve rahat yüzlü, hatta biraz boyalı bir Hanım kız köylü modası kılığı ile orak biçiyor. Sınai kalkınmayı gösteren bir tablo: demir adaleli, muntazam ve zinde işçiler tertemiz makinelerin başında çalışıyor.⁷⁸

Ülken'in bu resim yorumlamaları bize aydınlar arasında erken Cumhuriyet döneminde sanatçıdan beklenen resme dair birbirinden farklı görüşler olduğunu bir kez daha hatırlatır.

Denilebilir ki Yeniler Grubu'nun dikkat çeken çıkışıyla ve özel olarak dünya savaşının ülkede yarattığı toplumsal ve siyasal atmosfer nedeniyle, 1940'lardan itibaren, toplumcu gerçekçi bir resim arayışı da resim alanında kendine yer bulabilmişti. Abidin Dino yıllar sonra gerçekleştireceği bir mülakatında, sürgün gönderildiği Anadolu'da yaşadığı deneyimi anlatır. Muhtemelen Çorum Mezitözü'nde kaldığı süreci kastederek, karşılaştığı köy hayatının ve köylülerin yaşayışlarının kendisinin ileriki evrelerdeki resim çalışmalarını etkilediğinden bahseder:

Tüm gördüklerim, yaşadıklarım beni resme daha çok bağlıyordu. Sanki resmettikçe görüyordum içinde yaşadığım Anadolu insanının gerçeğini. Bu resimlerde köylü, ilk kez folklorik değildi. Daha önce de Anadolu, köy, köylü temaları üzerinde resim yapanlar olmuştu. Ama bu resimlerde, köylüler sağlıklı, köyler tertemizdi. İneklerin memelerinden süt, çocukların yanaklarından kan damlıyordu... Güzel, dekoratif, o ölçüde de gerçekten uzak resimlerdi bunlar. Bense gördüğüm yoksul, hasta, sıtmal köylüleri çiziyordum.⁷⁹

77 Hilmi Ziya Ülken, *Resim ve Cemiyet*, İstanbul: Üniversite Kitabevi, 1942, s. 33-34.

78 A.g.e., s. 34.

79 Abidin Dino, *Kısa Hayat Öyküm*, İstanbul: Can Yayınları, 2007, s. 88.

1943'te düzenlenen Yurt Gezileri'ne katılan ressamların eserleri, geziler kapsamında önceki yıllarda üretilmiş olan diğer resimlerle birlikte 1944 yılında düzenlenecek "C.H.P Resim Sergisi'nde" sergilenir. Parti altı sene boyunca düzenlenen gezileri kronolojik olarak ve ressamların adlarına göre sıralayıp resimlerin isimlerini numaralandırdığı bir katalog halinde 1944 yılında yayımlamıştır. Bilindiği gibi bu resimlerin çoğunluğu kayıptır. CHP'nin 1944 katalogunda yer alan 675 resim arasından sadece 115 resmin fotoğrafı dönemin yayın organları taranarak bulunabilmiştir.⁸⁰ Öte yandan, sadece bu resimlerin isimlerine bakmak bile gezilerde üretilen resimlerin konuları hakkında fikir vermeye yetebilir. Ayrıca geziler kapsamında üretilen resimlerin çoğunluğu Ankara Halkevi'nde sergileniyordu. Diğer halkevlerindeki Yurt Gezileri sergilerine ise bu resimler içinden seçim yapılarak resim gönderiliyordu. Partice beğenilen resimler satın alma yoluyla devlet kurumlarının eline geçiyordu ve böylece bir katalog oluşuyordu. Bütün bunlar açıkça hangi resimlerin yurdu gezmesini istediklerine bir işaretti.

1943 Gezisi kapsamında Ressam Hasan Hulusi Mercan'ın Tunceli'ye gönderilme hikâyesinde ilginç bir detay göze çarpar. Tunceli Vilayeti Emniyet Müdürlüğü, Tunceli vali vekilinden Genel Sekreterlik'e şöyle bir mektup gönderir: "Vilayetimize geleceği iş'ar buyrulan Ressam Ercüment Kalmık gelmemiştir. İstanbul'da öğretmen bulunduğunu ve bu işle tanzif edildiğini ve Ressam olduğunu söyleyen Hulusi Mercan adında birisi gelerek kazalara gitmiştir. Bu zatın bu işe memur edilip edilmediğinin bildirilmesini rica ederim".⁸¹ 1943'te Tunceli'ye gönderilen ressamın vilayete girişi bile dikkat çeker. Bu durum, merkezi yönetim ile onun teşkilatlarının kimi bölgelerdeki siyasi muhalefet nedeniyle daha fazla denetime gerek görmesinin ve Tunceli özelinde ise 1937-1938 Dersim İsyanı'ndan sonra daha fazla denetim altında tutmaya çalışmasından kaynaklanmaktadır. Mercan'ın görevlendirme bilgisinin gelmemiş olması ise merkez ile yerel teşkilat arasındaki ko-

80 "675 Kayıp Resmin Peşinde", *Yurt Gezileri ve Resimleri*, s. 64-69.

81 BCA-CHP 490.1. .2015.18.2; 16/7/1943 tarihli.



Hasan Hulusi Mercan, "Hozat'a Doğru", 1943, Harita Genel Müdürlüğü Haritacılık Müzesi.

ordinasyonun bu örnek özelinde iyi çalışmamış olduğuna işaret eder.

CHP'nin 1944 katalogunda adları bulunan Hulusi Mercan'ın "Mazkirtli Kız", "Hozat'ta Kayalar", "Mamaki'de Munzur Suyu", "Hozat'tan Manzara" (iki tane), "Hozat'ta Çarşı", "Hozat'tan Munzur'a Doğru", "Pertek'te Değirmen", "Büyük Cami", "Pertek'te Manzara", "Pertek Kalesi" isimli resimlerinden bugün sadece "Hozat'tan Munzur'a Doğru" olan resmine⁸² dair bilgi mevcuttur.⁸³ Bu resme ve görselini bulamadığımız diğer

82 Bahsi geçen resmin ismi CHP 1944 katalogunda ve şu an bulunduğu Harita Genel Müdürlüğü Haritacılık Müzesi (HGKM) koleksiyonunda farklı geçiyor. HGKM koleksiyonunda bulunan Yurt Gezileri resimleri bugüne kadar toplu olarak korunabildiği için isminin değişmiş olması daha kuvvetle muhtemel görünüyor.

83 "Hasan Hulusi Mercan", *Yurt Gezileri ve Resimleri*, s. 167.

resimlerin isimlerine bakıldığında, ressamın bu bölgeye gidip ağırlıklı manzara resimleri yapmış olduğu izlenimi uyandırıyor.

Şimdiye kadar Türk resim sanatı tarihinde Ressamların Yurt Gezileri'nin 1938-1943 yılları arasında düzenlendiği yazılmıştır. Ancak detaylı bir şekilde incelediğimiz Başbakanlık Cumhuriyet Arşivleri, gezilerin 1944'te ara verilerek 1946'ya kadar devam ettiğini ortaya koyuyor. Ressam Ferruh Başağa bir tanıklığında, kendisini Ankara'dan CHP Genel Sekreteri Ahmet Barutçu'nun 1945 yılında arayarak Yurt Gezileri'ne katılacağını bildirdiğini ve bu kapsamda Cağaloğlu Halkevi'nden yapılan yazılı bildirimle Konya'ya gönderildiğini ve kendisine 1000 lira harcırah verildiğini anlatır.⁸⁴ Konya'da ressam Orhan Arel ve Hayri Çizgen'le birlikte yörede dolaştığını ve yaptığı on beş kadar resimden yedi-sekizini Ankara Halkevi'ne gönderdiğini söyler. Aynı tanıklığında ayrıca, bir doğu vilayetine gönderilen Hulusi Mercan'a orada "tezek"li bir resim yaptığı için soruşturma açıldığını ve bu sebeple bir sergi yapılmadığını iddia etmiştir. Fakat Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi'ndeki araştırmamızda söz konusu sansür iddiasını destekleyecek herhangi bir belgeye rastlayamadık.

Öte yandan, arşiv çalışmalarımızda Hulusi Mercan'la ilgili dikkat çekici bir belge bulduk. 1943 gezisinde Tunceli vilayeti için seçilen Ercüment Kalmık'ın geziye katılamayacağı belli olunca yerine ressam Hulusi Mercan görevlendirilmiştir. Tunceli Vali Vekili A. Refik Noyan, Hulusi Mercan'ın gezisi hakkında şu bilgileri vererek, Genel Sekreterlik'e bir ricada bulunmuştur:

...Vilayet Mıntakasına gönderilen Ressam Hulusi Mercan şimdiye kadar yalnız Hozat kasabasında meşgul olmuş şimdi Pertek'e gelmiştir. İfadesine nazaran buradan Mamaki (Kalan) ve Nazimiye ve sonra da Çemişkezek Kazalarına gidecektir. Muameleyh buraya gelince kendisine oraca verilmiş olan 600 liradan pek çoğu ile malzeme aldığından ve İstanbul'dan buraya

84 24 Ağustos 1998 günü sanatçıyla yapılan görüşme ve sanatçının 26 Ağustos 1998 tarihli yazılı notları, "675 Kayıp Resmin Peşinde", *Yurt Gezileri ve Resimleri*, s. 69.

kadar Tayyare ile geldiği için yol masrafının epeyce tuttuğundan bahsile pek az parası kaldığını ve bunun dönüş masrafı ile diğer masraflarını karşılamayacağını söylemiştir. Hozatta kendisine iâşe ve ibate yardımı yapılmış ise de işi uzun süreceğinden bunun her kazada devamı kabil olmayacaktır. Masraflarına karşılık olarak 300 liranın daha kendisine gönderilmesini rica etmekte olduğunu arzederim.⁸⁵

Buna cevap olarak Genel Sekreterlik, Vali V. Refik Noyan'a tel çekmiştir: “Ressam Hulusi Mercana başka bir yardım yapılmaz seyahatına devam edemezse dönmekte serbest olduğunun kendisine tebliğini saygılarımla dilerim.”⁸⁶

Akademi otoritesinin farklı boyutları

Birinci Yurt Gezileri'nde (1938), Parti Genel Sekreterliği ressamların seçimini temel olarak Güzel Sanatlar Akademisi'ne bırakmıştı.⁸⁷ Parti, gezilere gidecek ressamların hangi sıfatları taşımasını beklediğini şöyle açıklamıştı: “Halen müessesenizde profesör olan sanatkârlarımızdan veya akademik tahsilini tamamlamış ve sergilerde teşhir edilen eserleriyle liyakat ve istidatlarını tanıtmış ve kabul ettirmiş” olmak. Burada, muteber sanatçı profilinin parti tarafından belirlendiğini görürüz. Parti, bahsi geçen özellikleri taşıyan ressamlardan on tanesinin Akademi tarafından seçilmesini ve “gitmek istedikleri yer”in tespit edilmesinden sonra, seçilen sanatçıların isimleri ve gidecekleri yerlerin kendilerine bildirilmesini istemiştir.⁸⁸ Güzel Sanatlar Akademisi'ne verilen ressamları belirleme yetkisine karşın Akademi, ressamları tek tek seçmemiştir. Akademi Müdürü Burhan Toprak'ın Sekreterlik'e yazısında, ressamların seçiminin İstanbul Milletvekili

85 BCA-CHP 490.0.1.0.0.2016.19; 18/8/1943 tarihli.

86 A.g.b.

87 BCA-CHP 490.1.0.0.2013.7; 27.07.1938 tarihli. Ayrıca Akademi'nin seçtiği resamlara verilecek ödenek Akademi'ye gönderilmiş, Akademi'nin dağıtımı gerçekleştirilmesi sağlanmıştır. BCA-CHP 490.1.0.0.2014.

88 Parti, ayrıca, Akademi'nin sanatçıların gidecekleri yerlerde “hususî şekilde vaki olacak müracaatları kabul etmemeleri manzara veya portre siparişi almalarını tebliğ” etmesini emretmiştir.

Salâh Cimcoz ve Kültür Bakanlığı Yüksek Tedrisat Umum Müdürü Cevad Dursunoğlu'nun katıldığı bir toplantıda “mevcud resim teşekkülleri vasıtasıyla ve her teşekkülün aza adediyle mütenasib olarak” yapılmasına karar verildiğini bildirmiştir.⁸⁹ Bu karara göre, Güzel Sanatlar Birliği ve Müstakiller üçer ressam seçerken “d” Grubu iki ressam belirler. Akademi yönetimi ise hiçbir gruba üye olmayan ressamlardan iki ressam seçer. Böylece, sanat alanı içinde yer alan kurumsal aktörler arasında bir denge stratejisi amaçlandığı tahmin edilebilir. Bu doğrultuda ismi verilen ressamların gidecekleri iller ise ikinci bir toplantıda kura ile belirlenmiştir. Ortaya çıkan sonuç şu tabloda görülebilir:

TABLO 3.1
Birinci Yurt Gezisi'ne Seçilen Ressamlar ve Görev Yerleri⁹⁰

<i>Ressamın adı</i>	<i>Adresi</i>	<i>Bağlı olduğu teşekkülü</i>	<i>Kur'a neticesinde gitmesi icab eden memleket...</i>
Zeki Kocamemi	Güzel Sanatlar Akademisi muallimlerinden	Müstakil Ressamlar Birliği	Rize
Ali Avni Çelebi	Güzel Sanatlar Akademisi muallimlerinden	Müstakil Ressamlar Birliği	Malatya
Mahmut Cûda	Feyzullah cad. No. 27 Maltepe-Haydarpaşa		Trabzon
Feyhaman Duran	Güzel Sanatlar Akademisi muallimlerinden	Güzel Sanatlar Birliği	Gaziantep
Hikmet Onad	Güzel Sanatlar Akademisi muallimlerinden	" " "	Bursa
Sami Yetik	Kızıtaşı, Açıklar caddesi No. 12 Fatih	" " "	İzmir
Cemal Tolly	Güzel Sanatlar Akademisi muallimlerinden	D gurubu	Antalya
Bedri Rahmi Eyüpoğlu	Güzel Sanatlar Akademisi muallimlerinden	D gurubu	Edirne
Hamid Görel	Cıbalı orta mektebi resim muallimi	" " "	Erzurum
Saim	Trabzon lisesi resim muallimi	" " "	Konya

Bu tablodan ressamların bağlı olduğu sanat gruplarını ve gidecekleri yerlerin yanı sıra bu on kişiden yedisinin adreslerin-

89 BCA-CHP 490.1.0.0.2013.7; 12.8.1938 tarihli.

90 A.g.b.

den halihazırda Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğretmen olarak görev yaptığı anlaşıyor. O halde, gruplar arasında bir denge sağlanmak istenmesine rağmen, ortaya çıkan sonuçta Akademi mensuplarının çoğunluğu oluşturduğu görülüyor.

İkinci Yurt Gezisi'ne katılacak ressamı seçmek için 12 Aralık 1939'da toplanan jüri; Sinop Milletvekili Cevdet Kerim İncedayı, Giresun Milletvekili Nafi Kansu, İstanbul Milletvekili Salâh Cimcoz, İçel Milletvekili Ferit Celal Güven, Çanakkale Milletvekili Reşat Nuri Güntekin, Profesör Ressam İbrahim Çallı, Güzel Sanatlar Umum Müdürü Suut Kemal Yetkin, Güzel Sanatlar Akademisi Müdürü Burhan Toprak'tan oluşuyordu.⁹¹ Bu gezilere Ankara Halkevi aracılığıyla seçilen kişiler ise şunlardı: Ankara Halkevi Ar Şubesi Başkanı Gazi Terbiye Enstitüsü Resim Öğretmeni Refik Epikman ve Şube üyelerinden Gazi Terbiye Enstitüsü Resim Öğretmeni Malik Aksel, Gazi Lisesi Resim Öğretmeni Seyfi Toray ve *Ulus* gazetesi ressamı Turgut Zaim. Yukarıda belirtildiği gibi, Yurt Gezileri'nin ilk yılında Güzel Sanatlar Akademisi Müdürlüğü'ne verilen yetki doğrultusunda, Akademi gönderilecek ressamı üç sanatçı grubuna yönlendirerek grupların üye sayılarına uygun olarak ressam seçmelerini sağlamıştı. Bu üç sanatçı grubu da İstanbul'dan olduğu için Ankara'dan sanatçı gönderilmemişti. 1939 Gezisi'nde ise görüldüğü gibi, Ankara'dan (halkevi aracılığıyla) dört kişi katılmıştır.

Geziler sonucunda düzenlenen sergi neticesinde ödüller ise Tablo 3.2'teki gibi dağıtılmıştı.

1940'ta yapılacak Üçüncü Yurt Gezisi'ne gelindiğinde, Güzel Sanatlar Akademisi Müdürü Burhan Toprak gezilere katılacak ressamı kendi başına seçer. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ve Güzel Sanatlar Birliği, Parti Genel Sekreterliği'ne yazdığı şikâyet dilekçelerinde, önceki senelerde uygulanan seçim usulünün o sene takip edilmediğini ve ressamın seçiminin "sanat teşekküllerine hiçbir malumat ve kıymet verilmeden sanat ile alakası ve ressam intihabında vukufu menfi olan Akademi Müdürü tarafından şahsen ve bizzat" yapıldı-

91 BCA-CHP 490.1.0.0.2013.10

TABLO 3.2
1939 yılı Ressamların Yurt Gezileri sonunda verilen ödüller

<i>Ressamın adı</i>	<i>Fiyatı(TL)</i>
Cevat Dereli	400
Refik Epikman	350
Malik Aksel	300
Faik İzer	250
Turgut Zaim	200
Ayetullah Sümer	150
Seyfi Toray	150
Ali Karsan	150
Sabiha Bozçalı	150
Abidin Dino	150
Toplam	2.250

ğını iddia ederler. Birlikler söz konusu seçimin usulsüz olduğu yönündeki iddialarını iki şeye dayandırırılar. Birincisi, daha önceleri gezilere gönderilen ressamı sanatçı birliklerince seçilmekten o sene “teşekküllerden gizlenerek” belirlenmiştir. Daha sonra, ilk sene birliklerin üye sayısı oranında seçim yapılırken, ikinci sene bu oran eşit kabul edilmiş, söz konusu üçüncü senede ise “en az azası olan bir teşekkülden beş kişi” seçilmiştir. Burhan Toprak’ın bu kararını “keyfî” bir hareket olarak değerlendiren birlikler, partiden durumun düzeltilmesini talep ederler.⁹² Bu dilekçenin üzerine, Genel Sekreter Ahmet Fikri Tüzer dilekçeyi ilâştirerek Burhan Toprak’a hitaben yazdığı yazıda konu hakkında aydınlatılmayı istediğini bildirir.⁹³ Sonuç olarak, Burhan Toprak partiye ressam seçimleri mevzuunda aldığı inisiyatifin nedenlerini anlattığı uzun bir savunma yazar.

Burhan Toprak, ilk olarak, şikâyetle konu olan kararı, Cevdet Kerim’in⁹⁴ kendisine yirmi dört saat içinde altı sanatçı seçerek bildirilmesini emrettiği için almış olduğunu açıklar. Yani vakit darlığı nedeniyle önceki senelerde uyguladığı seçim yöntemini

92 BCA-CHP 490.1.0.0.2014; 20.8.1940 tarihli.

93 BCA-CHP 490.1.0.0.2014.

94 Aynı zamanda 1939 Gezisi’nin jürisinde de bulunan Sinop Milletvekili Cevdet Kerim İncedayı’dan (1893-1951) bahsediliyor.

uygulayamamıştır. Bu nedenle kendi inisiyatifiyle “seyahate iştirak etmemiş, kıymetli, himayeye layık, mesaisinden iyi neticeler memul” altı aday seçtiğini söyler.⁹⁵ Toprak, açıklamasında birliklerin dilekçesindeki iki iddiaya sırayla cevap verir. Zaman müsait olmuş olsa bile, önceki sene seçim yapılırken bazı gruplarda “birçok gürültüler kopmuş, intihapta isabetsizlikler yapılmış ve bu yüzden bazı sanatkârlar mensup oldukları birlikten istifa etmiş” olduğu için aynı usulün devam ettirilmesinin doğru olmayacağını ifade etmiştir. İkinci konu, birliklerin üye sayısı oranında temsil edilerek sanatçı göndermesiydi. Toprak, ressamı bağlı bulundukları oluşumlara göre değil “kıymet ve kabiliyet” esasına göre seçtiğini belirtir. Bununla birlikte, grupların üye sayılarının dikkate alınamayacağını şu sözlerle savunur:

[...] mesela Güzel Sanatlar Birliği'nde gayrı müslim ve gayrı Türk aza bulunduğu gibi bu birliğe mensup zevatın kısmı mühimi ya 70-80 lira asli maaşlı büyük memuriyetlerdedirler, yahut Şevket Dağ gibi mebursturlar. Yahutta şahsi servete maliktirler. Halbuki intihapta maaşı az, vesaiti noksan, himayeye muhtaç aynı zamanda sanat kıymeti yüksek ve mesaisi çok daha verimli olanlar diğerlerine tercih edilmiştir.

Burada ilk defa açığa çıkan bir durum vardır. O zamana kadar hiç dile getirilmeyen bir olgu, Burhan Toprak'ın bu açıklamasıyla gün yüzüne çıkmıştır. Toprak'ın sözleri, Güzel Sanatlar Birliği üyesi olmalarına rağmen, Müslüman ve Türk olmayanların devletin söz konusu teşvikinden yararlanamayacağını dolaylı yoldan ifade eder. Yani, bu kişiler seçime katılamadıkları gibi, sanatçı grupların üye sayılarına bile dahil edilmemeli, hesaba katılmamalıydılar. Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren, özellikle Birinci Dünya Savaşı ertesinde, Güzel Sanatlar Akademisi kadrolarında Türkleştirme⁹⁶ uygulamasından bahsetmiş

95 BCA-CHP 490.1.0.0.2014; 29.8.1940 tarihli.

96 Türkleştirme uygulamasının Müslüman kimliğini de kapsadığını vurgulamak gerekecek. Diğer bir deyişle, Türkiye Cumhuriyeti'nin yarattığı makbul vatandaş, etnik olarak Türk, dinî olarak Müslüman olandı. Bkz. Ahmet Yıldız, “Ne Mutlu Türküm Diyebilene”: Türk Ulusal Kimliğinin Etno-Seküler Sınırları 1919-

ve Çallı kuşağı kadrolarının o şekilde oluşturulduğunu belirtmiştik. O yıllarda düzenlenen sergilerde devletin Türk olanlara öncelik verdiğini ve sergilere katılımın hem politik hem de sosyolojik birtakım nedenler yüzünden gayrimüslimler nezdinde düştüğünü vurgulamak gerek.⁹⁷ Gayrimüslimlerin kamusal alanda, örneğin ulusal dergi ve gazetelerde söz söyleyen sanatçılar arasında da yokluğu gözlemlenebilir. Böylelikle, sanat alanı da diğer pek çok alanda olduğu gibi, tarihin sıfır noktasına çekilerek, Cumhuriyet sonrasının kazanımlarının öne çıkarılarak kutlanması mümkün hale getirilmiştir. Zira “milli sanat” arayışı hem siyasi iktidarın hem de sanatçıların arayışında oldukları bir konu olarak tek-parti dönemine damgasını vurmuştu.

Burhan Toprak’ın sözlerinde açığa çıkan bir diğer husus, devletin bu tür teşviklerinde maddi olanaksızlık sahibi sanatçılara öncelik verdiğiydi. Varlıklı veya yüksek bir memur geliri olan kişilere devletin maddi destek vermeyi tercih etmediğini göstermektedir. Bununla birlikte, yine de sanatçıların yeteneğine önem verilmekte olduğu vurgulanmaktaydı. O halde, devletin sanat alanına maddi teşvik konusuna yaklaşımını, hem ihtiyaç hem de yetenek sahibine ulaşmak olarak çıkarsayabiliriz. Ayrıca, Burhan Toprak, gruplardan da ressam seçerek, sanatçı gruplarının tamamen ihmal edilmediğini belirtmiştir. Sonuç olarak, Burhan Toprak’ın kararı, ressam birliklerinin düzeltme talebine rağmen uygulanmış ve İstanbul’dan Şeref Akdik (Güzel Sanatlar Birliği); Şefik Bursalı, Edip Hakkı Köseoğlu ve Melahat Ekinci (Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği); Nurullah Berk, Halil Dikmen, Arif Kaptan, Elif Naci (“d” Grubu); Ankara’dan ise Eşref Üren, Nurettin Ergüven ve Saip Tuna Üçüncü Yurt Gezisi’ne katılmışlardır.

Güzel Sanatlar Akademisi’nin parti nezdinde itibar ve güvenilirliği oldukça yüksekti. 1943 Gezileri’nde (Altıncı Gezi), Parti Genel Sekreterliği Hakkâri’ye gönderilecek ressamı seçmekte zorlanıyordu. İki isim (Zeki Faik İzer ve Zeki Kocame-

1938, İstanbul: İletişim Yayınları, 2001.

97 Shaw, *Ottoman Painting*.

mi) üzerine düşünülür fakat hangisinin seçileceği konusunda kararsız kalındığında, Dönemin CHP Genel Sekreteri Memduh Şevket Esendal, son kararı Akademi Müdürü Burhan Toprak'ın vermesini uygun görür. Anlaşılan o ki Toprak'ın yaptığı faaliyetler parti seviyesinde takdir toplamıştı. Parti Genel Sekreterliği, şu sözlerle Toprak'a dair kanaatini iletiyordu:

[...] bu iki arkadaşın hangisinin vaziyeti daha müsait olduğunu bilmediğim için, intihap işini sizden sormalarını söyledim. Sizin kararınızdaki isabate kailim. Sizin tercih edeceğinizi Parti gönderecektir. Bunun için her ikisinin adına yazılan mektupları size gönderiyorlar. Siz hangisini seçerseniz, ötekine ait mektubu Partiye iade etmenizi rica ederim. Akademideki hayırlı ve feyizli çalışmalarınızın devamını duyarak sevinmekteyim. Son günlerde Ankarada görüştüğüm Prof. Belling sizden gördüğü iltifat ve yardımlardan, hususi bir minnetle bahsetti. Buna da ayrıca memnun oldum.⁹⁸

Resmî yazışmalar arasında Burhan Toprak'ın cevabı bulunmuyor. Sonuç olarak, Toprak ikisi arasından bir seçim yapıyor mu bilemiyoruz ama sonunda, düşünülen akademik isimler değil, ressam Saim Özeren Hakkârî'ye gidecektir.

1946 Gezisi'nde (Sekizinci Gezi) Güzel Sanatlar Akademisi müdürlüğü ressam seçme işini birliklere bırakmayarak kendisi üstlenmişti. 1947 Gezisi için de aynı uygulamanın devam edeceğini düşünen ressamlardan Abidin Elderoğlu, Halkevleri Bürosu Reisi Tahsin Banguoğlu'na hitaben yazdığı dilekçesinde "Akademi muhitinden uzak" olduğu için seçilmeme ihtimalinin olduğunu bildirir.⁹⁹ Akademi çevresinde tanınmayı sosyal sermaye olarak sınıflandırırsak, ressam Elderoğlu burada söz konusu sermayeye sahip olmadığının farkındadır; ancak ikinci bir yol olarak halkevleri üzerinden başvurusunu gerçekleştirerek şansını denemektedir. Bütün bu örneklerle anlatmak istediğimiz, Güzel Sanatlar Akademisi ve halkevlerinin otoritelerinin

98 BCA-CHP 490.0.1.0.0.2016.19; 26.6.1943 tarihli.

99 BCA-CHP 490.1.0.0.2016.22.2; 2.7.1947 tarihli. Ancak 1947 gezisi düzenlenmeyecek ve böylece geziler son kez 1946 senesinde düzenlenmiş olacaktı.

tesisinde –ki ikincisi doğrudan partinin kültür kurumu olduğu için sürpriz değildir– partinin büyük bir etkisi olduğudur.

Halkevleri otoritesi

Önceki bölümlerde tek-parti yönetiminin halkevleri aracılığıyla resim sanatının yaygınlaştırılmasına özel bir kıymet verdiğini anlatmıştık. Bu çerçevede, halkevlerinde Güzel Sanatlar Şubesi'nin kurulmasının ve etkin olmasının özendirildiğini hatırlayabiliriz. Halkevleri mensuplarının güzel sanatlar şubelerinde ürettikleri resimlerle sergiler açılmış, halkevlerinin merkez üssü olan Ankara Halkevi'nde açılan resim sergileri, resmî sergi kabul edilmişti. Bu sergiler sadece İstanbul ve Ankara'daki resamlara değil, eser göndermeye fırsat ve imkân bulan Türkiye'nin her yerinden resamlara açıktı. Ancak tahmin edileceği gibi, çoğunlukla, ilkin Ankara'da ve sonra İstanbul'da ikamet eden ressamların ilgisini çekiyordu. Tablo 3.3, Ankara Halkevi'nin öz-kaynaklarıyla oluşturulan bir sergi hakkındadır. Bu tabloda Ankara Halkevi'nin Üçüncü Sergisi'nde (1938) sergilenen eserlerin sanatçıları, fiyatları ve alımını tavsiye ettikleri kurumların adları görülebilir.¹⁰⁰

Bu listeden Tablo 3.4'teki tabloların parti adına alınmasına karar verilmiştir.¹⁰¹

Fakat Refik Epikman'ın adı geçen tablosunun asgari fiyatı 300 lira olmasına rağmen, bedeli Ankara Halkevi ile parti arasında paylaşılır. Bu serginin jüri üyeleri yine İstanbul Milletvekili Salâh Cimcoz, İçel Milletvekili Ferid Celal ve İzmir Milletvekili Hasan Âli Yücel'den oluşmaktaydı.

Ankara Halkevi'nde 1937 ve 1938 yıllarında açılan Birleşik Resim ve Heykel Sergileri, 1939 itibarıyla Devlet Resim ve Heykel Sergileri'ne dönüştürülmüştür. Hasan Âli Yücel, “ulusal sanatı teşvik bakımından daha esaslî bir surette organize edilebilmesi” amacıyla bu değişime ihtiyaç duyulduğunu belirtmiştir. Ayrıca, sanatçılar arasında “şuurlu bir rekabet uyandırarak

100 BCA-CHP 490.1.0.0.2013.8; 25.3.1938 tarihli.

101 BCA-CHP 490.1.0.0.2013.8; 18.3.1938 tarihli.

TABLO 3.3
Halkevi Resim Sergisindeki Tablolann Fiyat listesi

<i>Ressam</i>	<i>Mevzuu</i>	<i>Fiyatı</i>	<i>Yeri</i>
Nusret Suman	Atatürk Manevrada	200	Tayyare Cemiyeti
Nusret Suman	Kağrı	150	Ziraat Bankası
Nusret Suman	Ankara Manzarası	100	Dahiliye Vekâleti
Şerif Renkgörür	Atatürk	250	Tayyare Cemiyeti
Şerif Renkgörür	Celal Bayar	150	İş Bankası
Şerif Renkgörür	Ankara Manzarası	40	Belediyeler Bankası
Şerif Renkgörür	Ankara Manzarası	40	Belediyeler Bankası
Mahmut Akok	Alaca Hüyükte Sfenksli Kapı	30	
Hayri Engin	Karlı Manzara	25	Sümer Bank
Esat Subaşı	Bursa (Ulu Cami)	75	Sümerbank
Esat Subaşı	Bursa (Ulu Cami)	75	Sümerbank
Nusret	Köylü Kadınları	100	Ziraat Bankası
Nurettin Ergüven	Manzara	200	Dahiliye Vekâleti
Malik Aksel	Orta Oyunu	300	Başvekâlet
Malik Aksel	Asker Geçerken	200	Başvekâlet
Refik Epikman	Ankara Manzarası	100	Ziraat Bankası
Turgut Zaim	Bozkır Geline	150	Dahiliye Vekâleti
Seyfi Toray	Ankara Manzarası	200	Merkez Bankası
Seyfi Toray	Ankara Manzarası	150	Büyük Millet Meclisi
Sadık Göktuna	Kurbağalı Ağzı	75	Başvekâlet
Sadık Göktuna	Ulucanlar (Ankara)	50	İş Bankası
Sadık Göktuna	Natürmort (Patlıcanlar)	30	Ziraat Vekâleti
Sadık Göktuna	Bend Deresi (Ankara)	50	Büyük Millet Meclisi
Sadık Göktuna	Hisar Kapısı	50	İstatistik U.Md.
Refet Beşokçu	Rumeli Hisarı	50	Belediyeler Bankası
Refet Beşokçu	Kız Çocuğu Portresi	150	Başvekâlet
Sururi Taylan	Kayseri Tireni	75	Nafia Vekâleti
Sururi Taylan	Baysalık Anacı	100	Nafia Vekâleti
Sami Karabatı	Kar Manzarası	40	Belediyeler Bankası
Sami Karabatı	Manzara	20	Vilayete
Sami Karabatı	Manzara	20	Vilayete
Kerim Bıçakçı	Portre (Atatürk)	200	Belediyeler Bankası
Kerim Bıçakçı	Harman Yeri	50	Ziraat Vekâleti
Rıza Tangör	Ankara Kalası	50	İstatistik U. Md.
Hayri	Natürmort (Portakal)	20	İktisat Vekâleti

TABLO 3.4
Ankara Halkevi'nin Üçüncü Sergisi

<i>Sanatçı</i>	<i>Eser Adı</i>	<i>Fiyatı(TL)</i>
Refik Epikman	O Gün	175
Nurettin (Ergüven)	Çinli Kadın Portresi	65
Nurullah (Berk)	Manzara	100
Seyfi (Toray)	Kar	60

gelecek sergilerden memleket sanat hayatı için daha iyi neticeler” elde etmenin sergideki eserlerin seçilerek satın alımının arkasında yatan neden olarak görüldüğünü belirtmek gerekir.¹⁰² Sergide birinciliği kazanan “Atatürk’ün Cenaze Töreni” adlı kompozisyonu ile Zeki Kocamemi’ye 500 lira, “Kayseri” adlı resmiyle ikinciliği alan Turgut Zaim’e 300 lira, üçüncülüğü paylaşan “Küçük Peyzaj” isimli resmiyle Arif Kaptan ve “5 Numaralı Figür”üyle Bedri Rahmi Eyüboğlu’na ise yüzer lira verilmiştir.¹⁰³ Ankara Sergi Evi’nde açılan söz konusu sergiden partinin satın aldığı resimlerden altısı (ressamları GSA’da bulunanlardan) ve fiyatları şu şekildedir:

TABLO 3.5
I. DRHS’den Parti’ce Satın Alınanlar
(ressamları GSA’dan olanlar)

<i>Tablonun kıymeti (TL)</i>	<i>A...D...I</i>	<i>Sahibi ressamın adı</i>
35	Manzara	Ercüment Kalmık
30	Bursa Uludağ	Muhtar Aykın
20	Beşiktaşın Buğaza	Ziya Köseoğlu
15	Pariste bir manzara	Sabiha
30	Saksı	Mahmut Cuda
20	Büyükada	Kemal Zeren
150	Yekûn.	

Bu tabloda ise resimlere verilen değerin muadili sergilerde verilen teşvik ödülllerinden oldukça düşük olması ilk bakışta

102 BCA-CHP 490.1.0.0.2013.10; 24.11.1939 tarihli.

103 Üstünipek, *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Çağdaş Türk Sanatında Sergiler*, s. 117.

tuhaf gelse de resimlerin künyelerini görmediğimizden, bunların görece küçük boyutlu ve muhtemelen eskiz veya suluboya olduğunu ancak tahmin edebiliriz.

Dördüncü Yurt Gezisi'nde (1941) ressamlara tezkere gönderilir. Bu gezilerde gönderilen on ressamın dördü, yine önceki yıllarda olduğu gibi, Ankara Halkevi tarafından seçilmiştir. Bunlar; Harbiye Mektebi Haritacılık Muallimi Ressam Ali Rıza Bayezıt, emekli harita subayı Sadık Göktuna, Üçüncü Ortaokul resim muallimi Nusret Karaca ve D.D.Y. Yol Reisliği Resimhanesinde ressam olarak çalışmakta olan Sami Lim. Bu kişilerin hepsinin Ankara Halkevi Güzel Sanatlar (Ar) Şubesi üyesi olduğu bilinmektedir.¹⁰⁴

Halkevlerinin kendi bölgesindeki partili kitleyi tanınması ve etkinliklerinden haberdar olması isteniyordu. Konumuz özelinde halkevinin topladığı/sahip olduğu bilgi, devlet desteğini talep edenleri partinin kabul edilebilirlik süzgecinden geçirmesine olanak tanımaktaydı. Bağlı bulunduğu halkevini atlayıp bir üst makam olan Parti Genel Sekreterliği'ne dilekçe yazarak resim yapabilmesi için maddi destek talep eden Salih Usluca adındaki gencin hikâyesi ilginçtir mesela. Manisa'da yaşayan bu genç adam, resim hevesi ve sevgisinden bahsetmiş; boya, fırça vesaire resim araçlarını temin edebilmek için partiden yardım istemiştir. Parti ise Manisa Halkevi'ne bir soruşturma yazısı yazar. Yazı, bu gencin "Halkevli olup olmadığı, halkevinde çalışıp çalışmadığı, sanat kabiliyet ve değeri hakkında" partiye bilgi vermelerini emreder.¹⁰⁵ Manisa Halkevi'nin düzenlediği ayrıntılı raporda, gencin resme yetenekli olduğu onaylanır ve halkevindeki faaliyetleri hakkında bilgi verilir.

Halkevi, kendi bünyesinde resimle ilgilenenlerin de dilekçe sahibi Usluca gibi malzeme sıkıntısı çektiklerini, "bu yolda bir yardım yapılması mümkünse gönderilecek malzemeden, Salih Usluca'nın da faydalanmasına imkân verileceğini" bildirir.¹⁰⁶ Sonuç olarak, bir vatandaş olarak Salih Usluca yereldeki

104 BCA-CHP 490.1.0.0.2014.

105 BCA-CHP 490.0.1.0.0.2016.19; 8.12.1945 tarihli.

106 BCA-CHP 490.0.1.0.0.2016.19; 18.12.1945 tarihli.

halkevlerini es geçerek, dilekçesini doğrudan partiye gönderiyor ama parti cevabı vatandaşa değil, halkevlerine yazıyor. Böylece, partinin sosyal sermayeye ne kadar değer verdiği bir kez daha açığa çıkıyor.

Yurt Gezileri seyyar sergileri (1944-1946)

Ressamların Yurt Gezileri projesi kapsamında üretilmiş olan eserler 1944'ten başlayıp 1946'ya kadar kısım kısım ayrılmış şekilde yurdun dört bir yanındaki halkevlerinde sergilenmiştir.¹⁰⁷ Böylelikle devlet, üretimini teşvik ettiği sanat eserlerini halkevleri aracılığıyla kamuyla paylaşarak resim sanatına verdiği önemi somutlaştırmıştır. Cumhuriyet Halk Partisi, halkevleri başkanlıklarına yazı göndererek birer aylık sergiler düzenlenmesini koordine etmiş ve halkevlerinin bu eserleri partinin arzu ettiği şekilde sergilemesi konusunda onları izlemiştir.¹⁰⁸ Bu sergi programı halkevlerinin etkin kültürel aktör konumunu pekiştirirken, sergiler onları gezen halkın dimağında yurdun bütün imgelerinin canlandığı bir mekâna dönüştürebilme imkânını arttırmıştır.

Yurt Gezileri Seyyar Sergileri, 1944'te partinin elindeki koleksiyonu dört gruba ayırmasıyla başlatılır. Bu dört ayrı grup sırasıyla Türkiye'nin muhtelif bölgelerindeki halkevlerinin sergi kutularını birbirine ulaştırması sayesinde sergilenir. Sergilerin sırasıyla hangi halkevlerinde düzenlendiğini gösteren tablo şu şekildedir:

TABLO 3.6
Yurt Gezileri Seyyar Sergileri'nin Dolaşımı

I. grup (41 tablo)	Manisa →	İzmir →	Karşıyaka →	Akhisar →	Denizli →	Antalya
II. grup (43 tablo)	Eminönü →	Erzurum →	Trabzon →	Samsun →	Zonguldak →	İzmir
III. grup (41 tablo)	Kadıköy →	Elazığ →	Sivas →	Kayseri →	Diyarbakır →	İzmir
IV. grup (45 tablo)	Konya →	Adana →	Mersin →	Antakya →	İzmir	

107 BCA-CHP 490.1.0.0.2022.48.

108 BCA-CHP 490.1.0.0.2022.48.

Adı geçen halkevlerinin Genel Sekreterlik'e mektuplarından bu izleğin birebir uygulandığını tespit ettik. Örneğin Samsun Halkevi Başkanlığı'nın 13 Ağustos 1945 tarihli mektubunda serginin Trabzon'dan gelen 44 adet tabloyla 13 Temmuz 1945 ve 12 Ağustos 1945 arasında teşhir edildiği bildirilirken Diyarbakır Halkevi Başkanlığı'nın 5 Ağustos 1945 tarihli mektubu, sergilerindeki tabloların Kayseri Halkevi'nden ulaştırıldığını yazmaktaydı.¹⁰⁹ Bununla beraber bazen, resimlerin geldiği halkevinden sonra gönderileceği yer bilinmediği için partiye soruluyordu. Karşıyaka Halkevi'nin 10 Temmuz 1945 tarihli Parti Genel Sekreterliği'ne yazılan bu yöndeki ikinci mektubu örnek verilebilir. Genel Sekreterlik'in cevabi yazısında serginin Akhisar (Manisa) Halkevi'ne gönderilmesi rica edilmiştir.¹¹⁰

Adı geçen halkevlerinde birer kez sergi açılmasına rağmen, istisna olarak İzmir Halkevi'ne dört ayrı sergi grubu gönderilmiştir. Manisa'dan İzmir'e gönderilen birinci resim grubunun haricinde, İzmir Halkevi Başkanı Sait Odyak'ın yazısında kendilerine Zonguldak'tan 44, Diyarbakır'dan 41, Antakya'dan 45, toplam 130 adet yurt gezisi tablolarından oluşan sergi paketleri gönderildiğini bildirmiş; sergiyi halkevlerinin açılış yıldönümü olan 24 Şubat 1946'da açtıklarını ve 20 Mart 1946'ya kadar devam ettirdiklerini raporlamıştır. Rapora göre bu süre içinde sergiyi 6080 kişi ziyaret etmiştir.¹¹¹ Diğer halkevi sergileriyle kıyaslandığında, İzmir Halkevi'nde daha fazla tablo sergilenir. İzmir Halkevi'ne yapılan bu ayrıcalıkta Bakan Hasan Âli Yücel gibi partide önemli pozisyonlarda bulunan İzmir milletvekillerinin etkili olduğunu düşünüyoruz.

Kültürel hayatın cansız olduğu şehirler açısından Yurt Gezileri Seyyar Sergileri'nin halkın sanat sevgisini geliştirmek bakımından kıymetli bir etkinlik olduğu inkâr edilemez. Halkevi başkanlıklarının partiye gönderdiği mektuplarda bu seyyar sergilerin çok rağbet gördüğü bildirilmekteydi. Örneğin İzmir Halkevi'ndeki sergiyi 6080 kişinin gördüğü bildirilirken; Sivas

109 BCA-CHP 490.1.0.0.2022.48.

110 BCA-CHP 490.1.0.0.2022.48.

111 BCA-CHP 490.1.0.0.2022.48; 22.3.1946 tarihli mektup.

Halkevi'ndeki sergiyi "on beş binden fazla halk" ziyaret ettiği ve "öğretmen okulu, ortaokul, sanat, kız enstitüsü öğrencilerinden başka on ilkokul öğrencilerine de ayrıca bilgi ve belletici şekilde izahatla seyrettirildiği" Halkevi Başkanlığı tarafından raporlanmıştır.¹¹² Bununla beraber, söz konusu sergiler, görüldüğü gibi büyük şehirlerde de düzenlenmesine rağmen, sergiler hakkında genel olarak etkin bir tanıtım yapılmadığı ve/veya sergi düzeninin özensiz olduğu ortaya çıkmıştır.

Eminönü Halkevi'nde açılan sergiyi gezen, Akademi resim öğretmenlerinden Cemal Tollu bu yöndeki eleştirilerini partiye yazıyla gönderir. Halbuki Eminönü Halkevi Başkanlığı bünyelerinde 24 Kasım 1944 - 18 Kasım 1944 arasında süren sergiyi 14800 vatandaşın gezdiğini ve serginin "seçkin bir davetli huzur ile C.H.P. Vilayet İdare Heyeti Reisi Tevfik Fikret Silay eliyle bizzat" açıldığını bildirmiştir.¹¹³ Üstelik yazıya serginin açılış törenine ait dört poz fotoğraf ilştirilmiştir. Fotoğraflardaki kişilerin sıralanmasından ön plandakilerin protokol üyeleri olduğu (adı geçen CHP il başkanı ve halkevi başkanı gibi) anlaşılıyor.

Ressam Cemal Tollu, tesadüf eseri gittiği Eminönü Halkevi'ndeki sergi düzeninin özensizliğinden rahatsız olur ve kaleme aldığı şikâyetinde hem halkevine hem de partiye sıkı eleştirilerde bulunur:

Dar, ışıksız, bir koridorda açılan bu sergi bazen çok aralık, bazen çerçeveleri birbiri üzerine binecek kadar yanaşık, kimi aşağıda kimi yukarda, ressamların her eseri ayrı bir yerde, bir kelime ile tam bir intizamsızlık içersinde asılmışlardır. Resimleri öne eğilmiş olarak asmak icap ederken bazı resimler çarpı olarak geriye doğru yatmakta idiler. Ve bütün bunlardan başka resimler toz bulutu arasında ancak bir karaltı halinde görünüyordardı. Gözlerime inanamadığımdan bir resmin bir tarafını parmağımla ıslatarak temizledim. Tamamen başka renkler çıkıyordu. Zevksizliği, bilgisizliği, alasızlığı, serginin açık bu-

112 BCA-CHP 490.1.0.0.2022.48; 2.6.1945 tarihli yazı.

113 BCA-CHP 490.1.0.0.2022.48.

lunduğu mahdut saatleri bildiren garip bir ilan tamamlıyordu.

Partinin hüsnüniyeti ve ressamların fedakârlığı ile elde edilen bu resimler İstanbul gibi büyük bir şehirde karanlıkta göz kırpmaya benzeyen bir hareketle gülünç ve utandırıcı bir netice vermiştir. Halkevinde bu işi başaracak kimse yoksa Akademiyi telefonla işten haberdar ederek bir ressam arkadaşı bu serginin tanzimine memur etmek mümkündü. Halkevlerinde münevverlerin vazife almalarını isterken işin başına münevverlerden ürken izansız ve menfaat düşkünü zevatı getirmek suretile, aklı başında olan kimseler çok defa kaçırılmış oluyor. Yeni halkevleri inşa edilirken uygun ışıklı ve hem sergi hem atölye olarak kullanmağa elverişli birer salon düşünülmemiş olması da esasen işe fena başlanmış olduğunu gösteriyor.

İstanbul'da açılan bir talebe sergisi bile layık olduğu alaka-yı uyandırırken birçok değerli sanatkârlarımızın eserlerini muayyen bir gaye ile bir araya toplayan bu kadar mühim bir serginin sessizce, hiçbir hareket uyandırmadan açılıp kapanması herhalde bu halkevlerini idare edenlerin hüsnüniyetine ve liyakatlerine delalet etmez.

Memleket hesabına olduğu kadar, orada birkaç eseri bulunan bir vatandaş sıfatıyla da çok üzüldüğümünden bu sergi hakkındaki intibalarımı ve düşüncelerimi Genel Sekreterliği Yüksek makamına bildirmekten kendimi alıkoyamadım. Sonsuz saygılarımın kabulünü saygılarımla arz ederim.¹¹⁴

Bu sözlerinden Cemal Tollu'nun kendisini "münevver" (aydın) görerek sorumluluk sahibi addettiğini anlıyoruz. Ayrıca Akademi mensuplarını gerektiğinde bu işe "çağrılacak" bir kurum olarak hatırlatarak belirli bir kalitenin adresi olarak Akademi'yi işaretler. Cemal Tollu'nun şikâyet yazısı partide alaka uyandıracaktır. V. Büro Şefi Ahmet Kutsi Tecer tarafından XIII. Büro Şefliği'ne¹¹⁵ yazılan yazıda Güzel Sanatlar Akademisi öğretmenlerinden Cemal Tollu'nun yaptığı eleştiri aktarılır: "Tenkit sahibi bu işten anlar bir zat olduğuna göre sözüne değer ve-

114 BCA-CHP 490.1.0.0.2022.48; 14.12.1944 tarihli.

115 BCA'da bulunan CHP fonu kataloguna göre, V. Büro halkevlerinden sorumluyken, XIII. Büro mali işlere bakmaktadır.

rilmelidir. Dolayısıyla bu sergilerin teknik ve güzellik bakımından alacağı şeklin halkevlerimize anlatılması yerinde olur...”¹¹⁶ Cemal Tollu’nun  ik yeti kültürel sermayesi nedeniyle dikkate alınmıştır. Tollu böylelikle parti nezdinde aydın konumunu pekiştirir.

Sonuç olarak, Yurt Gezileri Sergileri’nin yurt çapında pek çok halkevinde düzenlenmesi parti-devletin birkaç amacına hizmet eden bir programdı. Öncelikle ressamların sıklıkla sitem ettiği bir konu olan, halkın sanata ilgisizli ini açmak yönünde bir adımdı. Ücretsiz olarak halkın be enmesine sunulan bu sergiler sayesinde halk sanatla bulu mu  ve sanat ufkunu geni letmi tir. Batı sanatının benimsenmesi ve yaygınlaşmasının en ba ından beri Cumhuriyet rejiminin kazanmayı beklediği amaçlardan biri olduğunu ve bunun da “Batı medeniyetini yakalamak”  iarından beslendiğini hatırlarsak bu programın sonuçlarını daha iyi tartabiliriz. İkinci olarak, sergilerde sunulanlar Yurt Gezileri Programı’nda üretilmiş ve parti tarafından “seçilmiş” olan eserlerdi. Bu resimler halkın partinin yaratmak istediği yurt imgesiyle bulu arak hem “makbul” memleket imgesini dima ına yerle tirmesine hem de muhtelif bölgeleri tek bir zihinsel manzara içinde bütünleştirerek bir “vatan” imgesi oluşturmasına hizmet ediyordu. Son olarak, bu program önemli bir kültürel etkinlik olarak CHP’nin merkezde ve ta rada meşruiyetini halkevleri üzerinden sa lamla tırmasında ciddi bir görevi yerine getiriyordu.

Manisa Halkevi’nin Yurt Gezileri Programı’na dair  u sözleri gezilerin amacının halkevine nasıl dolaysız olarak yansdı ına bir örnek teşkil etmektedir:

Yurt gezilerile partimiz, ressamlarımızı bulundukları  ehrin dar çerçevelerinde kapanıp kalmaktan, mahdut mevzularla kendilerini tekrar etmekten kurtararak, yurdun tabiatı ve insan hayatı ile geniş ölçüde teması getirmek, onların daha verimli çalışmalarına yol açmak istemiştir. Ressamlarımız çok iyi  alı mı lar ve bize yurdun sanatkâr ruhunun prizmasından s -

zlm renk ve ışıklarını aksettiren eserler vermişlerdir. Bu, sanat hayatımız için ehemmiyeti küçümsenemeyecek bir kazançtır.¹¹⁷

Öğretmen-Ressamlar Programı (1944-1946)

Cumhuriyet Halk Partisi, Ressamların Yurt Gezileri Programı'na paralel olarak, 1944-1946 arasında retmen-Ressamlar Programı olarak anacağımız bir uygulama gerekletirmitir. Bu program kapsamında merkezden atanan ressamlar, partinin belirlediği halkevlerinde iki ay sürecek bir resim kursunu yürütmekle görevlendirilirler. Yurt Gezileri Programı'na benzer bir şekilde, bu uygulamada da partinin amaçlarından birisi, sanatçılara maddi destek sağlamaktır. Bunun yanı sıra halkın resim dersi görmesi hedeflenir. Halkevlerinde açılacak resim kurslarını verecek retmen-ressamlar hakkında Halkevi başkanlıklarına u direktifler gönderilir:

Kurslarda vazifelendirilecek ressamların aşağıdaki şartları haiz olmalarına dikkat edilecektir: a) Sanat muhitinde eserleriyle tanınmış olmak, b) Yurt gezilerine iştirak etmiş bulunduğu takdirde taahhütlerini tam olarak ifa etmiş ve gittikleri yerde fena tesir bırakmamış bulunmak, c) Güzel sanatlar Akademisi'nde veya ressam yetiştiren diğer bir meslek müessesesinde yetimi olmak, d) retmenlik vasfını haiz olmak. Kurs açmak için bir Halkevine gönderilen her sanatkâr gittiği yerde mahalli hususiyetleri gösterir iki kompozisyon ve be adet etüt yapmak mecburiyetindedir. Bu kompozisyonların büyük dılı (?) bir metreden aşağı olmayacaktır.¹¹⁸

Böylece partinin bu programa ne kadar ciddiyetle yaklatığına şahit olmaktayız. Resim pedagojisine özel bir önem verile-

117 C.H.P. Manisa Halkevi, *Yurt Gezisi Resim Sergisi 6-11-1944*, Manisa: Gediz Basımevi, 1944, s. 2.

118 BCA-CHP 490.1.0.0.2022.46; 18.06.1946 tarihli. 1944 yılındaki gezilerde, retmen-ressamlardan bir kompozisyon ve  adet etüt istenmiştir. 1944 gezi-i için Ağustos ayında talimatname verilen ressamların eserlerini tamamlamaları için 1 Mayıs 1945'e kadar süre verilmiştir. Ancak grldğu gibi, sonraki yıllarda partinin beklentisi artmıştır.

rek gelecek öğretmenlerin özenle seçildiğini görüyoruz; programın her sanatçıya açık olmadığını da. Bu kriterler, Bourdieu'nün *Distinction*¹¹⁹ adlı eserinde eğitim gibi kültürel sermaye unsurlarının sosyal ayrımların yeniden üretimine katkıda bulunduğunu savunan kuramını doğrularcasına, sanat alanı içindeki hâkim aktörlerin gücünü pekiştirmeye yaramıştır. “Sanat muhitinde eserleriyle tanınmış olmak” kriteri, sanat alanında sermaye birikimi yüksek sanatçılara yöneliktir; dolayısıyla alan içi mücadelede öne çıkan aktörlere yer verilmesi kuvvetle muhtemeldir. İkinci kriter içinse Yurt Gezileri Programı sonunda, hem üretim hem de yereldeki (görevlendirildikleri halkevinde) izlenim bakımından olumlu not almış olmak, yani sosyal sermayenin yüksek olması önem arz etmektedir. Bunların yanı sıra Akademi vs. eğitim kurumlarından yetişmiş olmak ve öğretmenlik yapabiliyor olmak gibi kültürel sermayeleri güçlü olmayı gösteren şartlar hesaba katıldığında; kapsamı epey dar bir program olduğu için bu program partinin gözünden en seçkin sanatçıları saptamamıza olanak tanımaktadır.

Programa göre, öğretmen-ressamlar kurs boyunca aylık 250'şer lira ve kurs bitiminden sonra kendilerinden beklenen eserleri tamamlarlarsa da 400'er lira alacaklardır. İlk olarak, Manisa, Kayseri, Elazığ, Bursa ve Konya şehirlerinde başlatılan uygulama çerçevesinde bu vilayetlerdeki CHP il başkanlıklarına tezkere gönderilerek görevli öğretmen-ressamların ya da “idareye memur” ressamların “muvaffak olabilmesi için gereken muzaheret ve muavenetin esirgenmemesi” rica edilmiştir.¹²⁰ Bu kapsamda, 1944, 1945 ve 1946 yıllarında Elazığ, Konya, Manisa, Kayseri, Bursa, Sivas, Trabzon, Samsun ve Adana şehirlerine görevlendirmeler yapılmıştır. 1944 Öğretmen-Ressamlar Gezisi'nde; Ankara Atatürk Lisesi'nde resim öğretmeni Eşref Üren Kayseri'ye; Gazi Terbiye Enstitüsü öğretmeni Nurettin Ergüven Elazığ'a; Güzel Sanatlar Akademisi öğretmenleri Cemal Tollu Manisa'ya, Zeki Kocamemi Konya'ya; Nişantaşı Kız Ortaokulu resim öğretmeni Ercüment Kalmık Bursa'ya gönderildi. Anka-

119 Bourdieu, *Distinction*.

120 BCA-CHP 490.1.0.0.2022.46; 11.8.1944 tarihli.

ra'dan iki, İstanbul'dan üç kişi seçilerek Yurt Gezileri uygulamasındakine benzer bir İstanbul-Ankara dengesi gözetilmiştir.

Yine, Yurt Gezileri'nde olduğu gibi, Parti Genel Sekreterliği, hem ressama hem de ressamın görevlendirildiği halkevine kurs etkinliği hakkında kendilerine rapor vermelerini emretmiştir. Parti bu sayede kursun gerektiği şekilde yürütüldüğünden ve bu işle görevli kişilerin vazifelerini layıkıyla yaptıklarından emin olmak ister. Nurettin Ergüven Elazığ gezisiyle ilgili raporunda, halkevindeki kursa 18 öğrencinin kayıt olduğunu iletirken¹²¹ Eşref Üren Kayseri Halkevi'nin kursuna 19 öğrencinin sürekli devam ettiği yönünde bilgi verir. Üren bu kursta ki öğretmenliğine resim tarihini anlatarak başlamıştır. Kurs sonunda üretilen 54 tablo CHP Genel Sekreterlik adına Halkevleri Amatör Resim Sergisi'nde teşhir edilir. Kurs boyunca Eşref Üren'e yardımcı olan Muharrem Barut, kursu Üren'den sonra sürdürmüştür.¹²²

Ancak halkevlerinde görevlendirilen öğretmen-ressamlar gittikleri yerlerden her zaman memnun ayrılmamışlar. Program çerçevesinde Konya'ya gönderilen Zeki Kocamemi kurs bitiminde hazırladığı raporda Konya Halkevi hakkında partiye şikâyetle bulunacaktır:

Partimiz muhtelif sebeplerle resim sanatının yurdumuzda kök salabilmesi için uğraşmaktadır. Fakat maalesef Halkevlerimiz bu hususta gerek resme ve gerekse ressamlarımıza aynı candan ve sıcak alakayı göstermemektedir. Buna Konya Halkevinde bizzat şahid oldum. Partimizin ressamlarımızdan hiçbir zaman esirgemediği ciddi alakayı burada bulamadım. Kurs işini tamamen benimsemediler. Bu yüzden bir çok müşküllerle karşılaştım. Bunların bir kısmını vakit kaybetmemek maksadıyla izzeti nefsimden fedakârlık yaparak karşıladım. Eğer Halkevi bu işi tamamen benimsemiş olsaydı iki ay içerisinde çok daha iyi bir netice alabilirdik. Arzu edildiği takdirde bu hususta daha etraflı malumat vermek isterim. Şahsıma karşı göster-

121 BCA-CHP 490.1.0.0.2022.46.

122 BCA-CHP 490.1.0.0.2022.46; 17.01.1946 tarihli Kayseri Halkevi yazısı.

diğiniz alaka ve teveccühe layık olabilmek için elimden geldiği kadar çalıştığımı arzeder selam ve sevgilerimi sunarım.¹²³

Zeki Kocamemi'nin şikâyetine yol açan tutumun tam olarak ne olduğu anlaşılmıyor. Ancak Kocamemi'nin mektubu, parti-nin merkezden atadığı "idareye memur" ressamlardan biri olarak merkezin yereli denetlemesinde etkin bir araç olmuştur. Ayrıca, bilindiği gibi halkevleri kültürel ve siyasal alanların kesişme noktasında yer alıyordu; fakat Kocamemi şikâyetinde, Konya Halkevi'nde sanatın hak ettiği ilgiye mazhar olamamasından duyduğu üzüntüyü dile getirmişti.

Cemal Tollu da partiye, görevlendirildiği Manisa kursu hakkındaki raporunu sunar. Kurs çerçevesinde yapılan etkinliklerden, katılımdan ve genel olarak sanat eğitiminde karşılaşılan zorluklardan, sanat piyasasının bu alandan mezun gençlere olanak tanıyacak kadar geniş olmamasından şikâyet eder. Tollu'nun raporu üst yönetime şöyle eleştiriler barındırıyordu:

Güzel Sanatlar memleketimizde bugün için Halkın sevgi ve alakası ile yaşayamaz. Diğer büyük memleket davalarında olduğu gibi Devletin ve Partinin bu işi ehemmiyetle ele alması lazım geliyor. Bunu Partimizin de böyle düşündüğüne şahit oluyoruz. Ancak yapılan işlerin kifayetsizliği yüzünden emeklerin boşa gittiğini görmekteyim. Bir vilayet merkezinde Stadyum yaptırılırken bir sanat galerisi, bir sergi evi inşası düşünülmüş olmaması Güzel Sanatların lüzumuna fazla inanılmadığını gösterir.¹²⁴

Bununla birlikte, programın tüm halkevlerinde değil de seçilmiş halkevlerinde uygulanması, seçilen halkevlerinin kendilerini ayrıcalıklı görmesine neden olur. Örneğin Manisa Halkevi Başkanlığı programın ilk senesinde seçilen beş halkevinden biri olduğu için simgesel sermayesini güçlendirmek ister:

Partimiz ressamlarımıza yurt gezilerinden sonra, şimdilik beş şehirde açtığı ve gelecek yıllarda da diğer şehirlerde açacağı

123 BCA-CHP 490.1.0.0.2022.46; 10.11.1944 tarihli.

124 BCA-CHP 490.1.0.0.2022.46; 19.12.1944 tarihli.

kurslarla feyizli bir çalışma sahası göstermektedir. Yüksek değerlerini eserleriyle ispat eden ressam arkadaşların idarelerine verilen bu kursların açılmasında gözetilen maksat, resim zevk ve sevgisinin yayılması, resme hevesli olanların yetiştirilmesi ve bunlar arasında inkişaf imkânı bulamayarak yerlerinde sönmeğe mahkûm olan yüksek sanat istidatlarının seçilmesidir. Manisamız bu sahalarda da ilk plana alınmış beş vilayetten biri ve taşıdığı sanat zevk ve kabiliyetini tanıttığı için kendini bahtiyar saymağa liyakat kazananıdır. Evimiz Manisanın sanatsever ve müstait halkına yurt intibalarını sunmakla resim sanatını teşvik edici bir rol ifa ederken derin bir zevk ve gönül ferahlığı duyar.¹²⁵

1945'te Sivas'ın da programa dahil edilmesi gündeme gelir. Partinin Sivas Halkevi'nde de bir resim kursu açılması kararı Sivas Halkevi'nde sevinçle karşılanır. Ancak, öğretmenin maaş, ikamet vs. masraflarının partice karşılanacağı bilgisinden hareketle bu öğretmenin "oradan gönderileceği" sonucuna varmışlardır. Bununla beraber, Sivas Halkevi Başkanlığı'nın, Sivas'ta yaşayan, "Gazi Terbiye Enstitüsü Resim-İş Şubesi mezunlarından" arkadaşlarının bulunduğunu belirtmesi, merkezden görevlendirme yerine yerelden bir kişinin görevlendirilmesinin mümkün olup olmadığını sormak içindir:

Bu iş için kâfi görülürse daha müsait şeraitle çalıştırmak mümkün olacaktır. Tesis ve malzeme masrafları için gerek buradan gerekse İstanbul'dan yapılan soruşturmalar neticesinde 25 resim ve 10 heykel öğrencisine haftada üç gün üçer saatten altı ay mesai yapmak suretile 1500 lira kadar malzeme masrafı olacağını hesap ettik. Heykel için ne gibi tesisata lüzum olduğunu bilemediğimiz için bir şey söyleyemeyeceğiz. Evimizde bu faaliyeti idare edecek yer mevcuttur.¹²⁶

Anlaşılan, Sivas Halkevi kurs için merkezden öğretmen göndermenin özellikle maliyetli olacağını hesap etmiştir. Partinin

125 C.H.P. Manisa Halkevi, *Yurt Gezisi Resim Sergisi* 6-11-1944, s. 3.

126 BCA-CHP 490.1.0.0.2022.46.

merkezden ressam görevlendirmeye ayıracağı bütçenin kursun malzeme giderleri için kullanılabileceğinin daha uygun olacağını düşünmüş ve kendilerince bu sorunu çözmüşlerdir. Partinin bu proje için merkezdeki resamlara gitmesi hem konuya önem verdiğini hem de görevlendirilen resamları tanıdığı ve bildiği için onlara güvendiğini göstermektedir. Bunu ayrıca partinin yerel birimleri denetlemesinin bir aracı olarak da düşünmek gerekmektedir.

Program kapsamında 1946 yılında, Ayetullah Sümer Adana; İbrahim Gökçen Bolu; Ragıp Gökcan Sivas; Sabiha Bozcalı Trabzon; Zeki Faik İzer Samsun şehirlerine gitmek üzere görevlendirilirler.¹²⁷ Fakat bu isimlerden Zeki Faik İzer o sırada Paris'te açılacak uluslararası resim sergisinde komiser olarak görevlendirilmiş bulunduğundan teklif edilen yeni görevi kabul edemez. Sabiha Bozcalı da sağlık durumundan ötürü uzun deniz seyahati yapamayacak olmasını mazeret göstererek Trabzon'da değil, fakat tren ile ulaşabileceği başka bir şehirde görevlendirilmeyi talep eder. Samsun ve Trabzon'da kurs düzenlenip düzenlenmediği ise bilinmemektedir.

Ressam dilekçeleri ve alan içi mücadele dinamikleri

Tarihçi John Chalcraft, köylüler ve devlet hakkında üretilen literatürün köylüler, ya tamamen devletin boyunduruğundaki uysal ve pasif aktörler gibi ya da onların çıkarlarıyla devletinkiler birbirini dışladığı için sistemi yıkmak ve devirmek mücadelesinde olan özneler gibi ele aldığını tespit eder. Kendi çalışmasında, Mısır'da sömürge öncesi dönemde köylülerin merkezî devletle olan ilişkilerini dilekçeler yoluyla, bahsi geçen literatürün dayandığı bu ikili karşıtlık dışında bir çerçevede geliştirdiklerini gösterir. Chalcraft'a göre, köylüler oldukça taktiksel bir yöntem izlediler: Yerelde kendi çıkarlarını ezen hiye-

127 BCA-CHP 490.1.0.0.2022.46. CHP Genel Sekreterliği'nin Adana, Bolu, Sivas, Trabzon, Samsun il başkanlıklarına gönderdiği yazıdan: "Şehriniz Halkevinde, iki ay devam etmek üzere hevesliler için bir resim kursu açılması kararlaştırılmıştır. Bu kursu idareye memur Ressamın muvaffak olabilmesi için gereken yardımın ve ilginin esirgenmemesini saygılarımla rica ederim."

rarşik yapılanmaları aşmak için onların üstündeki merkezî otoriteye bağılıklarını ifade ettikleri dilekçelerle hak arayışlarına girdiler. Böylelikle merkezî devletin otoritesine karşı çıkmadan ancak yerel kademedeki karşılaştıkları haksızlıklara karşı adil bir çözüm için kendilerince bir direniş yöntemi uygulamışlardı. Bunu dilekçelerinde kullandıkları kurnaz dil aracılığıyla merkezî iktidarla müzakere yürüterek başarabilmişlerdi. Böylelikle, Chalcraft, her ne kadar genellenemese de ele aldığı dönemde, köylülerin köy literatüründeki ikili karşıtlıkların dışında değerlendirilmesi gereken, homojen olmayan ve ilişkileri toplumsal süreçlerle belirlenmiş bir grup olduğunu vurguluyordu.¹²⁸ Bilişildiği gibi dilekçeler “kurulu bir otoriteye, bir iyilik için veya bir adaletsizliğin giderilmesi için yöneltilen taleplerdir”¹²⁹ Dilekçenin kendisi verili iktidar yapısını bozmayı hedeflemez. Bu nedenle “hürmetkâr” bir dille yazılıdır.¹³⁰ Bu dil, kimi zaman mâdunların *dissimulasyon* pratikleri olarak ortaya konabilir; diğer bir deyişle iktidarın dilini kullanarak iktidardan kaçmanın yolunu açmaya olanak sağlayabilir. Sonuç olarak, bir “aradalık” halinin imkân tanıdığı, -miş gibi yapan pratiklerin “devleti idare etmeye” yarayabildiğini vurgulamak gerek.¹³¹

Dilekçeler, özellikle makro anlatıların kaçırdığı tarihsel bilgileri bulmak açısından sosyal tarih analizlerinde önemli tarihsel belgelerdir.¹³² Bu noktada önceki kısımlarda kısmen yarar-

128 John Chalcraft, “Engaging the State: Peasants and Petitions in Egypt on the Eve of Colonial Rule”, *International Journal of Middle East Studies*, sayı 37, 2005, s. 303-325.

129 Lex Heerma van Voss (der.), *Petitions in Social History*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, s. 1.

130 A.g.e., s. 2.

131 Necmi Erdoğan, “Devleti ‘İdare Etmek’: Mâduniyet ve Düzenbazlık”, *Toplum ve Bilim*, sayı 83, Kış 1999/2000. Erdoğan bu makalesinde Michel de Certeau’nun *dissimulation* kavramından hareket ederek, Osmanlı Devleti’nde mâdunların iktidarın işlem alanlarından kaçma pratiklerine değinir. Erdoğan’ın çalışması, Chalcraft’ın makalesi ile mâdunun öngörülmemiş pratiklerle mâduniyet halinden kaçmasına örnek olması açısından paralellik taşır.

132 Alexandros Lamprou, *Nation-Building in Modern Turkey: The ‘People’s Houses’, the State and the Citizen*, Londra: I.B. Tauris, 2015; Serhan Afacan, “Devletle Yazışmak: Türkiye ve İran Sosyal Tarihçiliğinde Dilekçeler”, *Türkiyat Mecmuası*, cilt 21/ Bahar, 2011, s. 1-29; Yiğit Akın, “Reconsidering State, Party,

lanılan ressam dilekçelerinin ressamı ile dönemin siyasi alanı ilişkisi açısından da ortaya koyacak çok şeyi olduğunu vurgulamak gerek. Dilekçe mekanizmasının işlenmesinde simgesel-politik bir kaygı vardır. Halil İnalcık'a göre, "Orta Doğu devlet ve hükümet sisteminin temel prensibi, adalet kavramına dayanır. Bu adalet kavramı, halkın şikâyetlerini doğrudan doğruya hükümdara sunabilmesi ve onun emrile haksızlıkların giderilmesi, demektir."¹³³ Bu sebeple sultan her zaman orada bedenen bulunuyormuş gibi farz edildiği için Divan-ı Hümayun'a yapılan başvuruların sultana yapıldığı varsayılır. Osmanlı'da padişah kimi zaman dilek ve şikâyetleri bizzat kendisi toplamaktaydı. Yani, sultanın "cuma namazında, ava çıkarken veya sefere giderken veya gelirken halkın dilekçelerini" alması teamüldendir. İnalcık'a göre, sultan dilekçe toplama işini ne kadar sıklıkla yaparsa, "o derece adil sayılır"¹³⁴ O halde sultan dilekçeleri bir rıza üretim mekanizmasının etkin bir aracı olarak gördüğü için, dilekçeler tebaanın adalet tesisine olan ihtiyacını üretmesine yardımcı olmaktadır. Serhan Afacan da "zalime karşı mazlumun yanında olmak" gereğinin en otoriter yönetimlerde bile benimsenmesinin halka "adalet mekanizmasının işlediğine dair" bir izlenim oluşturmak üzere dilekçe yolunun açık tutulduğunu kaydeder.¹³⁵ Eserin konusu özelinde de tespit ettiğimiz kadarıyla, CHP yönetimi de dilekçelere cevap yazmaya ciddi bir özen göstermiştir. Dilekçelerin neredeyse birkaç gün içinde yanıtlanması, partinin yukarıda anılan özellikleri doğrularcasına otoritesinin pekişmesine katkı sağlamış olmalı; çünkü di-

and Society in Early Republican Turkey: Politics of Petitioning", *International Journal of Middle East Studies*, sayı 39, 2007, s. 435-457; John Chalcraft, "Engaging the State: Peasants and Petitions in Egypt on the Eve of Colonial Rule", *International Journal of Middle East Studies*, sayı 37, 2005, s. 303-325; Alexandros Lamprou, "'CHP Genel Sekreterliği Yüksek Makamına': 30'lu ve 40'lı Yıllarda Halkevleri'yle İlgili CHP'ye Gönderilen Şikâyet ve Dilek Mektupları Üzerine Kısa Bir Söz", *Kebikeç: İnsan Bilimleri için Kaynak Araştırmaları Dergisi*, sayı 23, 2007, s. 381-392.

133 Halil İnalcık, "Şikâyet Hakkı: Arz-ı Hal ve Arz-ı Mahzarlar", *Osmanlı Araştırmaları*, sayı 7-8, 1988, s. 33.

134 A.g.e.

135 Afacan, a.g.e., s. 4-5.

lekçesine cevap verildiğini gören, yazıcı adaletin sağlanmasına dair bir uğraş verildiğini deneyimlemiş olur. Ayrıca, dilekçe-lerin sürekliliği iktidara ihbar ve şikâyetlerin konu edilmesi nedeniyle rejim için bulunmaz bir “bilgi havuzu” sağlayarak yerel aktörler hakkında denetleme mekanizmasını etkinleştirmesine hizmet ediyordu.¹³⁶ CHP’nin “Dilek Sistemi”, “Parti Müfettişliği” gibi kurumları ile bürolarından birini dileklerin takibine, vatandaşların istek ve şikâyetlerine ayırması bu konuya göz ardı edilemeyecek bir önem verdiğine işaret eder.¹³⁷

Parti Genel Sekreterliği’ne hitaben yazılan bu dilekçeler, hem merkez etrafında konumlanmış resim alanı içindeki hegemonya mücadelelerini anlamak hem de Güzel Sanatlar Akademisi ve Ankara Halkevi dışında resim üretimini sürdüren ressamların arzu, istek ve algılarını göstermek açısından oldukça değerli. Bahsi geçen kültür kurumlarından gelen ve parti tarafından bilinme ve “tanınma” ihtimalinin daha yüksek olduğu resamlara “merkezin ressamları”; İstanbul ve Ankara dışından olup çoğunlukla yaşadıkları yerlerin halkevleri üzerinden partiye yazan ve “tanınmak” için belli stratejilere başvurma ihtiyacı duyan ikinci gruba ise “taşradan ressamlar” adını vererek inceleyeceğiz. İster merkezden ister taşradan olsun, Ressamların Yurt Gezileri’ne katılmak veya sergilerde teşhir ettikleri tablolarının satın alınması gibi taleplerle partiye dilekçe yazan ressamların hepsi açıkça devletin sanat hamiliğine talipti. Fakat bu ressamların parti desteğini kazanabilmek için başvurdukları söylemler ve stratejiler nelerdi? Eğer onları anlarsak, tek-parti rejiminin kültür politikaları da daha iyi anlaşılabilir.

Ressamların partiye gönderdikleri sanat himayesi talepleri 1930’ların sonlarına doğru partiye yazılan dilekçelerde somutlaştı. 1938 yılında başlatılan Ressamların Yurt Gezileri ve 1939’da açılan Devlet Resim ve Heykel Sergileri ile parti-devlet ressamları himaye etme konusunda daha önce olmadığı kadar bonkör ve davetkâr oldu. Buna bağlı olarak da ressamların talepleri arttı. Bu taleplerin en saf haliyle görünür olduğu res-

136 Lamprou, “CHP Genel Sekreterliği Yüksek Makamına”, s. 382-383.

137 Lamprou, *a.g.e.*, s. 383.

sam dilekçeleri –aslında her dilekçe gibi– kabaca dört unsurdan oluşuyordu: 1) Kendini tanıtma, 2) makama övgü ile birlikte dile getireceği isteğinin bağlamı (konu ile ilgili veya konu dışı/genel), 3) makamdan isteği, 4) makama saygılarının tekrarı. Tarihçi Mehmet İpşirli'nin Osmanlı arzuhal geleneğinin tarihini anlattığı yazıya bakacak olursak, dilekçenin yapısı bakımından Osmanlı arzuhalciliğinin incelememize konu olan dilekçelerde sürdürüldüğünü görebiliriz: “Hitap, dua ve bitiş formlerinin bulunduğu arzuhallerin esas kısmında dilekçe sahibinin kendisini tanıttığı ‘ta’rif-i nefis’, sahip olduğu vasıfları ifade eden ‘beyân-ı istihkāk’ ve istekleri belirten ‘beyân-ı matlab’ yer almakta, arzuhalin sonunda ise istek sahibinin yine belirli formüller şeklinde verilen imzası bulunmaktadır”¹³⁸

Dilekçelerin giriş bölümünde ressamın kendilerini tanıtırken görev almakta oldukları pozisyonlar, katıldıkları sergiler ve/veya kazandıkları devlet ödülleri, eğitim geçmişi –kültürel sermayelerine katkısı yüksek olduğu için Güzel Sanatlar Akademisi veya Gazi Eğitim Enstitüsü’nü veya yurtdışında eğitim aldığı yerin bilgisini vermek ihtiyacı duyanlar çoğunluğu oluşturmaktaydı– gibi bilgileri sunuyorlardı. Kendini tanıtma aşamasından sonra iletecekleri taleplere konu olan durumu ve bağlamı bildiriyorlardı. Örneğin, Yurt Gezileri’ne katılmayı isteyeceklerse, partinin bu programının çerçevesini kabaca çizerek gezilerden haberdar olduklarını, genellikle buna birkaç övgü ve takdir kelimeleri ekleyerek ifade ediyorlardı. Daha sonra isteklerini net olarak bildiriyorlar ve neden bu isteklerinin gerçekleştirilmesi gerektiğini ispata koyuluyorlardı.¹³⁹ Son olarak, saygı ve övgülerini yineleyerek dilekçelerini bitiriyorlardı.

138 Mehmet İpşirli, “Arzuhal”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, cilt 3, 1991, s. 448.

139 Genellikle makul görülebilecek bu istekler arasında; Bedri Rahmi’nin çocukları olması hasebiyle, 1945’te geziye gidecek olan eşi Eren Eyüboğlu ile birlikte katılma isteğini “geçinemeyecek” olmakla açıklayan Bedri Rahmi’ninki, yine 1945 Gezisi’ne giderken her yerde çalışabileceğini bildirmekle birlikte Eskişehir’de “daha faal ve verimli” olacağı için Eskişehir’e gönderilmek isteyen A. Hakkı Anlı’ninki veya öğretmenlikten ayrılıp ressamlık yapmak isteyen Abit Elder’ininki (Abidin Elderoğlu) gibi kişisel istekler de vardır. Bkz. BCA-CHP 490.1.0.0.2016.21; BCA-CHP 490.1.0.0.2014.12.

"Müteşekkîr" ressamılar

Aralarında Cemal Tollu, Bedri Rahmi, Şevket Dağ, Cevat Dereli, Zeki Faik İzer, Hulusi Mercan gibi isimler bulunan Yurt Gezileri'ne ve/veya devlet sergilerine katılan ressamılardan bir kısmı, katılımları sonrasında Parti Genel Sekreterliğı'ne teşekkür mektupları yazdılar. Gezilerin ilk senesinde (1938) görevlendirilen Cemal Tollu Dahiliye Vekili Şükrü Kaya'ya mektubunda, Yurt Gezileri Programı'nın başlamasından duyduğu memnuniyeti şu sözlerle ifade eder:

...bu vesile ile benim hisseme de bir vazife verilmesi şahsımı son derecede mütehassıs ettiğinden minnetdarlıklarımı arz etmeğı bir borç bildim. Emir ve iş'arınız mucibince Antalya'nın sayın İlbayı ve Belediye Reisi ayrı ayrı lazım gelen her türlü kolaylıkları göstermiş oldukları cihetle bu karşılık mektubu vesilesile zikretmeden geçemiyeceğim. Partinin Ressamlara gösterdiği teveccühe ve yapmakta olduğu fedakarlıklara layık olmağı çalışacağımı derin saygılarımın kabülü ricasile arz ederim.¹⁴⁰

Yine aynı sene, Güzel Sanatlar Birliğı Resim Şubesi Başkanı ve Konya Mebusu Ressam Şevket Dağ da "Türk sanat ve sanatkârını teşvik ve himaye zımında" partinin gösterdiği "büyük alakadan dolayı" birliğın resim şubesi ressamılarının "hisselerine düşen teşekkür ve minnettarlığı" arz ettiklerini bildiriyordu.¹⁴¹ Ressam Cevat Dereli ise "Parti'nin gösterdiği samimi ve himayekâr alakaya" teşekkür ettiğini bildiriyor, saygılarını sunuyordu.¹⁴² O dönem İstanbul Galata Musevi Birinci Karma Okulu'nda Kültür Öğretmeni olarak görev yapan Hulusi Mercan, dönemin CHP Genel Sekreteri Nafi Kansu'ya, "Sevgili yurdumuzu yakından görerek Türk harsına uygun sanatta ileri adımlarımız için büyük fırsatlarınıza içten minnettarlığımızı arz ederiz. Her an bu büyük vazifeyi deruhde edeceğim-

140 BCA-CHP 490.1.0.0.2013.7; 9 Eylül 1938 tarihli.

141 BCA-CHP 490.1.0.0.2013.7; 11 Ekim 1938 tarihli.

142 BCA-CHP 490.1.0.0.2013.10; 21 Aralık 1939 tarihli.

den [üstleneceğimden] bu husustaki emirlerinizi bekler saygılarımı sunarım”¹⁴³ sözleriyle memnuniyetini ifade ediyordu.

31 Ekim 1945’te Ankara Sergi Evi’nde açılan Altıncı Devlet Resim ve Heykel Sergisi’nde eserlerini sergileyen ressamlardan eserleri satın alınanlardan da partiye teşekkür mektupları gönderenler oldu. Bursa Halkevi Resim Atölyesi öğretmeni Hulusi Mercan, devletin, kendisinden satın aldığı bir eserine karşılık 200 lira ödemesi nedeniyle “daha kuvvetli çalışmama imkân verdiğinizden minnettarım saygılarımı sunar ellerinizden öperim”¹⁴⁴ ifadesiyle şükran duygularını sunmuştur. Benzer şekilde, aynı sergide devlet tarafından eserleri satın alınan Zeki Faik İzer, Ercümen Kalmık ve Cevat Dereli de devletin “lütuf-kârlığına” teşekkürlerini iletirler.

“Merkezin ressamları” zor durumda

“Merkezin ressamları” olarak nitelediğimiz ressamlar tahmin edileceği gibi daha az dilekçe yazdılar. Bununla beraber, bu ressamlar arasında, çoğunlukla “sıkıntıda” olduğu için yardım talep edenler de vardı. Örneğin, ressam Ercümen Kalmık 8 Mart 1945 tarihli dilekçesinde şu ifadeleri kullanmıştır: “Rahatsızlığımın icab ettirdiği masraflar yüzünden sıkıntıdayım. Elimde mevcut olan eserlerimden birkaç tablonun satın alınması suretile yardım edilmesini rica eder saygılarımı sunarım.”¹⁴⁵ Gerçekten Kalmık’ın bir tablosunu 100 liraya alırlar. Fakat sonraki yazışmalardan anlaşıldığına göre, ressam ilk önce parayı alır ve bu paraya karşılık “Genel sekreterliğe teslim edilmek üzere bir yağ-

143 BCA-CHP 490.1.0.0.2015.17.2; 7 Haziran 1944 tarihli.

144 BCA-CHP 490.1.0.0.2016.21; 15 Ocak 1946 tarihli.

145 Kalmık’ın sağlık problemleri olduğu devlet tarafından bilinmektedir. Örneğin, daha önce, kendi isteği ile atandığı Ankara Kız Meslek Öğretmen Okulu’ndan devam eden sağlık sorunlarını sebep göstererek İstanbul’a tayinini istemesi 1943’te Nişantaşı Kız Enstitüsü’ne mesleki ve tezyini resim öğretmeni olarak atanmasıyla sonuçlanmıştır. 1948’de İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi’ndeki resim dersi öğretim üyeliği görevine kadar burada çalışacaktır. Oğuz Dilmaç, “1914-1940 Yılları Arasında Avrupa’da Eğitim Alan Sanatçılarımızın Ülkemizin Sanat Eğitimine Katkıları”, *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, cilt 13, sayı 23, Haziran 2010, s. 74.

lı boya resimi Maraş Milletvekili A. Hamdi Tanpınar'a" verir.¹⁴⁶ Muhtemelen, satın alınan resim, beğenilen yani seçilen bir resim değildir. Ressam seçmiş ve para karşılığında üstelik bir devlet adamı aracılığıyla tablosunu göndermiştir. İlginç bir şekilde, tamamen aynı kalıbı ve neredeyse aynı sözcükleri kullanarak, Zeki Kocamemi de Sekreterlik'ten resminin satın alınmasını rica eder. Nafi Kansu, ona da 100 lira yardım edilmesini tavsiye etmiş ve sonuç olarak yardım yerine ulaştırılmıştır. Kocamemi, "üzüntülü durumunda" yapılan bu yardıma müteşekkir olduğunu iletir.¹⁴⁷

Bu örnekler parti/devlet-sanatçı ilişkisine dair birkaç önemli şeye işaret etmektedir. Öncelikle, bu sanatçılara duyulan güven, onların devletin sanat alanındaki aktörler arasında geçer not aldığını göstermektedir. Muhalif gruplardan veya taşradan "tanımadığı" ressamların yazacağı benzer mektuplar devletin "merkezin ressamlarına" sunduğu desteğinin aynısını sağlamazdı. Yani, bu sanatçıların sosyal sermayeleri yüksekti. Dahası, devlet sanat eserini beğenerek satın alan bir aktör olmaktan çıkmış, ressamların sıkışık zamanlarında, sanat eserinin kendisini gözetmeksizin, yardımda bulunan bir aktöre dönüşmüştür. Sanatçı da devletin böyle bir tutum alacağını öngörmese taleplerini bu kadar rahat dile getirmezdi. Hatırlarsak, dilek mektupları, yazıldıkları makamın otoritelerini kabul eden ve rıza gösteren metinlerdir. Öte yandan, devlet sanatçıların sorunlarını yapısal olarak çözmeye çalışmak yerine, tabiri caizse günü kurtarmaya çalışıyordu. Sanatçı, eserinin karşılığında aldığı para eserin kendisine bakılmadan ödendiği için, sanatsal emeğin simgesel değerinin düştüğünün farkında değildi ya da umursamayacak kadar zor durumdaydı.

"Taşra"dan ressamlar "görölmek" istiyor

"Merkezin ressamları"nda durum böyleyken "taşra"dan ressamların dilek ve şikâyetlerinin nasıl idare edildiği devlet imgesinin farklı yansımalarını algılamak bakımından önemli. Dev-

146 BCA-CHP 490.0.1.0.0.2016.19.

147 BCA-CHP 490.0.1.0.0.2016.19; 8/4/1945 tarihli.

letin sanat patronajına ulaşmak merkezin sosyal ağları sayesinde daha kolayken, merkez ile arasında fiziksel ve/veya zihinsel mesafenin var olduğu taşrada sanatçıların devlete dair algısının dinamiklerini görmek çarpıcı sonuçlar doğuracaktır. Bu bağlamda, Ankara Halkevi'nde Yozgat Lisesi'nde öğretmen olarak görev yapan Ahmet Uzelli'nin (1904-1978) Genel Sekreterlik'e gönderdiği 18 Eylül 1936 tarihli yazısı ele alınabilir:

Ankara Halkevi'nde ikinci Ulusal sergimi bu eylül ayı zarfında açmağa muvaffak oldum. 35 yağlı boya eserleri ihtiva eden bu sergim Kültür Bakanlığımız tarafından iltifata ve takdire şayan görüldü. Yüksek Cumhuriyetimizin verdiği ilhamla yetişen biz Türk Sanatkârları yine ondan her zaman himaye gördük. Bundan üç sene evvelde açmağa muvaffak olabildiğim birinci Ulusal Sergimde Fırkamızın himayelerini görmüştüm. Bu kerrede mazhar olacağım himayeden emin olarak diyebiliyorum ki sergim hakkındaki yüksek düşüncelerinize müştakım. Sergim 25 ey-lüle kadar müsaadelidir. Saygılarımın kabulünü rica ederim.¹⁴⁸

Bunun üzerine Genel Sekreterlik içinde yapılan yazışmalar sonunda Sekreterlik, Ahmet Uzelli'ye, açacağı resim sergisi için doğruca Ankara Halkevi Başkanlığı ile yazışmasının uygun olduğunu bildirir.¹⁴⁹ Uzelli'nin yazısından, partinin himayesini göreceğinden emin bir şekilde, sergiden resimleri satın alınmak suretiyle himaye talep ettiğini anlıyoruz. Ancak Salâh Cimcoz'un, Uzelli'nin mektubuna, "hususî sergilere yapılacak yardımlar Halkevi tarafından yapılmıştır. Başka bir şey yapılmaz" şeklinde not düşmesi halkevinin yardım yapmak için yetkili bir pozisyonda olduğuna işarettir.¹⁵⁰

Ahmet Uzelli bu yazısından tam üç sene sonra¹⁵¹ Genel Sekreterlik'e hitaben yazdığı dilekçede Yurt Gezileri'ne katılan ressamların eserlerinin sergilendiği sergiye kendi eserleriyle katılmak istediğini bildirir:

148 BCA-CHP 490.1.0.0.977.786.4.

149 BCA-CHP 490.1.0.0.977.786.4; 15.10.1936 tarihli.

150 BCA-CHP 490.1.0.0.977.786.4.

151 Uzelli, o sırada Ünye Ortaokulu resim öğretmeni olarak görev yapmaktadır.

Türk Devletinin hiçbir devrinde Sanatkârlarına nasib olmıyan bu nimete Sanatla yirmi seneden beri alakalı bulunmam dolaşısıyla ben de sevindim. Faaliyete sevk edilen ve binnetice muvaffakiyetleri ölçülerine göre himaye ve teşvik edilen bu mesut arkadaşlara gıpta etmemek elden gelmiyor. Yıllardan beri bu vatanın muhtelif köşelerinde hizmet ve o köşelerde orijinal gördükleri ve memleketi tanıma bakımından meydana getirdikleri eserlerini vesaitsizlik yüzünden veya nakliye ücretlerini temin edememek güçlükleri ile çırpınan Sanatkârların bu husustaki faaliyetlerini de nazarı itibara alarak onların yaptıkları miktar kadar eserlerini bu Sergilere getirtmeye imkân olamaz mı acaba? *Benim de Karadeniz sahiline ait muhtelif ve orijinal, pentürle yaptığım tablolarım var.* Bu tablolarımı diğer sanatkarlar gibi himaye ve teşvikine mazhar olmak istediğim Partimizin bir vasıta ile nakli ve teşhir ettirmesini arzuluyorum. Cevabınızı intizardayım. Saygılarımla.¹⁵²

Genel Sekreterlik Uzelli'ye cevabında, Yurt Gezileri çerçevesinde “memleketin yetişmiş ressamlarından” on kişiyi Güzel Sanatlar Akademisi aracılığıyla muhtelif ressam gruplarının seçimleriyle gönderildiğini bildirir. Yani Uzelli'ye, eğer bir ressam grubuna üye ise sıra geleceği duyurulur. Bunun yanı sıra İstanbul ve Ankara'da düzenlenen resim sergilerinde sergilenen resimlerden beğenilenlerin satın alınmakta olduğu bilgisini vererek, ressamın bu sergilere resimlerini göndermesi tavsiye edilir.¹⁵³ Partinin Yurt Gezileri Programı uygulamasında ressamlara grup birliklerine üye olma şartı sıklıkla hatırlatılıyordu. Öte yandan, şu ikili bir şarttı; hem “memleketin tanınmış ressamlarından” olunmalı hem de bir grubun, üstelik öne çıkan üç gruptan birinin üyesi olunmalıydı.

Uzelli'nin Parti Genel Sekreterliği'ne verdiği yanıt, hevesli ve ısrarlı ressamın partinin kararını sorgulaması bakımından dikkate değerdir:

152 BCA-CHP 490.1.0.0.2013.10; 27.9.1939 tarihli.

153 BCA-CHP 490.1.0.0.2013.10; 11.10.1939 tarihli.

...Firkamızın maksat ve gayesinin, yetişmiş Ressamların, Yurdu tanımak Milli servet, Hayat ve rengi arayıp bulmalarını ve yetişmelerini bu yolda da Sanat Müzelerimize Milli eserler kazandırmalarını istihdaf ettiğini anlıyorum. Yalnız [...] Yurdun herhangi bir mıntakasinda yetişmiş bir Ressamın yıllarca kendi branşı dahilinde Hocalık veya herhangi bir Konsorsiyümde bulunmak suretile kaldığı, o muhitin Milli servet hayat ve rengini yudum yudum uzun müddet içtiği ve benliğine her bakımdan sindirdiği vakise; Güzel Sanatlar Akademisi'nin veya herhangi bir Ressamlar gurubunun bir veya bir buçuk aylık kendisinden beklenen bütün bu sengin plan dairesinde yapabileceği Etüdlerden herhalde daha muvaffak eserler yetiştirerek Sanat Müzelerimize hizmeti daha büyük olmaz mı acaba?

Ressam Uzelli partinin desteğini kazanabilmek için bir çıkış yolu arıyordu. Maalesef, ressamın sorduğu soru siyasi iktidarın çalışma biçiminin uzağına düşüyordu. Ne de olsa parti bu resimleri “memleketin tanınmış ressamı”na yaptırmayı öncelik addediyordu. Uzelli kendisi gibi ressamların projeye dahil edilebilmesi için bir öneride bulunur: Masraflardan kısarak daha fazla ressam gönderilebilir ve ressamlardan daha fazla resim satın alınması mümkün olabilir. Muhtemelen kendisi gibi ressamı kastederek şu sözleri ifade eder:

Bir çok Sanatkârlar vardır ki; ancak Aile beslemek kaygusu ile bizardır. Bu, Sanat aşkı, Yurt duygusu, Milli varlık, her bakımdan da yetişmiştir. Zorlukla yalnız toplama masrafını iktihâm edebilerek yapabildiği eserlerini Sergilere yollamak masrafını görememek zorundadır. Bu Ressamların Tarihsel bakımdan lüzumlu olan bu eserleri getirtilip Milli Müzelerimiz realist bir düşünce ile daha çok zenginleştirilebilir kanaatindeyim. Ben de bu söylediğim hallerden muzdarip, Eserlerimle bekliyorum...¹⁵⁴

Tahmin edileceği gibi, Uzelli'nin talepleri karşılık bulmayacaktır. Parti için söz konusu grup üyeliği şartı yönetsel bir kay-

gıdan öteydi. Parti nezdinde sosyal sermayesi güçlü olan bu birliklerin kültürel sermayeleri simgesel sermayeye dönüşmekte zorlanmıyordu. Bu yüzdendir ki simgesel sermayeleri haiz ressam birliklerinin kazanmış olduğu muteberlik seviyesi Yurt Gezileri'nin amaçlarından biri olarak sayılan memleket manzaralarının güzelliklerini tespit gibi konulardan daha önce gelecekti.

“Taşradan ressamlar”ın dilekçeleri gözden geçirildiğinde en fazla dilekçe gönderen ilin İzmir olması dikkat çekicidir.¹⁵⁵ Aralarında (Ali) Rıza Hiti (1914-1987), Celal Uzel (1901-1965), Ragıp Erdem, Sadık Renkler, Kemal Dalhan ve Kadri Atamal (1903-1988) gibi isimlerin bulunduğu ressamlar birlikleriyle birkaç defa Sekreterlik'e yazarak Yurt Gezileri'ne katılmak istediklerini bildirirler. Bu ressamların diğer ortak yönü, hepsinin dilekçelerinde ilk olarak eğitim aldıkları kurumların isimlerini zikretmeleriydi. 1941 Gezisi'ne katılmak isteyen İzmir Tilkilik Orta Okulu resim öğretmeni (Ali) Rıza Hiti, Gazi Terbiye Enstitüsü Resim kısmından mezun olmasıyla kendini tanıtır.¹⁵⁶ “Taşradan ressamlar”; kendilerini partiye tanıtan, Parti tarafından eylemlerinin görülmesini arzulayan, bu “görülme” neticesinde “şerefli” niteledikleri “vazife”leri üstlenmeyi ve eğer mümkün olursa, devletin maddi yardımından geri kalmamayı bekleyen aktörlerdi. Kültürel sermayelerini onlara kazandıran, yani mezun oldukları okulları, (çoğunlukla Güzel Sanatlar Akademisi veya Gazi Eğitim Enstitüsü olmak üzere) veya yurtdışında aldıkları eğitimi özellikle belirtip aynı sermaye türüne sahip rakipleri karşısında bir eksikleri olmadığını dile getirmek isterler. Zaten sahip oldukları sermayeleri alanın diğer aktörleri tarafından “tanınmazsa” (*recognition*) bir sermaye olarak işlev göremez, dolayısıyla sahip olunacak iktidar konumu için anlamsız bir hale gelirdi.¹⁵⁷ O yüzden kültürel ser-

155 Bunun sebebi, hem öğretmen hem de ressam olan kişilerin bir şekilde sahip oldukları sosyal ağlar (özellikle okul günlerinden tanışır olmaları nedeniyle) sayesinde, birbirlerini başvurularından haberdar ederek cesaretlendirmiş olmaları olabilir.

156 BCA-CHP 490.1.0.0.2014; 3.6.1941 tarihli.

157 Gitte Sommer Harrits, “Political Power As Symbolic Capital And Symbolic Violence”, *Journal of Political Power*, cilt 4, sayı 2, Ağustos 2011, s. 240.

mayelerini simgesel sermayeye dönüştürmek için bu kadar uğraşmaları doğaldı. Benzer bir şekilde; sosyal sermayelerini, yani partinin halkevinde çalışıyor olmak, resim/ar şubesinde faaliyetinde bulunuyor olmak veya bilinen bir sanatçılar birliğinin üyesi/başkanı olmak gibi göstergeleriyle özellikle öne çıkararak rekabet güçlerini arttırmaya çalışıyorlardı.

Bu dinamiklerin yanı sıra, İzmir'deki halkevlerinin merkezle bağlantısının çok da kopuk olmadığı anlaşılıyor. 1942 Gezisi için yapılan yazışmalar¹⁵⁸ gösteriyor ki genel sekreterin İzmir ziyaretinde Yurt Gezileri'ne dair sözler alınmıştır: CHP İzmir Vilayet İdare Heyeti Reis Vekili Ekrem Oran, genel sekreterin İzmir'de görüştüğü iki ressamın (Abidin Elder [Elderoğlu; 1901-1974] ve Celal Uzel) "geziye iştiraki kabulleri halinde" isimlerinin telefonla Genel Sekreterlik'e bildirilmesini emretmiş olduğunu hatırlatarak ressamların "memnuniyetle" gezilere katılacaklarını bildirmiş ve "şükranlarını" sunmuştur.¹⁵⁹ Fakat, İzmir Kız Öğretmen Okulu resim öğretmeni ve Karşıyaka Halkevi Güzel Sanatlar Kolu Reisi Celal Uzel, Genel Sekreterlik'e ayrıca bir dilekçe göndermeyi gerekli görür:

*...Liyakatli, muktedir ressam yalnız merkezde değil, Türkiye'nin her tarafında mevcuttur. Ve bunlar mütevazı çalışmaları içerisinde memleketin sanat davasında en çok hizmet etmiş olanlardır. Merkezden uzak bulunmaları tek kusurlarını teşkil eden bu unutulmuş sanatkârları memleket yollarında bir defa tecrübe ediniz, size en kuvvetli eserler vereceklerine emin olabilirsiniz.*¹⁶⁰

İzmir Halkevi'nin ve ressam Celal Uzel'in çabaları sonuç verecek; Abidin ve Celal 1942'deki Beşinci Yurt Gezisi kapsamında görevlendirilerek, Elderoğlu Muş'a, Uzel Niğde'ye gidecektir.

1946'da düzenlenen Sekizinci Yurt Gezisi çerçevesinde, milli eğitim bakanının CHP Genel Yazmanlığı'na hitaben yazılan ve üzerinde, İzmir'de görev yapan öğretmenlerden Yurt Gezi-

158 BCA-CHP 490.1.0.0.2015.17.2.

159 BCA-CHP 490.1.0.0.2015.17.2; 23.7.1942 tarihli.

160 BCA-CHP 490.1.0.0.2015.17.2; 17.7.1942 tarihli.

leri'ne gönderilen Elderoğlu ve Uzel'i unutturcasına, "Yurt gezisine İzmirden şimdiye kadar ressam gitmemiştir" notu¹⁶¹ ile değerlendirilen dilekçede, İzmir Ressamlar Cemiyeti'nin Yurt Gezileri'ne İzmir'den ressamların da katılmasına yönelik talebi bulunmaktadır. Aynı belgeden anlaşıldığı kadarıyla adı geçen dernek, Yurt Gezileri için kendileri arasından Kadri Atamal ve (Ali) Rıza Hiti'yi seçmiş; fakat o seneki gezilerde ressam seçiminin sadece üç birliğe bırakılması sonucunda, dilekçe sahibi cemiyetin ressamlarına geziye katılım şansı verilememiştir. Bu nedenle takip eden sene, aynı cemiyetin gezi programına tekrar başvurması üzerine, bakanın notu eklenerek gezilere katılmaları amaçlanmıştır.¹⁶²

Bütün bu örneklerin yanı sıra, görece "merkezde" kalan ressamlar arasında da Şemsettin Arel gibi, defalarca talep etmesine rağmen¹⁶³ gezilere hiç gitmeyenler ve/veya bazı ressamların birden çok gönderildiğinden haberdar oldukları için bu eşitsizliği sorgulayan ve sıranın kendilerine gelmesini talep eden ressamlar vardır. 1946 senesindeki geziler için dilekçe yazan, "Güzel Sanatlar Birliği ve parti azasından" olduğunu vurgulayarak kendini tanıtan ressam Nazmi Davan da ressam seçilen birliklerden biri olan Güzel Sanatlar Birliği üyesi olmasına rağmen, kendisine sıra gelmemesini dilekçesine konu eder.¹⁶⁴ Davan'a verilen cevapta, normal şartlarda uygulanagelen usulün yerine, o sene gezilere gidecek ressamların "resen partice" seçildiği bildirilir.¹⁶⁵

Geziler için dilekçe gönderenler arasında, pek ilginç bir biçimde, ünlü sosyolog Hilmi Ziya Ülken de vardı. Yazışmalarından anlaşıldığına göre, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Profesörü Ülken, gezilere katılma niyetini Maarif Vekili Hasan Âli Yücel'le bakanın fakülte ziyareti sırasında paylaşır. Yücel ise bu talebi Parti Genel Sekreterliği'ne, Ülken'in dilekçesi

161 BCA-CHP 490.1.0.0.2016.21; 5.4.1946 tarihli.

162 O sene Yurt Gezileri düzenlenmeyecektir.

163 BCA-CHP 490.1.0.0.2016.21; 8.7.1946 tarihli.

164 BCA-CHP 490.1.0.0.2016.21; 29.7.1946 tarihli.

165 BCA-CHP 490.1.0.0.2016.21; 11.9.1946 tarihli.

ile beraber iletir. Ülken dilekçesinde, eskiden beri amatör olarak resimle uğraştığını ve 3 Temmuz 1943'te İstanbul Eminönü Halkevi'nde açılan resim sergisine yirmi kadar resimle katıldığını yazar. "Halk partisi tarafından memleket resimleri yapmak üzere Anadolu'ya gönderilecek olan" gruba katılmak ve o şekilde dolaşılacak "bölgelerde sosyoloji araştırmaları yapmak ve konferanslar vermek" imkânının kendisine verilmesini talep eder."¹⁶⁶ Önceki kısımdan hatırlanacağı üzere, Hilmi Ziya Ülken 1942 tarihinde *Resim ve Cemiyet* adında, çok yankı bulan bir kitap yayımlamıştır. Kitapta; Namık İsmail, Zeki Faik İzer gibi Akademi'de görev yapmış ressamırları taklitçi olmakla eleştiriyor, Akademi'yi tenkit ediyor, toplumcu bir sanattan yana olmanın gerekliliğini vurguluyordu. Ayrıca, Yeniler Grubu'nun destekçisiydi ve kafasındaki sanat yorumunun onlarınkı gibi bir sanat olduğunu sıklıkla ifade ediyordu. Önceki kısımda bildirildiği gibi, Yurt Gezileri'ne Yeniler Grubu'ndan sadece Avni Arbaş –o da Hasan Âli Yücel'in önerisiyle– atılabilmiş, diğer üyelerin adı bile geçmemiştir. Bu bilgiler ışığında, Hilmi Ziya Ülken'in bu talebinin cevapsız kalacağı ve gezilere gönderilmeyeceği kolayca tahmin edilebilir.

Birliklere dahil olmayınca

Belki de 1944'te Ressamların Yurt Gezileri'nin düzenlenmesi nedeniyle, 1945'te gezilerin yeniden düzenleneceğini duyan ressamırlar akın akın partiye başvuru yapmışlardır.¹⁶⁷ Aralarında Şeref Akdik, Fahri Arkunlar, Turgut Zaim, Hamit Görele, Abidin Elderoğlu gibi daha önce gezilere katılmış isimlerin de bulunduğu bu ressamırların çoğu, herhangi bir birliğe bağlı olmadıkları için altını çizerek, Zira, partinin öncelik verdiği birliklere üye olsalardı partiye dilekçe yazmalarına gerek kalmayacak; doğrudan kendi birlikleri içinden seçime tabi olacaklardır.

Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun ve İstanbul Şehir Tiyatrosu dekoratörü Mehmet Muazzez Özduygu da aynı kap-

166 BCA-CHP 490.1.0.0.2015.18.2; 4.7.1943 tarihli.

167 BCA-CHP 490.1.0.0.2016.21.

samda başvuru yapmış ve onun talebi de reddedilmiştir. Daha sonra Özduygu'ya seçimin birlikler tarafından yapıldığı için yapılacak bir şey olmadığı bildirilir.¹⁶⁸ Öte yandan, birlik seçimlerinin genel teamül olmasına rağmen, buna istisna oluşturan isimler de vardı. Örneğin, Beyoğlu I. Erkek Ortaokul resim öğretmeni Mustafa Turgut Tokad bu bağlamda anılmalıdır. Tokad'ın dilekçesi şu *büyülü* sözleri barındırıyordu:

Üyesi bulunduğum Partimiz; bu yıl Anadolumuzun bakir güzelliklerini, tarihi, milli yaşayışımızın karakterini yakından inceleyerek tablolar yaptırmak ve halkevlerimizin idealine uygun bir şekilde çalıştırmak için ressamlarımızı, vazifelendireceğini sevinçle öğrendim. Yıllardır, sanattaki liyakatimi; bütün sergilerde teşhir ettiğim eserlerimle ve yirmibir yıllık öğretmenliğimi, yurdumuza değerli şahsiyetler yetiştirerek isbat ettiğim halde, şimdiye kadar bu *şerefli ödevden* mahrum kalmıştım. O mahrumiyeti; bu sefer telafi etmek üzere, –münasip göreceğiniz şekilde– vazifelendirilmemi saygı ile rica ederim.¹⁶⁹

Akademi ve birlikler arasında mücadele

Güzel Sanatlar Akademisi'nin sanat alanında kuvvetli bir aktör sayıldığını çeşitli örneklerle göstermiştik. Bu alan içerisinde devletin himayesinin öncelikli olarak tanınmış üç birlik (Güzel Sanatlar Birliği, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ve “d” Grubu) üzerinden dağıtıldığını da yeterince gösterdik. Bu kısmıda ise “tanınmış” bu aktörler arasında var olan bir mücadeleye işaret etmek istiyoruz. Böylelikle himaye konusunun sadece ekonomik sermaye talebinden ibaret olmadığı; “şeref”, “prestij”, “itibar” gibi konuların da sanatçıların ilgi alanına girdiği vurgulanacaktır. Bu birliklerin en önemli aktörler olarak ortaya çıktığı sanat alanında birlikler sadece kendi aralarında değil, yetkilerini kullanma biçimi neden gösterilerek Akademi Müdürlüğü ile de mücadele ediyorlardı. Ayrıca bilindiği gibi Ankara Halkevi de

168 BCA-CHP 490.1.0.0.2016.21; 23.7.1945 tarihli.

169 BCA-CHP 490.1.0.0.2016.21; 27.5.1945 tarihli.

belli bir iktidara sahipti. Genelde Akademi veya Gazi Eğitim Enstitüsü mezunu olan sanat alanının aktörleri, İstanbul ve Ankara'nın birbirine zıt kutuplar olarak konumlanmasına neden oluyorlardı. Aslında, Cumhuriyet'in sembolik sermaye yüklü kenti olarak, İstanbul'a göre yeni bir merkez olma iddiası taşıyan Ankara'ydı ve tekrar edelim bu yüzden Ankara Halkevi'ndeki sergiler resmî sergi olarak kabul edilmişti. Fakat İstanbul'daki sanat alanı aktörleri, kültürel sermayelerinin az olduğu iddiasıyla Ankara'daki sanat ortamını yetersiz görüyordu. Bu durumu, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği Reisi Mahmut Cûda'nın TBMM 4. Dönem Muş Milletvekili Hasan Reşit Tankut'a yazdığı dilekçe tüm berraklığıyla ortaya koyuyordu:

[...] ilk gezi için İstanbul'da seçim yapılırken Ankara'da bulunanlardan kimse ayrılmamıştı. Bu tesadüf her yıl tekrarlanacak bir kast zanneden Ankara'daki arkadaşlar C.H.Partisine başvurdular. Haklı gibi görünen vaziyetlerini söz ederek on ressamdan dördünün her yıl Ankara'dan seçilmesine müsaade aldılar. Halbuki, C.H.Partisinin göndereceği *ressamlarda aradığı ve tarif ettiği evsftaki [nitelikteki] meslektaşlar Ankara'da mahduttur*. O kadar ki, ilk yapılan seçimde sona gelmiş, ikinci seçimde Sadık Göktona, Refet Başokçu, Sami, Kerim gibi *mütekaitler [emekliler] ve amatörler* gönderilmeğe başlanmıştır. İstanbul'da yapılan seçime gelince: G.S. Akademisinin *manevi şahsiyetine* havale edilen bu vazifeyi Akademi Müdürü, Muallimler Meclisi veya sanat teşekküllerinden davet edeceği Mümessiller marifetile yapmamakta, şahsi reyine tercih edilmiş bir iş sanarak kendisine sempatik olanlar lehine hareket etmektedir. Hatta, geçen yıl Bay Salâh Cimcoz müdahale etmeseydi bir yıl önce gidenleri tekrar seçecek kadar ileri gitmiş olacaktı. Böylece, bir taraftan amatörlerin hakiki sanatkarların yerlerini --- diğer taraftan Burhan Toprak'ın masrafını bizzat ödemekte olduğu bir --- adam seçer gibi olan tavırları yüzünden birçok sanatkarlar incinmiş ve ---dirler.¹⁷⁰

170 1941 senesinde Ahmet Hakkı Anlı, Fahri Arkunlar, Ali Rıza Bayezıt, Refia Edren, Sadık Göktona, Nusret Karaca, Sami Lim, M. Selim Turan, Salih Urallı, Kemal Zeren gönderilmiştir. (---) ile gösterilen boşluklar belge-

Görüldüğü gibi Mahmut Cûda, Akademi Müdürü Burhan Toprak'ın ressam seçimi konusunda nesnel kriterler değil kişisel kanaatlerle hareket ettiğini iddia ediyordu. Bu birkaç şeye işaret edebilir. Birincisi, Akademi'nin, Müdürü Burhan Toprak'ın şahsiyetinde meşruiyeti zedelenmiştir. İkincisi, bu ve yukarıdaki örneklerle beraber değerlendirildiğinde, merkeze yakın ressamların da merkeze yakın olan kurumlarla sanat alanındaki iktidar paylaşımından kaynaklı olarak mücadele etmesi söz konusudur. O halde “merkezin ressamları” homojen bir grup olarak anılamaz.

“Merkezin ressamları” kategorisi içine konulması isabetli olan, İbrahim Çallı'nın başkanlığını yaptığı Türk Ressamlar ve Heykeltıraşlar Cemiyeti¹⁷¹ devlet himayesini dolaysız bir şekilde talep ediyordu. Cemiyet, “Türk Ressamlar Cemiyeti” adıyla 3 Mart 1942'de Güzel Sanatlar Birliği'nden İbrahim Çallı, “d” Grubu'ndan Halil Dikmen, Müstakiller'den Mahmut Cûda ve bağımsız sanatçılardan Hamit Görele tarafından kurulmuştu. Yoğun ilgi gören cemiyetin üye sayısı daha kurulduğu evrede 70'ti. 1943 yılı başında CHP Genel Sekreteri Memduh Şevket Esendal'a hitaben yazdıkları dilekçelerinde partiden kendi cemiyetlerine “ilk yıllar için bir miktar tahsisat bağlanmak” şeklinde himaye talep etmiş olduklarını bildirirler. Bu çerçevede İstanbul Parti Başkanlığı'yla görüşmelerinden sonra Milli Şefe ve maliye vekiline başvurdıklarını ifade ederler. “Bazı teşekküllere yapılmakta olan yardımın” kendi cemiyetlerine de verilmesi konusunda partinin “yüksek alakalarını” beklediklerini iletirler.¹⁷²

nin tahrip olmuş ve anlaşılmayan kısımlarını ifade etmektedir (BCA-CHP 490.1.0.0.2015.18.2; 1.7.1942 tarihli). Cûda, birlik olarak Ziya Keseroğlu, İlhami Demirci, Ercümen Kalmık'ı o seneki geziler için seçtiklerini bildirir. Ancak Ziya Keseroğlu ve Ercümen Kalmık özel sebeplerle gezilere katılmayınca onların yerine sırasıyla Ferruh Başağa ve Hulusi Mercan gidecektir.

171 27 Temmuz-15 Ağustos arasındaki ilk sergisi “Birinci Plastik Sanatlar Sergisi” adıyla açılmıştır. 1946'da Yeniler Grubu'nun da katıldığı üçüncü sergiden sonra, cemiyet adını “Türk Ressamlar ve Heykeltıraşlar Cemiyeti” olarak değiştirmiştir. “Türk Ressamlar Cemiyeti Kuruldu”, der. Hasan Ersel vd., *Cumhuriyet Ansiklopedisi 1941-1960*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002, s. 25.

172 BCA-CHP 490.1.0.0.2015.18.2; 25.1.1943 tarihli.

İlginç bir şekilde, Cemiyet Başkanı ressam İbrahim Çallı imzalı bu dilekçeden yaklaşık iki buçuk sene sonra Resim ve Heykel Müzesi Müdürü Halil Dikmen partiye bir dilekçe yazar. Kendisinin de kurucularından olduğunu bildirdiği Türk Ressamlar ve Heykeltıraşlar Cemiyeti hakkında bir gelişmeyi paylaşır.¹⁷³ Dikmen, gayesi, her şeyden evvel bütün Ressam ve Heykeltıraşları bir araya toplamak” olduğunu belirttiği cemiyetten “d” Grubu ile başka bazı arkadaşların ayrıldığını haber verir. Ressam, bunun akabinde, “Sempatî ve antipatilerin önüne geçemediğimiz tesirleri, bazı zümrelerin ihtiyatî bir tedbir telakki ederek uzakta durmaları” şeklinde açıklama yaparak kendisiyle beraber, yine birliğin kurucularından İbrahim Çallı ve Mahmut Cûda’nın da ayrıldıklarını duyurur. Gerekçe olarak ise, sanatçıların zikredilen sebeplerle ayrılması veya kendilerine uzak durmaları sebebiyle amaçladıkları gibi büyük bir birlik kuramayacak olmalarını gösterir. Cemiyetin “kuruluşundaki gayenin zıddına olarak mevcut resim zümrelerine ilave” bir oluşum olarak ortaya çıktığı ve kendilerinin “zümrelerin çoğalmasını” doğru bulmadıkları için ayrılmalarının ve üstelik bunu partiye bildirmelerinin pek çok anlamı vardır.

Birincisi, ressam oluşumları için artık sayıca çok olmanın bir sıkıntı ifade ettiğini gözlemliyoruz. Ressamların sanat alanı içerisinde rekabet etmek zorunda kaldıkları sözümona gruplar, klikler, hizipler istemediklerini örneklediren bir tutum karşımızdaki. Ayrıca, devlet de bu oluşumlarla ayrı ayrı uğraşmayı tercih etmiyor. Devlet Resim ve Heykel Sergileri’nden birinde Maarif Vekili Hasan Âli Yücel, ressamların devletin karma sergisinde birleşmiş olmalarını devletin birleştirici gücü olarak değerlendirmişti. Bir yandan, ressamların devletin himayesini kazanabilmek için grup üyesi olmalarının bir şart olarak öne sürülmesinin üstüne tüm oluşumların altında birleştiği tek bir sanatçı grubunu (Türk Ressamlar Cemiyeti) tercih etmesi bir çelişki gibi görünebilir. Ancak her ikisi de tek-parti rejiminin denetleme eğiliminin bir yansıması olarak değerlendirilmelidir. Parti-devlet, süreç içerisinde birlikleri kelimenin hem tanışma

173 BCA-CHP 490.1.0.0.2016.21; 9.6.1945 tarihli.

hem de meşruiyetini kabul etme anlamıyla “tanıyarak” onları portfolyosuna kaydetmişti. Bu yüzdendir ki “tanımadığı” resamlara himaye vermek konusunda çekimser davranabiliyordu.

Yurt Gezileri sonucunda üretilen resimlerde “Türkiye Cumhuriyeti politikalarının genel eğilimlerini görselleştiren bir konu dağarcığı izlenmektedir. Gidilen ilin kahramanları, önemli kişilerin portreleri, tarihî mekânları, köprüleri, yapıları, camileri, doğal güzellikleri, fabrikaları başlıca konulardı”¹⁷⁴ Geziler kapsamında üretilen resimler çoğunlukla manzara resimleriydi. Geri kalan, az sayıda klasik anlayışın yansıdığı figüratif kompozisyonlar ve köylü portreleriydi. Bu resimler üslup olarak da birbirine yakınlaşmıştı ve Birinci Bölüm’de tartıştığımız, resim grupları arasındaki farklar eskisi gibi kesin ve net çizgilerle ayrılmıyordu. Bu demek oluyordu ki gerçekçi/natüralist eserlerin sayısında artış vardı. Bu durum, Cumhuriyet’in aydın ve bürokratlarının dikkatinden kaçmayacaktı. Örneğin, o yıllarda Ankara Radyosu yöneticisi olan Vedat Nedim Tör gezilere katılan ressamlarımızın “*kübizm ve ekspresyonizm hastalıklarını afiyetle atlatmış*” olduğunu büyük bir memnuniyetle haber veriyordu.¹⁷⁵ Bu durum devletin de dikkatinden kaçmamış ve bunun devletin sanat hamiliğinin başarılı bir sonucu olduğu Hasan Âli Yücel tarafından savunulmuştur: “Vaktiyle sırt sırta durmağa tahammülü olmayan eserler, şimdi yan yana gelince, kavgalı geçen günlerinin masum hicabını duyuyor gibidirler. Yapıcı ve kurucu devlet, aynı zamanda yaptırıcı kuvvettir.”¹⁷⁶ Devletin birleştirici etkisi başka bir yazar tarafından da dile getirilmişti: “*Birlik ve bütünlük davamızın en başında geldiğine göre birçok yurt köşelerinden getirilip burada bir salonda yan yana konulan bu eserlerde de Türk renginin ve Türk ışığının birliğini görmek... resim sergisine gidenlere ayrıca zevk vermiştir.*”¹⁷⁷

Yurt Gezileri ve Devlet Resim ve Heykel Sergileri’nin düzen-

174 Yasa Yaman, “Yurt Gezileri ve Sergileri”, s. 49.

175 Vedat Nedim Tör, “Barışa yaklaşıırken: Ressamlar”, *Hep Bu Topraktan*, sayı 1, Nisan 1943, s. 124-125.

176 Kemal Zeki Gençosman, “Devletin himayesinde sanat”, *Ulus*, 1 Kasım 1940, s. 2.

177 T.İ., “Dördüncü resim ve heykel sergisi”, *Ulus*, 1 Kasım 1942, s. 2.

lendiği dönem içerisinde yerelci ifade şekilleri, özellikle Yurt Gezileri'yle değerli hale geldikleri kültürel atmosferde milli kültür arayışlarının gündeme gelmesiyle paraleldi. Yerel konuların üretilmesine dair beklentinin ve geziler sürecinde o yönde alınan sonucun bu bağlamda hem Batı Avrupa'daki sanatsal gelişmelerle hem de Türkiye'nin iç ve dış politikasıyla uyumlu bir manzara arz ettiğini vurgulamak gerek. Son olarak şunu eklemek faydalı olabilir: Dış politikasının bir gereği olarak savaş boyunca Avrupa'ya öğrenci göndermemiş olan Türkiye, savaş bittikten hemen sonra burs politikasını yeniden başlatacak ve böylece sanat öğrencileri devlet bursuyla yeniden Paris'e ancak 1947'de gidebileceklerdir.¹⁷⁸ Yurt Gezileri'nin son kez 1946'da düzenlenmesiyle, yurtdışına öğrenci gönderimine 1947'de yeniden başlanması bir tesadüf değildir.

Modernizm, modernliğe bir tepki veya müesses nizama bir karşı duruş yahut en kötüsü, kabul edilen sanat biçimlerine karşı muhalif bir duruş olarak tanımlandığında, o tarihlerde kendilerini Kübist/ konstrüktivist veya ekspresyonist çizgiler içerisinde gören Türk ressamlarının, devlet himayesi veya desteği yönünde beklentileri varsa, tek-parti döneminin sonlarına doğru devlet tarafından makbul kabul edilen realist/natüralist kanonla uyum sağladığı söylenebilir. Eserin Birinci Bölümü'nde gösterildiği gibi, önceleri gelenekselden koptuklarını iddia eden sanatçıların kübizmin revize edilmiş bir formu içerisinde bile olsa klasisizmi hem söylem hem de biçim olarak sahiplenmeleri, bulundukları siyasi ortamda devletin temsil ettiği söylemlerle örtüşüyordu. Bu dönemde kolektif yapı olarak, sanatçıların bahsedilen yöndeki eğilimlerine tek bir istisna, "d" Grubu'na muhalif bir duruş olarak ortaya çıkan, toplumcu gerçekçi bir sanat anlayışını savunan Yeniler Grubu olacaktır.

Sonuç

Ana hatları çizilmekte olan bir sanat alanı ve onun devlet alanından özerkleşme sürecinde var olma mücadelesi göz önün-

178 Artun, *Paris'ten Modernlik Tercümeleri*, s. 269.

de tutularak, parti-devletin kültür kurumları olarak Güzel Sanatlar Akademisi ve halkevlerinin nasıl önemli otoriteler haline geldikleri örnekler üzerinden gösterildi. Daha sonra, sınırlı sanatsal patronaj imkânları içinde kendi ekonomik ve simgesel sermayelerini kazanma peşine düşmüş çeşitli aktörlerin mücadele dinamikleri tartışıldı. Bu sayede, alan içi mücadelenin, sadece önde gelen sanat oluşumları arasında değil; dilek ve şikâyet sahipleri olarak alanın aktörleri konumundaki taşradan ressamların katılmasıyla, merkez ve taşra arasında da yürütüldüğü tespit edildi.

Cumhuriyet'in kültür politikaları çerçevesinde devletin güzel sanatlara göstermiş olduğu ilgi sanat piyasasında arzı artırdı ve sanat alanı içinde yoğun bir mücadeleye sebep oldu. Kitabın Birinci Bölüm'ünde değindiğimiz üzere, bu mücadele 1930'lar boyunca iki grup –“genç ressamlar” vs. “ağabeyler”– arasında sürdü.¹⁷⁹ Resim eğitimi veren okullardan mezun olanlarla birlikte sanat arzının artmasına kıyasla sanat eserlerine talebin aynı oranda artmaması alan içindeki rekabetin artmasına neden oldu. Bu alan içinde sanat piyasasının varlığından söz etmek güç olduğu için, devlet patronajının bölüşülemediğini söylemek daha doğru olur. Öte yandan, partonaj için edilen bu rekabetin her zaman ekonomik sermaye amacıyla olmayıp, sosyal ve kültürel sermayenin de önemli bir amaç olduğu vurgulanmalıdır. O noktada “şeref”, “liyakat” gibi simgesel sermaye unsurlarının önemli ölçüde aktörlerin –ressamların– *oyuna girmelerinde* etkili olduğu, yani ressamların patronaj için verdikleri mücadelede önemli olduğu ortaya çıkmıştır.

Bu bölümde devlet ile beraber iki otorite sahibi kurumun iktidar alanları üzerinde duruldu: Sanat alanının kurumsal aktörleri olarak Güzel Sanatlar Akademisi ve halkevleri. Bununla beraber, bu kurumların görev alanlarının ve üye ve mezunlarının sahip oldukları sermayelerin parti-devlet nezdinde farklı olduğu ortaya çıktı. Akademi mensuplarının kültürel sermaye

179 1940'lardan itibaren “Yeniler” ve “Onlar” adındaki sanatçı gruplarının kurulmasıyla toplumcu bir resim anlayışı Türk resmine girecek; bu genç ressamlar da öğrencileri oldukları kuşağı suya sabuna dokunmamakla eleştireceklerdi.

yesi güçlü iken halkevleri mensuplarının sosyal ve simgesel sermayeleri onların da çoğunlukla sanat teşvik mekanizmalarından yararlanmaları için partiye yeterli göstergeyi sağlıyordu. Bu ikisinin kimi zaman birbirine göre hiyerarşik pozisyonları değişse de halkevleri daha çok yönetsel bakımdan devletin ihtiyaç duyduğu bir aktörken Akademi meşruiyeti sorgulanmadan bilgisine güven duyulan bir eğitim kurumuydu. Öğretmen-Ressamlar Programı'nda örneklendirildiği gibi ressamlar halkevlerini denetleyebiliyor ve onlar hakkında devlete rapor verebiliyorlardı. Öte yandan, hakkında yer yer şikâyet olsa da devletin Akademi'ye duyduğu güven sarsılmıyordu. Bunda elbette halkevlerinin yönetilmesi oldukça zor bir yerel örgütlenme ağını içinde barındırmasının ve zamanla gücünün zayıflamasının etkisi vardı. Fakat Akademi'nin devletin çıkarlarını bireysel olarak sanatçılarınkine tercih eden ve kamuyu önceliklendiren yaklaşımı nedeniyle de devletle ilişkisi sağlam kalabilmiştir.

Erken Cumhuriyet döneminde henüz özerkleşememiş fakat kendi alanını şekillendirmeye başlayan resim sanatının, modern bir ulus-devlet kurma gayesindeki Cumhuriyet rejiminin aydın ve bürokratlarının söylemsel ve sanat hamiliğinin sosyal ve ekonomik gücü aracılığıyla etki altında kaldığını göstermeye çalıştık. Post-post-kemalist¹ yaklaşımın uyardığı gibi bu dönemi inceleyen özellikle tek-parti dönemini mercek altına alan çalışmaların, demokratikleşememe sorunun kökenini tek-parti döneminin otoriterliğinde bulmaları riskine rağmen; bu kitapta yukarıda bahsettiğimiz etkilenme halini totaliter veya otoriter rejimlerde olduğu gibi siyasal alanın sanatı baskı ve zor yöntemiyle bütünüyle denetimi altına alması şeklinde yorumlamak, konunun inceliklerini kaçırmak anlamına gelecektir.

Zira, bu çalışma ilgili dönemde yönetimin yönlendirme, denetleme ve kimi zaman da tevkifat yoluyla sanat alanının aktörleri üzerinde görece bir baskı kurmuş olduğunu gösterse de bu durum sanatçıların bu dönemde kendilerini kıymetli hissetmelerine engel olamamış, bu nedenle sanat hamiliği mekanizmalarından yararlanmak isteyenlerin bunu sadece maddi destek için

1 İlker Aytürk ve Berk Esen (der.), *Post-Post-Kemalizm: Türkiye Çalışmalarında Yeni Arayışlar*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2022.

değil aynı zamanda parti tarafından kabul ve tanınma için yaptıkları da ortaya konmuştur. Bu kitabın içiçe geçen iki boyutu var; biri söylemi, düşünsel-ideolojik temelleri inceliyor, diğeri patronaja bakıyor. Hem sosyal hem de ekonomik sermaye ile ilgileniyor. Ressamların Yurt Gezileri Programı'nı (1944-1946) detaylı bir şekilde iki bölüme yayılarak inceleyen bu çalışma, bu iki boyutu bu örnek üzerinden değerlendiriyor.

Resim alanı içerisinde belirgin bir şekilde birbiriyle rekabet eden iki grup olduğunu tespit ettik: "Ağabeyler" ve "gençler" "1914" veya "Çallı kuşağı" olarak da sınıflandırılan birinci grubun üyelerinin Paris'e eğitime gönderilmelerine rağmen, izlenimcilik dışında bir şey almadıkları, modern sanattan faydalanamadıkları iddia edilmiştir. Öte yandan, bu grubun ressamlarının milli konuları kolaylıkla resmedebildiği söylenmiştir. "Gençler" grubunu ise Batı'nın sanat merkezlerine giderek orada modern sanatın yeni örneklerini yakaladığını iddia eden Müstakiller veya "d" Grubu oluşturunuyordu. Bu gençler modern sanat tekniklerine başvurabiliyorlardı. Gelgelelim, milli konuları ele almada başarısız olabiliyorlardı. O halde, her iki grubun kendine has özellikleriyle Türk resminde belirli bir yeri vardı. Bu söylemin sahibi, kendisi ve grubunu "modern" sıfatı ile değerlendirmeye, alan içerisinde güç kazandırmaya çalışan "d" Grubu'nun sözcüsü ressam Nurullah Berk'ti. Bununla birlikte, 1930'ların ortalarından itibaren, milli-modern eksenindeki denge "milli" tarafın ağır basması şeklinde değişir. Fakat bu çok değinilen "milli"nin kapsamı hiç de dar değildi. "Milli" olan hem Kemalist devrimin amaçlarına, ilkelerine, yani siyasal ve toplumsal düzlemdeki yeniliklerine işaret ediyor hem de yerel ve yerli olanın bilgisine gönderme yapıyordu. Yine de bunlardan başka, "milli" olan, aynı zamanda geniş kitleler tarafından aynı şekilde görülen veya algılanan, bu anlamda okunaklı, anlaşılır olana karşılık geliyordu.

Ayrıca, ressamların ve kültürel üretim alanında var olan aydınların habituslarının devleti merkeze alan, devletin çıkarlarını öncelikli gören zihniyet dünyasından etkilenmiş olduğu gösterilmiştir. Bununla birlikte, sanat alanının aktörlerinin bu bağ-

lamda pasif figürler olmadığı; habitusları ve alanın kuralları ve sermaye dağılımıyla belirlenmiş bir uzam içerisinde etkin oldukları görülüyor. Diğer bir deyişle, ressamın Kemalist hegemonyanın kendisinden beklediklerini zorunlu oldukları için değil, kendi zihin dünyalarında anlamlı veya mantıklı bulduğu için yapıyorlardı. Yani, ressamın iradesini gözden kaçırmamak gerekliliği ortaya çıkmıştır.

Öte yandan, ressamın ve devlet ilişkisini doğru bir şekilde okumak için mutlaka irdelenmesi gereken bir boyut vardır: Sanatsal patronaj (hamilik). Bu araştırma konuyu bu yönüyle de ele alarak, mevzunun Kemalizmin söylemsel ve ideolojik gücünden ibaret olmadığını gösteriyor. İşleyen bir sanat piyasasının olmadığı bir toplumda Türk ressamın sanat hamiliğini devletten beklediklerini açık bir şekilde duyuruyorlardı. Kamuyunda devletin sanat alanındaki desteğinin nasıl olması gerektiğine dair uzun tartışmalar süregidiyordu. Bu tartışmaların aydınlatığı gibi, ressamın devlet algıları aynı veya ortak değildi. Kimi devletten somut maddi yardım beklerken, kimisi sanat ortamını canlandıracak öneriler dizisiyle tartışmada yer alıyordu. Resim alanı dışından konuşan aydınlar ise –farklı siyasi çizgilerden gelseler de– ressamın beklentilerini eleştirmekle kalmayıp ressamın milli vazife sahibi olduğu konusunda hemfikirlerdi. Onlara göre, ressamın, birer Cumhuriyet aydını olarak gerek “milli sanatın” üretilmesinde gerek Kemalist inkılapların yayılmasında aktif olmalıydı.

Bu çalışmada tek-parti dönemindeki sanatsal patronajın işleme mekanizmalarına derinlikli bir şekilde bakılarak, patronajın belirli şartlarla yürütüldüğü gösterildi. Özerk bir sanat alanının olmadığı bir toplumdan beklenebilecek şekilde, partidevletin belirlediği ve organik aydınlarının yeniden ürettiği bir “milli sanat” söyleminin, sanat üretiminin yegâne alıcısı olan resmî kurumlarıyla bu kurumların özerkliklerinin sosyo-politik dış etkilere maruz kaldığı tespit edildi. Sanat alanına girmeye çalışan aktörlerin sadece kültürel değil sosyal sermaye birikimlerinin bu bağlamda önemli olduğu ortaya konuldu. Özellikle halkevleri üzerinden dağıtım yapılan sanat himaye prog-

ramı desteklerinin öncelikli olarak halkevlerinin tanıdığı ve güvendiği ressamlara verilmesi ve bunun illa ki Parti Genel Sekreterliği'nin onayı ve bilgisi ile gerçekleşmesi dönemin parti-devlet ve toplum ilişkilerine dair önemli bir noktayı aydınlatmıştır. Partinin sanat konusunda da denetleme ihtiyacı duyması dikkate değerdir.

Zira 1930'ların ilk yarısında Kemalist tek-parti yönetimi, hegemonyasını sağlamlaştırmak için türlü adımlar atmıştı. Kültürel alan bu amaçla baştan aşağıya seferber edilmişti. 1930 yılında Serbest Cumhuriyet Fırkası'nın beklenmedik başarısı CHF yönetimini alarma geçirmişti. Tek-parti yönetiminin kurulmasının ardından, Türk Ocakları'ndan Darülfünun'a pek çok kültürel kurum rejimin ilkelerini paylaşmadıkları veya amaçlarına ulaştıkları gerekçesiyle kapatılmıştı. Türk Ocakları'nın yerine, aslında aynı teşkilatın üzerine bina edilmesine rağmen, örgütsel olarak partiye bağlanan halkevleri 1932'de yeni bir kültür organı olarak ortaya atılmıştı. Aynı dönemde kurulan Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti (1931), Türk Dili Tetkik Cemiyeti (1932), Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi (DTCF) (1935) ile Türk Tarih Kongreleri gibi kurumlardan partinin ilkelerini yaymaları umuluyordu. "Birlik" ve "birleştiricilik" söylemleriyle kültürel birimler partiye bağlanarak devlet denetimi kolaylaştırılmıştı. Parti-devlet bütünleşmesi bu birlik söyleminin kuvvet almıştı.

1940'lara gelindiğinde, uluslararası ortamda milliyetçilik dorunun da artmasıyla, resim alanında resim gruplaşmalarının dağılması, devletin söz gelimi bütünleştirici vasfıyla ressamları ortak sergilerde buluşturması, rejimin organik aydınlarınınca bu nedenle kutlanmıştı. Onlara göre, amaç "milli sanat" üretmekse, ressamların ayrı gruplar altında yer alarak birbiriyle didişmelerinin bir mantığı yoktu. Ayrıca "milli sanat"ın "müfrit" akımlardan çıkması umulamaz; çünkü resme bakan gözlerin her biri başka şey görecek. Bu nedenle istenen görme rejimi realist resimi emrediyordu. Modernizm ya da örneklenirerek söylemek gerekirse, kübizm, konstrüktivizm, ekspresyonizm, sürrealizm vs. gibi akımlar, tabiri caizse "bize gerek-

meyen resim” sınıflandırması altında küçümseniyordu. Fakat temel amaç sanatın kitlelere rejimin ihtiyaç duyduğu mesajları yayması olarak belirlendiğinde, kamusal olarak altı çizilen, beğenilen resim türünün realist resimler olduğu görülmüştür. Öte yandan, André Lhote’cu kübizmin, yani daha kurallı, “okunaklı” geometrikleşmiş bir kübizm versiyonunun ise Akademi’nin genç sanatçılarınca benimsenmesine ses çıkarılmıyordu.

Devletin resim sanatı alanına yönelttiği beklentinin içinde bulunduğu tarihsel şartlar gözetildiğinde anlaşılır nedenleri vardır. Müslüman ve yeni modernleşen, okuma yazma oranının düşük olduğu bir toplumun sadece daha realist sanat eserlerinden keyif alabileceği düşüncesi normaldir. Öte yandan, yegâne sanat hamisi olan devlet herhangi bir beklentisini dile getirdiği andan itibaren baskı mekanizmalarını devreye sokmasına gerek kalmadan bu beklentinin dışında kalan ressamı baskılamış olur. Baskı mekanizmalarının harekete geçirilmesi belirli bir özerklik seviyesi gerektirmekte olan modernist sanat üretiminin önünü kapamanın yanı sıra oluşturulmaya çalışılan “milli sanat”ın da gelişimini engellemektedir. Böylelikle ortaya ancak belirli “milli konular” çerçevesinde üretilmiş heyecandan yoksun yapmacık ürünler konabilir hale gelir. İnkılap Ser-gileri 1937’de bu nedenle sonlandırılır. 1938’de başlatılan Yurt Gezileri Programı da hem amaçları hem de sonuçları bakımından devletin mevzu bahis beklentilerinin devam etmesine rağmen, milliyetçiliğin yükseldiği bir uluslararası atmosferde ressamı büyük şehirler dışında görevlendirerek bir nebze yeni bir şey aramasından başka bir şey değildir. Bu geziler kapsamında üretilen Anadolu’lu manzara resimlerinin vatan imgesinin kurulmasına katkı sunmasının yanı sıra, partinin denetimlerinden çekinecek ressamın kendilerini garantiye almasının da bir sonucu addedilebilir. 1938’deki Birinci Yurt Gezisi’ne katılan resamlardan beşinin *Tan* gazetesine gezilerdeki izlenimlerini aktarmalarından sonra partinin kendilerini uyar-ması bunun en açık örneğidir. Ressamların anlatılarında gittikleri yerlerde karşılaştıkları –ora’nın yerlisiyle yaşanan başta iletişimsizlik olmak üzere– sorunları mizahi bir dille bile ifade et-

meleri, köylüye üstten baktıklarını düşünen ve sorunların bu şekilde dile getirilmesini, kim bilir bilhassa da *Tan*'da yayımlanmasını, tercih etmeyen partiyi rahatsız etmiştir.

Buna rağmen, bugünden seksen yıl öncesine bakıldığında, bu söylemlerin sanat alanını araçsallaştırsa da sanat sevgisini pekiştiren, hiç değilse değerliştiren bir yanı vardır. Ekonomik ve toplumsal pek çok sorunla boğuşmakta olan dönemin toplumu için sanatın ne derece yaşamsal bulunduğu sorusu kafalara takılabilir. Yine de bu araştırmanın incelediği dönemdeki ressamların sanat sevgisiyle dolu olarak, resim sanatının yaygınlaştırılması noktasında idealist ve hevesli olduğu sezilmektedir. Toplumun resim sanatına ilgisizliği bir vakıa iken, devletin Kemalist kadrolarının resim sanatına ve ressama yönelik bu kadar himaye programı yürüterek naif bir çaba içinde olduğunu göstermiştir. Öyle ya da böyle, kübist veya realist olsun, resme verilen değer bu dönemin kültür politikaları sayesinde artmıştır. İstanbul ve Ankara dışındaki halkevlerinden Parti Genel Sekreterliği'ne gönderilen dilekçeler sanat himayesinin sadece merkezde değil çevrede de somut karşılığı olduğuna dair kanıtlardır. Bu dilekçeler bize örneğin seksen sene önce halkevleri resim kurslarına katılan bir gencin sanat sevgisinin geliştiğini ve boya, tuval vb. ihtiyaçlarını dile getirebildiğini göstermektedir.

*

Tek-parti döneminden sonra kültürel ve sanatsal ortam; özellikle İkinci Dünya Savaşı'nın bitmesi, kendi imkânlarıyla veya devlet desteğiyle yurtdışına giden ressamlarımızın inisiyatif olarak orada kalması ve kendi atölyelerini açmaları ile birlikte Paris sanat ortamının uluslararası gücünü besleyerek cazip konumunu sürdürmesine alan açmaları ve 1950'lerin ilk yarısında Türkiye'de ilk özel galerilerin açılmasıyla beraber ciddi miktarda değişmiştir. Kapitalizm-komünizm karşıtlığıyla belirlenen İkinci Dünya Savaşı sonrası dünya düzeni içerisinde Türkiye'nin ABD'nin liderliğindeki bloktan yana seçimini kullanması, siyasal olduğu kadar kültürel alanda kullanılan söylemlere de yansır. 1940 yılında Hasan Âli Yücel başkanlığında açılan

Köy Enstitüleri 1946'da komünizm yuvası olduğu iddialarıyla kapatılmıştır. Dönemin sanat alanındaki gelişmeleri bu gözle değerlendirmek doğru olacaktır.

Öte yandan, Demokrat Parti iktidarı kültürü bir politika alanı olarak düşünmekten uzak durduğu gibi, CHP iktidarında gerçekleştirilen kültürel programların çoğu Demokrat Parti döneminde devam ettirilmemiştir. Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'nün kapatılması, 1937'de açılan Resim ve Heykel Müzesi'nin kapalı tutulması gibi uygulamalarda görüldüğü gibi yeni hükümet kültürel üretim alanına karşı olumsuz bir tutum sahibi olduğunu göstermiştir. Denilebilir ki 1950'lerde çok partili rejime geçilmesine rağmen devletin sanata ilgisinin azalması, bugüne kadar devam eden bir eğilimdir ve DP iktidarında önceki döneme göre daha fazla ekonomik canlanmanın gerçekleşmesinin “bağımsız bir sanat piyasasının oluşumuna da yeterli katkısı olmamıştır”.²

Öte yandan, o dönemde, 1945 civarında ortaya çıkmaya başlayan ve 1960'lara kadar sürecek olan, uluslararası arenada varlığını kabul ettiren Paris Ekolü'nden bahsedilmeli. Fikret Mual-la (1903-1967), Fahrelnissa Zeid, Nejad Devrim (1923-1995), Avni Arbaş, Selim Turan, Mübin Orhon (1924-1981), Tiraje Dikmen (1923-2014), Abidin Dino (1913-1983), Hakkı Anlı (1906-1991) gibi ressamlar kendilerinden önceki kuşakların aksine Paris'te kendi ayaklarının üstünde durmaya cesaret etmişlerdi. Kimi Fransız Hükümeti Bursu veya Milli Eğitim Bakanlığı bursuyla kimi de hiçbir kurumdan destek almadan Paris'e gitmeyi ve orada maddi zorlukları göze alarak kalmayı seçen bu ressamlar, bir süre sonra Paris'teki belirli akademileri veya atölyeleri takip etmek yerine kendi atölyelerini açarak soyut sanat denemelerine girişmişlerdi. Bu da Türk sanatına bir özgüven aşlamış ve uluslararası seviyede sergilere katılmalarının ve dolayısıyla “Paris Ekolü” olarak tanınmalarının yolunu açmıştır.³ Paris'e bu ressamların yanına yolunu düşüren Türki-

2 Ahu Antmen, “Modernizm Peşinde: Sanatın Yüz Yılı”, der. Mehmet Ö. Alkan, *Cumhuriyet: Asırlık bir Muhasebe*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2023, s. 290.

3 Necmi Sönmez, *Paris Tecrübeleri*.

ye'de yaşayan ressamlarımız da sanat alanındaki bu canlanmadan payını almıştır.

Ayrıca, kültür ve sanata odaklanan muhtelif derneklerin ortaya çıkması bu alanın biraz olsun hareketlenmesine katkı sağlamıştır. 1950'de Ankara'da Sanat Sevenler Cemiyeti, 1951'de İstanbul'da Sanat Dostları Derneği, 1952'de Ankara'da Helikon Sanat Derneği'nin ve diğer illerde benzer derneklerin kurulması buna örnek verilebilir.⁴ 1950'de İstanbul'da Türkiye'nin ilk sanat galerisinin (Galeri Maya) kurulmasından iki sene sonra Bülent Ecevit ve arkadaşları Helikon Derneği Galerisi'ni açmışlar; sanata bir "kamu hizmeti" olarak baktıklarını ve ticari amaç peşinde koşmadıklarını bildirmişlerdir.⁵ Ayrıca, Ecevit'in, *Ulus*'taki ilk yazılarında sanatın bireysel bir ifade şekli olduğunun altını iyice çizmesiyle sanata dair yeni bir anlayışın doğmakta olduğu da anlaşılmıştır. Bu yıllar, resimde de grup etkinliklerinin azaldığı ve grupların üyelerinin birer birer kişisel tavır aldığı yıllar olacaktır.⁶

1950'ler, ayrıca, figüratif-soyut tartışmasının yoğun olarak görüldüğü bir dönemdir. 1930'lar ve hatta 1940'ların kübist resimlerini alaya alan kesimlerin söylemlerini hatırlatırcasına, bu yıllarda soyut sanatı benimseyen sanatçılar basit bir taklitçilikle suçlanmışlar ve içerikten yoksun bir sanatın topluma hizmet etmeyeceği iddiasıyla eleştirilmişlerdir. Fakat soyut ve non-figüratif sanatın değer kazanması sanat alanında yeni bir dönem başlatır. Özel bankaların da bu dönemde sanata yatırım yaparak koleksiyonlarını oluşturmaya başlamasıyla birlikte, Türkiye'de bir sanat alanının doğmakta olduğu tespit edilebilir. Bu dönemde ayrıca yabancı konsoloslukların kültür merkezleri de alanı canlandırmıştır.⁷

1960'lardan itibaren sanatın misyonu yeniden hatırlanacak; bu defa ulus veya milli sanat için değil, toplumculuk misyonu

4 Yasa Yaman, "1950'li Yılların...", s. 98

5 Sarah-Neel Smith, "Introduction to 'Artistic Awakening in Ankara', 'The Artist and Politics', and 'The Burden of the Intellectual' by Bülent Ecevit", *Artmargins*, 5, 1, 2016, s. 112.

6 Yasa Yaman, "1950'li Yılların...", s. 99.

7 Antmen, *a.g.e.*, s. 291.

vurgulanacaktır. Kırdan kente göç arttıkça resimde de köylü, işçi, ezilen kesimlerin imgeleri daha fazla görülecektir. 1960-1980 arası dönemde ayrıca resmî kurumların sıkı bir eleştiriye tutulduğu daha özerk bir ortam gelişir. 1970'lerden itibaren sanat mekânlarının açık hava sergileri, sokaklar olduğu etkinlikler ortaya çıkar.⁸

1980'lerle birlikte 24 Ocak kararlarıyla piyasa ekonomisinin hegemonyasını ilanıyla toplumsal değer veya misyondan arınmış bir yerel sanat piyasasının oluşumu göze çarpar. 1987'de İstanbul Bienali'nin tam da Avrupa entegrasyonuna ülkece giriştiğimiz bir dönemde başlatılması, 1990'lar ve 2000'lerle birlikte ülkede üretilen sanatla "bir tür 'tarih sahnesi'ne çıkmak düşüncesi" ile küresel bir iddia peşinde olmasına da denk gelecektir.⁹ Alternatif sanat türleri ve biçimlerin görülmesi, post-modernizmin etkisiyle kolektif kimlikleri vurgulayan, öne çıkaran işlerin görünmesi söz konusu olacaktır.

1990'lardan itibaren ve 2000'lerle artarak sanat piyasasına bir yatırım aracı olarak hem de prestij aracı olarak bakılmış, zengin iş insanları koleksiyonları alıp satarak ciddi gelir elde etmişlerdir. 2000'lerde ayrıca bu koleksiyoncuların galerileri devre dışı bırakıp sanatçıyla doğrudan pazarlık yaparak atölyesinden resim alması söz konusu olmuştur. Sanatçının da hatta bu ilişki içinde sipariş üzerine iş yaptığı, böylece "tüccar bir sanatçı profilinin" doğduğu gözlemlenmektedir.¹⁰

2013 Gezi protestoları ve 15 Temmuz darbe girişimi gibi olaylar sonrasında siyasi iktidar kültürel alanı daha sıkı denetlemiş, sönümlendirmiş ve Avrupa'ya entegre olma vb. hülyalar geride bırakılarak, 2017'de Türkiye'nin Avrupa Birliği'nin "Yaratıcı Avrupa Programı"ndan çekilmesiyle kültür alanını fonlayan desteğin önü kesilmiştir.¹¹ 2020'leri yaşadığımız bu tarihsel anda sanat piyasasının neoliberal ekonomik düzene eklemlen-

8 A.g.e.

9 A.g.e., s. 304.

10 Ebru Nalan Sülün, *Türkiye'de Çağdaş Sanat Koleksiyonculuğu*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2019, s. 350.

11 A.g.e., s. 305.

miş, ulusal zenginlerimizin uluslararası galerilerle işbirliği halinde ve temelde finans sektörünün fonladığı bir sanat ortamının içinden geçiyoruz. Dolayısıyla, kamuya ait müze ve galerinin sınırlı sayıda ve özel muadillerine kıyasla daha az sayıda olduğu bir dönemde, özel şahsa veya kurumlara ait müzelerinin küratoryal politikalarının izin verdiği ölçüde sanattan faydalanmaktayız. Cumhuriyet'in 100. yılında kamunun sahibi ve yararlanıcısı olduğu sanat eserlerini ve mekânlarını daha çok gördüğümüz, sanatçının özgürce sanatını icra ederek para kazanabildiği nice yıllar dileğiyle...

KAYNAKÇA

ARŞİV KAYNAKLARI

Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi

BCA-CHP 490.0.1.0.0.2015.18.2

BCA-CHP 490.0.1.0.0.2016.19

BCA-CHP 490.1.0.0.2013.10

BCA-CHP 490.1.0.0.2013.7

BCA-CHP 490.1.0.0.2013.8

BCA-CHP 490.1.0.0.2014.12

BCA-CHP 490.1.0.0.2014

BCA-CHP 490.1.0.0.2015.17.2

BCA-CHP 490.1.0.0.2015.18.2

BCA-CHP 490.1.0.0.2016.20

BCA-CHP 490.1.0.0.2016.21

BCA-CHP 490.1.0.0.2016.22.2

BCA-CHP 490.1.0.0.2022.46

BCA-CHP 490.1.0.0.2022.48

BCA-CHP 490.1.0.0.977.786.4

BCA-CHP 90.1.0.0.2013.10

BCA 030.10.0.0.172.193.17

BCA 030.10.0.0.173.194.2

BCA 030.10.0.0.173.194.5

BİRİNCİL KAYNAKLAR

- A.M.D., "Cumhuriyet Halk Partisinin Anadolu Resim Gezileri", *Güzel Sanatlar*, sayı 4, Haziran 1942, s. 75-84.
- Adil, Fikret, "D Grubu Sergisi ve O Münasebetle", *Yücel*, sayı 72, Şubat 1941, s. 130-133.
- Akkoç, Zeynel, "Hitler ve Sanat", *Cumhuriyet*, 6 Temmuz 1938.
- Akpolat, Mustafa S., "Mimar Şevki Balmumcu'nun ve Ankara Sergi Evi Binası'nın Üzüntü Verici Öyküsü", *Kebikeç*, sayı 16, 2003, s. 309-321.
- Aksel, Malik, "20 Yıllık Sanat Hareketleri", *Ülkü*, sayı 51, 5. cilt, 1 İkinciteşrin 1943, s. 25-27.
- Aksel, Malik, "Dergiler ve Gazeteler Arasında: Denizli'de Resim ve Tezyin", *Ülkü*, cilt 3, sayı 28, 16 İkinciteşrin 1942, s. 28.
- Aksel, Malik, *Anadolu Halk Resimleri*, İstanbul: Baha Matbaası, 1960.
- Aksel, Malik, *Sanat Hayatı: Resim Sergisinde Otuz Gün*, (yay. haz.) Beşir Ayvazoglu, İstanbul: Kapı Yayınları, 2010.
- Anonim, "Ar'ın Büyük Anketi: Plastik Sanatlar ve Türkiye", *Ar*, sayı 1, Sonkanun 1937, s. 4-5.
- Anonim, "Ar'ın Büyük Anketi: Plastik Sanatlar ve Türkiye", *Ar*, sayı 2, Şubat 1937, s. 2-3.
- Anonim, "Ar'ın Büyük Anketi: Plastik Sanatlar ve Türkiye", *Ar*, sayı 4, Nisan 1937, s. 9-10.
- Anonim, "Ar'ın Büyük Anketi: Plastik Sanatlar ve Türkiye", *Ar*, sayı 6, Haziran 1937, s. 12.
- Anonim, "Ar'ın büyük anketi: Plastik Sanatlar ve Türkiye", *Ar*, sayı 7, Temmuz 1937, s. 2-3.
- Anonim, "Ar'ın büyük anketi: Plastik Sanatlar ve Türkiye", *Ar*, sayı 14, Şubat 1938, s. 10-11, 20.
- Anonim, "Ankara Garı Resim Müsabakası", *Arkitekt*, sayı 9, 1937, s. 250-251.
- Anonim, "Ankara'da Bir Sovyet Resim Sergisi", *Ulus*, 11 İlkkanun 1934.
- Anonim, "Ar Okuyucularına", *Ar*, sayı 12, Aralık 1937, s. 16.
- Anonim, "Ar'ın Sanat Anketi: "Turgut Zaim'in Düşünceleri", *Ar*, sayı 13, Ocak 1938, s. 10, 13.
- Anonim, "Bir İnkılap Ressamı", *Yeni Adam*, sayı 168, 18 Mart 1937.
- Anonim, "Birleşik Resim ve Heykel Sergisi", *Ar*, sayı 6, Haziran 1938, s. 16-17.
- Anonim, "C.H.P. Resim Sergisi", *Arkitekt*, cilt 9, sayı 5-6, 1939, s. 128.
- Anonim, "C.H.P'nin Güzel Kararı: 10 Ressamımız Tablolar Yapmak Üzere Yurt İçine Dağılıyorlar", *Ulus*, 19 Ağustos 1938.
- Anonim, "C.H.Partisinin Ressamlarımızı Himayeleri", *Ülkü*, cilt 18, sayı 101, Temmuz 1941, s. 472-473.
- Anonim, "CHP Genel Sekreterliğinin Sanatkârlarımızı Himaye İçin Çok Güzel Bir Teşebbüsü: 10 Ressamımız Yurt İçine Gönderiliyor", *Ulus*, 29 Haziran 1941.
- Anonim, "CHP Genel Yönetim Kurulu Toplantısında, Sanat Hayatımız için Müsbet Kararlar Alındı", *Ulus*, 28 Temmuz 1938.

- Anonim, "Cumhurreisimiz İnönü C.H.Partisinin 40 vilayete gönderdiği ressam-
ların yaptıkları 393 tablo ile amatör resim ve fotoğraflarını toplayan Halkevleri
Sergisini Gezdi", *Ulus*, 4 Mart 1942.
- Anonim, "Dördüncü İnkılab Resim Sergisi", *Ar*, sayı 1, Sonkanun 1937, s. 5-6.
- Anonim, "Fotoğrafsız Türkiye", *Ulus*, 3 İlkkanun 1934.
- Anonim, "Güzel Sanatçılar", *Yeni Adam*, sayı 48, 29 Teşrinisani 1934, s. 2.
- Anonim, "Halk Edebiyatı ve Halk Resimleri için Dahiliye Vekili B. Şükrü Kayanın
Tamimi", *Ayın Tarihi*, sayı 42, Mayıs 1937, s. 44-47.
- Anonim, "Halk Emrinde Güzel San'atlar", *Ayın Tarihi*, sayı 42, Mayıs 1937.
- Anonim, "İsmet İnönü dün Halkevimizde bir söyleviyle yeni 23 evi açtı", *Ulus*, 23
Şubat 1935.
- Anonim, "Kamutay'da Kültür Bakanlığında yeni direktörlükler kurulması kabul
edildi", *Ulus*, 4 Haziran 1935.
- Anonim, "Moskovada Türk Ressamları", *Kültür Haftası*, sayı 1, 15 İkincikanun
1936, s. 14.
- Anonim, "Okullarımızda Hümanizma Ruhu", *Ulus*, 13 Şubat 1935.
- Anonim, "Plastik Sanat Anketi: Malik Aksel'in Düşünceleri", *Ar*, sayı 14, Şubat
1938, s. 10-11.
- Anonim, "Sanat Hayatımızın Tekâmülü Leopold Lévy ile Bir Mülakat", *Ar*, sayı 3,
Mart 1937, s. 2-3.
- Anonim, "Sovyet Resim ve Heykel Sergisi", *Ulus*, 21 İlkkanun 1934.
- Anonim, "Sovyet sanat sergisi", *Ulus*, 20 İlkkanun 1934.
- Anonim, "Yeni Adam'ın 2'inci Yıl Programı", *Yeni Adam*, sayı 52, 27 Birincikanun
1934, s. 2.
- Anonim, "Ar'a Dair Bir İki Not", *Ar*, sayı 1, Sonkanun 1937, s. 16.
- Arseven, Celal Esad, *Sanat ve Siyaset Hatıralarım*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1993.
- Artam, M. N., "Sanatkâr uğraşiyor", *Ulus*, 23 Sonkanun 1935.
- Ayktut, Şeref, *Kamalizm (CHP Programının İzahı)*, İstanbul: Kaynak Yayınları, 2008.
- Aytaç, Kemal, "İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu", *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fa-
kültesi Dergisi*, cilt 17, sayı 1, 1984, s. 237-248.
- (Baltacıoğlu), İsmail Hakkı, "Mimaride Kübizm ve Türk An'anesi", *İstanbul Darül-
funûnu İlahiyat Fakültesi Mecmuası*, sene 3, sayı 11, 1929, s. 110-128.
- (Baltacıoğlu), İsmail Hakkı, *Demokrasi ve Sanat*, İstanbul: Sanayi-i Nefise Matbaa-
sı, Kanat Kütüphanesi, 1931.
- (Baltacıoğlu), İsmail Hakkı, "Resimde Kübizm ve Türk Ananesi", *İstanbul Darül-
funûnu İlahiyat Fakültesi Mecmuası*, sene 5, sayı 19, 1931, s. 33-48.
- (Baltacıoğlu), İsmail Hakkı, "Güzel Sanatlar Cumhuriyeti", *Yeni Adam*, sayı 3, 15
Kanunisani 1934.
- Baltacıoğlu, İsmail Hakkı, "Nos Peintres Modernes", *La Turquie Kémaliste*, sayı 9,
Eylül 1935, s. 10-15.
- Başaga, Ferruh, (haz.) Ahmet Öner Gezgini, *Akademiye Tanıklık 1: Resim ve Heykel,
Güzel Sanatlar Akademisine Bakışlar*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2003.
- Baydar, Nasuhi, "Ressamlarımız İş Başında", *Ar*, sayı 20-21, Ağustos-Eylül 1938,
s. 30.

- Bedri Rahmi, "Yeniler ve Yeni Resim", *Ar*, sayı 15, Mart 1938, s. 7.
- (Belge), Burhan Asaf, "Güzel Sanatlar İşi", *Hakimiyet-i Milliye*, 18 İkciteşrin 1934.
- (Belge), Burhan Asaf, "İnkılap Resim Sergisi", *Hakimiyet-i Milliye*, 12 İkciteşrin 1934.
- (Belge), Burhan Asaf, "Kültürü Yayma İşi", *Hakimiyet-i Milliye*, 19 Teşrin 1934.
- Belge, Burhan, "Fotoğraf Komisyonu", *Ulus*, 21 Şubat 1935.
- Belge, Burhan, "İnsan ve Kültür", *Ulus*, 22 İlkanun 1938.
- Belge, Burhan, "Sovyet Sergisi", *Ulus*, 20 İlkanun 1934.
- Berk, Nurullah Cemal, "Kübizm Nedir?", *Varlık*, cilt 2, sayı 38, 1 Şubat 1935, s. 235.
- Berk, Nurullah, "Bir Resim Sergisi Münasebetiyle I", *Varlık*, cilt 5, sayı 97, 15 Temmuz 1937, s. 388-390.
- Berk, Nurullah, "Bir Resim Sergisi Münasebetiyle III", *Varlık*, cilt 5, sayı 101, 15 Eylül 1937, s. 454-455.
- Berk, Nurullah, "Resim ve Heykel Müzesi", *Ar*, sayı 17, Mayıs 1938, s. 12-15.
- Berk, Nurullah, "Sanat ve Devlet", *Ar*, sayı 12, Aralık 1937, s. 1-2.
- Berk, Nurullah, *Türkiye'de Resim*, İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı, 1943.
- (Boyar), Ali Sami, "Güzel Sanatları İnkılâba Nasıl Maledebiliriz", *Ülkü*, cilt 3, sayı 17, Temmuz 1934, s. 359-361.
- C.H.P Manisa Halkevi, *Yurt Gezisi Resim Sergisi 6-11-1944*, Manisa: Gediz Basımevi.
- C.H.P, *Cumhuriyet Halk Partisi Resim Sergisi 1944*, Ankara: C.H.P, 1944.
- C.K. "Yurt köşesi sanatkar fırçasında nasıl canlanır?", *Ulus*, 26 Nisan 1939.
- Cemal, Nurullah, "Modern Sanat", *Varlık*, cilt 2, sayı 36, 1 İkcikanun 1935, s. 180-181.
- Cemal, Nurullah, "Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği Sergisi: Genç Ressamlar, Sergileri Hakkında ne Diyorlar?", *Yeni Muhit*, sene 2, sayı 13, 13 Teşrinisani 1929, s. 980-981.
- CHF 1931 *Nizamnamesi ve Programı*, Ankara, 1931.
- Cuda, Mahmut, "Ressamlar Taze Bir Gayretle Çalışıyorlar", *Arkitekt*, cilt 9, sayı 5-6, 1939, s. 135.
- Dıranas, A.M., "İkinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi", *Güzel Sanatlar*, sayı 4, Haziran 1942, s. 16-23.
- Dıranas, Ahmet Muhip, "Resimde Ümanizma: Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi Münasebetiyle", *Güzel Sanatlar*, sayı 2, Mayıs 1940, s. 131-153.
- Dino, Abidin, *Adana Yazıları*, Adana: Karahan Kitabevi, 2000.
- Dino, Abidin, *Kültür, Sanat ve Politika Üstüne Yazılar: Abidin Dino 1938-1993*, İstanbul: Adam Yayınları, 2000.
- Dino, Abidin, *Kısa Hayat Öyküm*, İstanbul: Can Yayınları, 2007.
- Doğan, Muhittin, "Sekizinci Resim Sergisi Ankara, Fırka Ocağı Salonunda", *Muhit*, sene 3, sayı 33, Temmuz 1931, s. 11-13.
- Dranas, Ahmet Muhip, "Sanat ve Yurt Bütünlüğü", *Ülkü*, cilt 2, sayı 16, Kasım 1941, s. 19-20.

- Duru, Kazım Nami, "Gazi Enstitüsünde resim-iş sergisi", *Ulus*, 29 Haziran 1935.
- Engin, Mehmed Saffet, "Okullarımızda Edebiyat Tedrisatı ve Eski Yunan Klasikleri", *Ulus*, 1 Şubat 1935.
- E(pikman), R(efik)., "Türk Ressamlarının Yurt Gezisi", *Ülkü*, cilt 14, sayı 77, Temmuz 1939, s. 461-462.
- Epikman, R(efik)., "Cumhuriyet Halk Partisinin Türk Ressamları Arasında Tertip Ettiği Yurt Gezisi", *Ülkü*, cilt 14, sayı 79, Eylül 1939, s. 73-74.
- Epikman, Refik "Cumhuriyet Halk Partisinin Türk Ressamları Arasında Tertip Ettiği II inci Yurt Gezisi", *Güzel Sanatlar*, sayı 2, Mayıs 1940, s. 170.
- Ergüven, Nurettin, "Ankara Resim Sergisi", *Arkitekt*, sayı 5-6, 1937, s. 150-154.
- Ertem, Sadri (Etem), "Sanatın Korunması", *Varlık*, cilt 2, sayı 41, 15 Mart 1935, s. 263.
- Eşref, "Dört Başlı Dragon", *Yeni Adam*, sayı 35, 30 Ağustos 1934, s. 6.
- Eyüboğlu, Sabahattin, "Öz Resme Doğru", *Ar*, sene 2, sayı 5, Mayıs 1938, s. 3-5, 9.
- Eyüboğlu, Sabahattin, "Yazı ve Resim", *İnsan*, sayı 2, 15 Mayıs 1938, s. 178.
- Eyüpoğlu, Bedri, "Resim Havadisleri: Yeni Ankara Garı için Açılan Müsabakaya ve Ressamlarımızın Anadolu'ya Gönderilmelerine Dair", *İnsan*, sayı 4, 15 Temmuz 1938, s. 375-376.
- Eyüpoğlu, Sabahattin, "Resim Galerisi", *İnsan*, sayı 4, 15 Temmuz 1938, s. 373-375.
- Eyüpoğlu, Sabahattin, "Yeni Türk San'atkarı Yahut Frenkten Türke Dönüş", *İnsan*, sayı 1, 15 Nisan 1938, s. 31-38.
- Gabriel, "Ankara'da Resim ve Heykel Sergisi", *Hayat*, cilt 5, sayı 129, 16 Mayıs 1929, s. 487-488.
- Gençosman, Kemal Zeki, "Devletin himayesinde sanat", *Ulus*, 1 Kasım 1940, s. 2.
- Gökalt, Ziya, *Türkçülüğün Esasları*, İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri Koll. Şti, 1978.
- Görel, Hamit, "Şehirlerimiz ve Sanatkâr", *Varlık*, cilt 4, sayı 90, 1 Nisan 1937, s. 275.
- Gürol, Şerif, "C.H.Partisinin Yurt İçi Ressamlar Gezisi", *Ülkü*, cilt 3, sayı 35, 1 Mart 1943, s. 9-11.
- Hakkı, Edip, "Rus Resim Sergisi", *Arkitekt*, cilt 5, sayı 3, 1935, s. 87.
- Hakkı, İsmail, "Güzel Sanatlar Cumhuriyeti", *Yeni Adam*, sayı 3, 15 Kanunisanı 1934, s. 6.
- Haşim, Şerif Abdülkadirzade Hüseyin, "Maksadımız", *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, sayı 1, 1911, yay.haz. Yaprak Zihnioglu, *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi 1911-1914*, güncelleştirilmiş basım, İstanbul: Kitap Yayınevi, 2007, s. 2.
- İbrahim Çallı, "Sovyet Rusyadan Birkaç İntiba", *Kültür Haftası*, sayı 11, 25 Mart 1936, s. 204.
- Namık İsmail, "Güzel san'atların memleketimizde inkişafına dair proje ve kanun layihaları esbabı mucibe raporu", *Mimar*, cilt 3, sayı 8, 1933, s. 252-255.
- Namık İsmail, "Güzel san'atların memleketimizde inkişafına dair proje ve kanun layihaları esbabı mucibe raporu", *Mimar*, cilt 3, sayı 9-10, 1933, s. 322-329.
- Kaptan, Arif, "San'at Dünyasından Haberler", *İnsan*, sayı 10, 1 Mart 1939, s. 847-848.

- Karaburçak, İhsan Cemal, "B.Şükrü Kaya'ya Açık Mektup", *Ar*, sayı 7, Temmuz 1937, s. 1.
- Mimar Aptullah Ziya, "İnkılapta Sanat", *Varlık*, cilt 1, sayı 11, 15 Birincikanun 1933, s. 168.
- Muhip, Fevzi, "Neo-humanisme ve Akıl", *Yücel*, cilt 1, sayı 3, Nisan 1935, s. 2-3.
- Muhip, Fevzi, "Neo-humanisme", *Yücel*, cilt 1, sayı 1, Şubat 1935, s. 10-12.
- Muvaffak Sami Onat, "Yurt Gezisinde Ressamlarımız", *Yayla*, yıl 2, sayı 6, 9 Şubat 1945, s. 32-35.
- Naci, Elif, "Müstakillerin Sergisi", *Milliyet*, 27 Şubat 1931, s. 4.
- Naci, Elif, "Müstakillerin Sergisi", *Muhit*, sene 4, sayı 38, Kanunievvel 1931, s. 29.
- Naci, Elif, "Ressamlar Aylık", *Cumhuriyet*, 10 Mayıs 1937.
- Naci, Elif, "Türkiye'de Resim Hareketleri", *Yeni Türk*, cilt 4, sayı 27, Teşrinisani 1934, s. 1726-1736.
- Naci, Elif, "Türkiyede Resim Cereyanları: Harpten Sonraki Ressamlar", *Muhit*, sene 4, sayı 46, Ağustos 1932, s. 30-31.
- Naci, Elif, *On Yılda Resim*, İstanbul: Gazetecilik ve Matbaacılık T.A.Ş., 1933.
- Nayır, Yaşar Nabi, "Düşünceler-Muharrir ve Memleket", *Ulus*, 24 Eylül 1938.
- Nayır, Yaşar Nabi, "Parti Programında Kültür işleri", *Ulus*, 17 Mayıs 1935.
- Necdet, Hamid, "Güzel Sanatlar İçin", *Hakimiyet-i Milliye*, 4 İlkkanun 1934, s. 5.
- "Onuncu Yıl Nutku", <https://www.ktb.gov.tr/TR-96294/10-yil-nutku.html> (erişim 03.10.2023)
- (Örik), Nahid Sırrı, "Bir Teşkilat Hakkında Temenniler", *Varlık*, cilt 2, sayı 48, 1 Temmuz, 1935, s. 369.
- (Örik), Nahid Sırrı, "Ressamların Himayesi Hakkında Bir Proje Etrafında", *Varlık*, cilt 5, sayı 112, 1 Mart 1938, s. 626.
- Ötügen, Adnan Cahid, "Almanya'da Yeni Bir Seyyar Sergi: Soysuzlaşmış Sanat", *Cumhuriyet*, 8 Mayıs 1938.
- R. Ş., "Garp Memleketlerinde Halk Terbiyesi", *Ülkü*, sayı 4, Mayıs 1933, s. 295-306.
- Raby, Julian, "A Sultan of Paradox: Mehmed the Conqueror as a Patron of the Arts", *Oxford Art Journal*, cilt 5, no. 1, Patronage sayısı, 1982, s. 1-5.
- Ressam Ali Sami, "Güzel Sanatları İnkılâba Nasıl Maledebiliriz", *Ülkü*, cilt 3, sayı 17, Temmuz 1934, s. 359-361.
- Ressam Ali Sami, "Kaldırım Ressamları", *Ülkü*, sayı 7, Ağustos 1933, s. 34-36.
- Ressam Ali Sami, "Köy Mekteplerinde Resim Dersleri", *Ülkü*, sayı 12, İkincikanun 1934, s. 463-466.
- Ressam Ali Sami, "Propaganda ve Resim", *Ülkü*, cilt 4, sayı 19, Eylül 1934, s. 46-50.
- Ressam Ali Sami, "Sanat Varlığımızda Resmin Yeri", *Ülkü*, sayı 5, Haziran 1933, s. 396-399.
- Ressam Ali Sami, "Türk İnkılabının Beklediği Sanat", *Ülkü*, sayı 10, İkinciteşrin 1933, s. 302-306.
- Ressam Ali Sami, "Yaratıcı Artist ve Sanatta Muvazene", *Ülkü*, cilt 4, sayı 21, İkinciteşrin 1934, s. 215-217.

- Ressam Zeki Faik, "On Senelik Resim Hayatımız", *Mimar*, cilt 3, sayı 9-10, 1933, s. 319-320.
- Sadullah, Naci, "Nasıl Dolaştılar", *Tan*, 9 Kasım 1938, s. 7, 15.
- Sahir, Celal, "Altıncı Resim Sergisi", *Hayat*, cilt 6, sayı 135, 15 Temmuz 1929, s. 11-15.
- Sami, M., "Ressam Hasan Rıza Bey", sayı 14, sene 2, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, yay.haz. Yaprak Zihnioğlu, *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi 1911-1914*, güncelleştirilmiş basım, İstanbul: Kitap Yayınevi, 2007, s. 169-172.
- Selen, Sadi, "Kültür anlayışları", *Ulus*, 19 Sonkanun 1935.
- Sırrı, Nahid, "Ankara Halkevindeki Resim Sergisi", *Varlık*, cilt 5, sayı 114, 1 Nisan 1938, s. 657.
- Suman, Nusret, "Resim Sergisi Dolayısıyla", *Ülkü*, cilt 2, sayı 13, 1 Nisan 1942, s. 14.
- Şekip, M(ustafa)., "Ressamlarımız", *Hayat*, cilt 6, sayı 143, 15 Teşrinisani 1929, s. 1-2.
- Şekip, Mustafa, "'Genç Ressamlar Sergisi' Arefesinde", *Hayat*, cilt 5, sayı 125, 18 Nisan 1929, s. 403.
- T.İ., "Dördüncü Resim ve Heykel Sergisi", *Ulus*, 1 Kasım 1942.
- Tahir, Cemal, "Fotograf Sergisi", *Ülkü*, cilt 7, sayı 38, Nisan 1936, s. 125-127.
- Tan, Turan, "Soysuzlaşan Sanat Sergisi", *Cumhuriyet*, 1 Haziran 1938.
- Tollu, Cemal, "Bir Anket Münasebetile", *Ar*, sayı 6, Haziran 1937, s. 1.
- (Tonguç), İsmail Hakkı, "Malik Bey ve Talebesinin Resim Sergisi", *Ülkü*, cilt 3, sayı 16, Haziran 1934, s. 290-303.
- Tonguç, İsmail Hakkı, "Sovyet Sanatkarları Resim Sergisi", *Ülkü*, cilt 4, sayı 24, Şubat 1935, s. 444-446.
- Toprak, Burhan Ümit, "Sovyet Filmi ile Avrupa ve Amerika Filmleri", *Ulus*, 24 Nisan 1935.
- Toprak, Burhan, "Resim Sergisi: Güzel Sanatlar Birliği'nin 25'inci Sergisi Münasebetile", *Arkitekt*, sayı 3-4, 1941, s. 74-77.
- Tör, Vedat Nedim, "Ar'ın Büyük Anketi: Plastik Sanatlar ve Türkiye", *Ar*, sayı 4, Nisan 1937, s. 9-10.
- Tör, Vedat Nedim, "Barışa Yaklaşırken: Ressamlar", *Hep Bu Topraktan*, sayı 1, Nisan 1943, s. 124-125.
- Tör, Vedat Nedim, *Resim Öğretmeni*, Ankara: Akba Kitabevi, 1943.
- Tör, Vedat Nedim, *Yıllar Böyle Geçti*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010.
- Urallı, Salih N., "Ressamlar ve Aylık Meselesi", *Ar*, sayı 3, Mart 1937, s. 7.
- Ülken, Hilmi Ziya, "Tanzimat ve Humanizm", *İnsan*, sayı 9, 1 Şubat 1939, s. 689-694.
- Ülken, Hilmi Ziya, *Resim ve Cemiyet*, İstanbul: Üniversite Kitabevi, 1942.
- Üren, Eşref, "Bir Sanat Hesaplaşması", *Ülkü*, cilt 3, sayı 28, 16 İnkiteşrin 1942, s. 24.
- Vicdani, Malik, "Türk Resim San'atı", *Varlık*, cilt 1, sayı 2, 1 Ağustos 1933, s. 28.
- Von Walder, "Sowjet Kunst im Ausstellungs Gebäude Ankara", sayı 5, Şubat 1935, s. 24-28.

- Y.N. "İkinci Inkılap Resim Sergisi", *Hâkimiyet-i Milliye*, 1 İkciteşrin 1934.
- Yakup Kadri, "Ankara Moskova Roma", *Kadro*, sayı 11, İkciteşrin 1932, s. 38-40.
- Yaşar Nabi, "Sanatta Modernlik Meselesi", *Ulus*, 5 Sonkanun 1935.
- Yetkin, Suut Kemal, "Ar İkinci Yılına Girerken", *Ar*, sayı 13, Ocak 1938, s. 4.
- Yetkin, Suut Kemal, "Müstakil Sanat", *Ar*, sayı 14, Şubat 1938, s. 4.
- Yetkin, Suut Kemal, "Yurda Dönen Sanat", *Ar*, sayı 15, Mart 1938, s. 2.
- Yutkeviç, Serj, "Genç Türk ressamlarına mektub", *Ulus*, 14 İlkkanun 1934.
- Yücel, Hasan-Ali, "3 Temmuz 1941, Devlet Konservatuarı İlk Mezunlarını Verirken", *Güzel Sanatlar*, sayı 3, 1941, s. 1-6.
- Yücel, Hasan Âli, "İkinci Devlet Resim ve Heykel Sergisini Açış Nutku", *Güzel Sanatlar*, sayı 4, Haziran 1942, s. 13.
- Zübeyr, Hamit, "Halk Terbiyesi Vasıtaları", *Ülkü*, sayı 2, Mart 1933, s. 152-159.
- Zübeyr, Hamit, *Halk Terbiyesi*, Ankara: Köy Hocası Matbaası, 1931.

DiĞER KAYNAKLAR

- Adadağ, Ö., "Un film, une capitale comme vitrine de la République: Ankara, le cœur de la Turquie", *İleti-ş-im, Université Galatasaray Revue de Communication*, sayı 26, 2017, s. 157-177. DOI: 10.16878/gsuilet.324246.
- Afacan, Serhan, "Devletle Yazışmak: Türkiye ve İran Sosyal Tarihçiliğinde Dilekçeler", *Türkiyat Mecmuası*, cilt 21/ Bahar, 2011, s. 1-29.
- Ahıska, Meltem, "Garbiyatçılık: Türkiye'de Modernliğin Grameri", *Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce*, cilt 9: *Dönemler ve Zihniyetler*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009, s. 1039-1065.
- Akın, Yiğit, "Reconsidering State, Party, and Society in Early Republican Turkey: Politics of Petitioning", *International Journal of Middle East Studies*, sayı 39, 2007, s. 435-457.
- Alkan, Mehmet Ö., "İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e Modernleşme ve Ulusçuluk Sürecinde Eğitim", der. Kemal Karpat, *Osmanlı Geçmişi ve Bugünün Türkiye'si*, çev. Sönmez Taner, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2005, s. 73-242.
- Anonim, "Yücel çıktı", der. Hasan Ersel vd., *Cumhuriyet Ansiklopedisi 1923-1940*, 1. Cilt, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002, s. 246.
- Anonim, "Eserlerin satılma nedeni aileye giren yabancılar", *Hürriyet*, 17 Ocak 2000, <http://webarsiv.hurriyet.com.tr/2000/01/17/172868.asp> (erişim 03.10.2023).
- Anonim, "Türk Ressamlar Cemiyeti Kuruldu", der. Hasan Ersel vd., *Cumhuriyet Ansiklopedisi 1941-1960*, cilt 2, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002, s. 25.
- Antliff, Mark, "Fascism, Modernism, and Modernity", *The Art Bulletin*, cilt 84, no. 1, 2002, s. 148-169.
- Antmen, Ahu, "Modernizm Peşinde: Sanatın Yüz Yılı", der. Mehmet Ö. Alkan, *Cumhuriyet: Asırlık bir Muhasebe*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2023, s. 271-314.
- Appadurai, Arjun, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minnesota ve Londra: University of Minnesota Press, 1996.
- Arkan, Zeki, "Hasan Âli Yücel ve Tarih Bilinci", *Tarih ve Toplum*, 28, 166, Ekim 1997, s. 4-12 (196-204).

- Arsal, Oğur, *Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi (1839-1924)*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.
- Artun, Ali, "Çağdaş Sanat Tarihleri ve Sanatın Çağdaşlaşması", *Toplum ve Bilim*, sayı 79, Kış, 1998, s. 24-65.
- Artun, Ali, "Sunuş: Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm", Charles Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.
- Artun, Ali, "Türkiye'de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus", der. Ali Artun ve Esra Aliçavuşoğlu, *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı: Türkiye'de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009, s. 13-16.
- Artun, Ali, *Modernizm Kavramı ve Türkiye'de Modernist Sanatın Doğuşu*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2021.
- Artun, Deniz, *Paris'ten Modernlik Tercümeleleri: Académie Julian'da İmparatorluk ve Cumhuriyet Öğrencileri*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.
- Aslan, Senem, "'Citizen, Speak Turkish!': A Nation in the Making", *Nationalism and Ethnic Politics*, cilt 13, no. 2, 2007, s. 245-272.
- Ata, Bahri, "Dr. Hâmit Zübeyr Koşay ve Gölbaşı Türk Köyü Projesi", *Türk Yurdu*, Eylül 2007, s. 42-43.
- Ayvazoğlu, Beşir, *Malik Aksel: Evimizin Ressamı*, İstanbul: Kapı Yayınları, 2011.
- Bacqué-Grammont, Jean-Louis. "Image et Promotion de l'Image dans Les Premiers Temps de La République Turque: À Propos de La Revue 'La Turquie Kémaliste.'" *Oriente Moderno*, cilt 92, no. 1, 2012, s. 153-168.
- Barber, William J., "'Sweet Are the Uses of Adversity': Federal Patronage of the Arts in the Great Depression", *History of Political Economy*, cilt 31, sayı 5, 1999, s. 235-255.
- Bayındır Uluşkan, Seda, "Atatürk Döneminde Halk Terbiyesi ve Buna Dair Bir Yayın Örneği: Halk Dergisi", *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları*, yıl 5, sayı 9, 2006, s. 189-207.
- Bayındır Uluşkan, Seda, *Atatürk'ün Sosyal ve Kültürel Politikaları*, Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi, 2010.
- Becker, Howard S., "Art Worlds and Social Types", *American Behavioral Scientist*, cilt 19, no. 6, July/August 1976, s. 703-718.
- Becker, Howard S., *Art Worlds*, California: University of California Press, 1983, 2008.
- Becker, Martina, "Institutionalisation of Art Education and Its Implications for the Conceptualisation of 'Art' and the Artistic Profession in the Early Turkish Republic", *Quaderns de la Mediterrània*, sayı 15, 2012, s. 39-49.
- Belge, Murat, "Kültür", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, cilt 5, İstanbul: İletişim Yayınları, 1983.
- Belge, Murat, *Militarist Modernleşme: Almanya, Japonya ve Türkiye*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.
- Belting, Hans, *Floransa ve Bağdat: Doğu'da ve Batı'da Bakışın Tarihi*, çev. Zehra Ak-su Yılmaz, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2015.
- Berman, Marshall, *All That is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*, New York: Penguin Books, 1988.

- Bilsel, Can, "Our Anatolia': Organicism and the Making of Humanist Culture in Turkey", *Muqarnas*, 24, History and Ideology: Architectural Heritage of the "Lands of Rum", 2007, s. 223-241.
- Bora, Aksu (der.), *İradenin İyimserliği: 2000'lerde Türkiye'de Kadınlar*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2021.
- Bourdieu, Pierre, *The Logic of Practice*, Stanford, CA: Stanford University Press, 1990.
- Bourdieu, Pierre, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, çev. Richard Nice, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1984.
- Bourdieu, Pierre, *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*, çev. Susan Emanuel, Stanford, California: Stanford University Press, 1996.
- Bourdieu, Pierre, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature (Vol III)*, Cambridge: Polity Press, 2004.
- Bozdoğan, Sibel, "Art and Architecture in Modern Turkey: The Republican Period", der. Reşat Kasaba, *The Cambridge History of Turkey*, cilt 4: *Turkey in the Modern World*, New York: Cambridge University Press, 2008, s. 419-471.
- Bozdoğan, Sibel, *Modernism and the Nation Building: Turkish Architectural Culture in the Early Republic*, Seattle ve Londra: University of Washington Press, 2001.
- Bozdoğan, Sibel *Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür*, İstanbul: Metis Yayınları, 2015
- Böer, Ingeborg vd. (der.), *Türken in Berlin 1871-1945: Eine Metropole in Den Erinnerungen Osmanischer und Turkischer Zeitzeugen*, Gruyter, 2002.
- Calinescu, Matei, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham: Duke University Press, 1987.
- Caymaz, Birol, "Cumhuriyetin Onuncu Yıl Kutlamaları: 29 Ekim 1933", *Bilgi ve Bellek*, yıl 4, sayı 7, 2007, s. 115-139.
- Caymaz, Birol ve Szurek, Emmanuel, "La révolution au pied de la lettre. L'invention de 'l'alphabet turc'", *European Journal of Turkish Studies*, Thematic Issue, no. 6, sayı 6, 2007.
- Caymaz, Birol, *Türkiye'de Vatandaşlık: Resmi İdeoloji ve Yansımaları*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008.
- Cezar, Mustafa, "II. Dönem: 1928-1982 Güzel Sanatlar Akademisi", yay.haz. Aydın Ayan vd., *Güzel Sanatlar Akademisi Öğretim Elemanları Resim ve Heykel Sergisi 1928-1982*, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2005.
- Chakrabarty, Dipesh, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton: Princeton University Press, 2000.
- Chalcraft, John, "Engaging the State: Peasants and Petitions in Egypt on the Eve of Colonial Rule", *International Journal of Middle East Studies*, sayı 37, 2005, s. 303-325.
- Chu, Christina, "The Lignan School and Its Followers: Radical Innovation in Southern China", der. Kuiyi Shen, *A Century in Crisis: Modernity and Tradition in China*, New York: Guggenheim Museum Publications, 1998, s. 64-79.
- Clark, T.J., *Farewell to an Idea: Episodes From a History of Modernism*, Yale New Haven ve Londra: University Press, 1999.
- Cowling, Elizabeth ve Mundy, Jennifer (der.), *On Classic Ground: Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism 1910-1930*, Millbank: London Tate Gallery Publications, 1990.

- Çağrı, Mustafa, "İbrâhim Hakkı Erzurûmî", Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/ibrahim-hakki-erzurumi> (erişim 03.10.2023).
- Çıkar, Mustafa, *Hasan Âli Yücel ve Türk Kültür Reformu*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1998.
- Çınar, Metin, *Anadoluculuk ve Tek Parti CHP'de Sağ Kanat*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2013.
- Çiğdem, Ahmet, "Batılılaşma, Modernite ve Modernizasyon: 'Türk Batılılaşması'nı Açıklayıcı Bir Kavram: Türk Başkalığı", der. Uygur Kocabaşoğlu, *Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce*, cilt 3: *Modernleşme ve Batıcılık*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2002, s. 68-81.
- Demir, Ataman, *Arşivdeki Belgeler Işığında Güzel Sanatlar Akademisi'nde Yabancı Hocalar: Philipp Ginther'den (1929) - (1958) Kurt Erdmann'a Kadar*, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Akademisi, 2008.
- Derman, M. Uğur, "Medresetü'l-Hattâtîn", Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/medresetul-hattatin> (erişim 03.10.2023).
- Dilmaç, Oğuz, "1914-1940 Yılları Arasında Avrupa'da Eğitim Alan Sanatçılarımızın Ülkemizin Sanat Eğitimine Katkıları", *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, cilt 13, sayı 23, Haziran 2010, s. 63-78.
- Duben, İpek, *Türk Resmi ve Eleştirisi: 1880-1950*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007.
- Durgun, Sezgi, *Memalik-i Şahane'den Vatan'a*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, cilt 1, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları, 1997.
- Edered, Kytle T. "Symbolizing a Modern Anatolia: Ankara as Capital in Turkey's Early Republican Landscape", *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, cilt 28, sayı 2, 2008, s. 320-341.
- Edgü, Amélie (der.), *Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943)*, İstanbul Milli Reasürans T.A.Ş. Yayını, 1998.
- Ege, Ragıp ve Hagemann, Harald, "The Modernisation of the Turkish University After 1933: The Contributions of Refugees From Nazism", *The European Journal of the History of Economic Thought*, 19, 6, 2012, s. 953-954.
- Elibal, Gültekin, *Atatürk ve Resim Heykel*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1973.
- Er, Turgut, *Arşiv Belgeleri Işığında Türkiye'de Sansür (1938-1945)*, Ankara: Berikan Yayınevi, 2014.
- Erdoğan, Necmi, "Devleti 'İdare Etmek': Mâduniyet ve Düzenbazlık", *Toplum ve Bilim*, sayı 83, Kış 1999/2000, s. 8-31.
- Ergün, Mustafa, "İkinci Meşrutiyet Devrinde Eğitim Hareketleri (1908-1914)", Ankara, 1996.
- Escobar, Arturo, "After Nature Steps to an Antiessentialist Political Ecology", *Current Anthropology*, cilt 40, sayı 1, 1999, s. 1-30.
- F(erit) E(dgü), "Avni Arbaş", der. Amélie Edgü, *Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943)*, İstanbul Milli Reasürans T.A.Ş. Yayını, 1998, s. 90.

- Feldman, Allen, "Violence and Vision: The Prosthetics and Aesthetics of Terror", der. Fernando Coronil ve Julie Skurski, *States of Violence*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2006, s. 46-78.
- Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois ve Benjamin H.D. Buchloh (der.), *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, New York: Thames and Hudson, 2004.
- Genç, Adem, "Bir Kalkınma Siyaseti ve Devrim İdeolojisi Açısından Türk Resminde Psikolojik Uyuşum/ Anlamca Yoksullaşma ve Gelenek Sorunsalı", *Yetmiş Beşinci Yıla Armağan: Yaşayan Türk Plastik Sanatları Sergisi Katalogu*, İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, 1998, s. 72-80.
- Giray, Kıymet, "Yurdu Gezen Türk Ressamları-I", *Türkiye'de Sanat*, sayı 17, Ocak-Şubat 1995, s. 34-37.
- Giray, Kıymet, "Yurdu Gezen Türk Ressamları-II", *Türkiye'de Sanat*, sayı 19, Mayıs/Ağustos 1995, s. 38-45.
- Giray, Kıymet, "Türk Resim Sanatının Sorunları", *Türkiye'de Sanat*, sayı 22, 1996, s. 46-51.
- Giray, Kıymet, *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği*, İstanbul: Akbank Yayınları, 1997.
- Giray, Kıymet, *Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1998.
- Giray, Kıymet, *Cumhuriyetin İlk Ressamları*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2004.
- Golan, Romy, *Modernity and Nostalgia: Art and Politics in France Between the Wars*, New Haven ve Londra: Yale University Press, 1995.
- Gombrich, Ernst, *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance*, Chicago: Phaidon Press, 1966.
- Gören, Ahmet Kâmil, "Türk Resminin Bir Odağı: Saray Koleksiyonu", *İhtişam ve Tevazu: Padişahın Ressam Kulları*, İstanbul: TBMM Milli Saraylar, 2012, s. 15-39.
- Gramsci, Antonio, *Selections from the Prison Notebooks*, New York: International Publishers, 1971.
- Güler, Abdullah Sinan, "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve naşir-i efkarı: Ehl-Hırefden özgür ressamlar örgütüne", yay.haz. Yaprak Zihnioğlu, *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi 1911-1914*, güncelleştirilmiş basım, İstanbul: Kitap Yayınevi, 2007, s. XI-XIX.
- Güner, Kağan, *Modern Türk Sanatının Doğuşu: Konstrüktivist Türkiye Cumhuriyeti'nde Kültür ve İdeoloji*, İstanbul: Kaynak Yayınları, 2014.
- Güney, Tansel, "Yahya Kemal Bayatlı", der. Uygur Kocabaşoğlu, *Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce*, cilt 3: cilt 3, İstanbul: İletişim Yayınları, 2004, s. 222-227.
- Gürbilek, Nurdan, "Dandies and Originals: Authenticity, Belatedness, and the Turkish Novel", *The South Atlantic Quarterly*, cilt 102, sayı 2/3, Spring/Summer 2003, s. 599-628.
- Gürpınar, Doğan, "From the Bare and Arid Hills to Anatolia, the Loveable and Beautiful: Kemalist Project of 'National Modernity' in Anatolian Countryside", *Middle Eastern Studies*, cilt 48, sayı 6, 2012, s. 903-926.
- Gürpınar, Doğan, *Türkiye'de Aydınlanın Kısa Tarihi*, İstanbul: Etkileşim Yayınları, 2013.

- Hacıbrahimoglu, Işıl Çakan, *Cumhuriyet ve Hûmanizma Algısı*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2012.
- Harrits, Gitta Sommer, "Political Power As Symbolic Capital And Symbolic Violence", *Journal of Political Power*, cilt 4, no. 2, Ağustos 2011, s. 237-258.
- Herf, Jeffrey, *Reactionary Modernism: Technology, Culture and Politics in Weimar and the Third Reich*, Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- Hirst, Samuel J., "Anti-Westernism on the European Periphery: The Meaning of Soviet-Turkish Convergence in the 1930s", *Slavic Review*, cilt 72, sayı 1, 2013, s. 32-53.
- İnalcık, Halil, "Şikâyet Hakkı: Arz-ı Hal ve Arz-ı Mahzarlar", *Osmanlı Araştırmaları*, sayı 7-8, 1988, s. 33-54.
- İnan, M. Rauf, *Mustafa Necati: Kişiliği, Ulusal Eğitime Bakışı, Konuşma ve Anıları*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1980.
- İpsirli, Mehmet, "Arzuhal", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, cilt 3, 1991, s. 447-448.
- İrem, Nazım, "Mustafa Şekip Tunç", der. Uygur Kocabaşoğlu, *Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce*, cilt 3: *Modernleşme ve Batıcılık*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.
- İskender, Kemal, "Cumhuriyet Türkiyesi'nde Sanat ve Estetik", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, cilt 7, İstanbul: İletişim Yayınları, 1983, s. 1746-1758.
- İskender, Kemal, "Cumhuriyet'in İlk Yıllarındaki Türk Resmi ve Siyaset İlişkileri", *Türkiye'de Sanat*, sayı 22, 1996, s. 42-45.
- James-Chakraborty, Kathleen, *Bauhaus Culture: From Weimar to the Cold War*, Minneapolis, Londra: University of Minnesota Press, 2006.
- Jay, Martin, "Scopic Regimes of Modernity", der. Hal Foster, *Vision and Visuality*, Bay Press, Seattle, 1988, s. 3-23.
- Jay, Martin, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Nineteenth Century French Thought*, Berkeley, Los Angeles, Londra: University of California Press, 1993.
- Jourdain, Anne ve Naulin, Sidone, *Pierre Bourdieu'nün Kuramı ve Sosyolojik Kullanımları*, çev. Öykü Elitez, İstanbul: İletişim Yayınları, 2016.
- Kafadar, Osman, "Cumhuriyet Dönemi Eğitim Tartışmaları", der. Uygur Kocabaşoğlu, *Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce*, cilt 3: *Modernleşme ve Batıcılık*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2002, s. 351-381.
- Kalaycıoğlu, Ersin, "Kemalizm ve Post-Kemalizm Ayrışmasında Türkiye'de Siyaset Bilimi", der. İlker Aytürk ve Berk Esen, *Post-Post-Kemalizm: Türkiye Çalışmalarında Yeni Arayışlar*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2022, s. 51-96.
- Kao, Mayching, "Reforms in Education and the Beginning of the Western Style Painting Movement in China", der. Kuiyi Shen, *A Century in Crisis: Modernity and Tradition in China*.
- Kaplan, İsmail, *Türkiye'de Milli Eğitim İdeolojisi ve Siyasal Toplumsallaşma Üzerindeki Etkisi*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.
- Karaömerlioğlu, Asım, *Orada Bir Köy Var Uzakta: Erken Cumhuriyet Döneminde Köycü Söylem*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.
- Kavut, Müslüm, *Humanist Perception of Culture and History in the 1938-1950 Period of Republican Turkey*, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara: ODTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Anabilim Dalı, 2011.

- Kaya Akyıldız, "Mavi Anadoluculuk", der. Uygur Kocabaşoğlu, *Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce*, cilt 3: *Modernleşme ve Batıcılık*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2002, s. 478-479.
- Kaya, GülsenSevinç, "Padişahın Ressam Kulları", *İhtişam ve Tevazu: Padişahın Ressam Kulları*, İstanbul: TBMM Milli Saraylar, 2012, s. 41-87.
- Kayalı, Kurtuluş, "Bir Türk Aydınının Trajik Portresi", *Tarih ve Toplum*, 28, 166, Ekim 1997, s. 13-18.
- Kayalı, Kurtuluş, *Türk Düşünce Dünyasında Yol İzleri*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.
- Kellein, Thomas (der.), 1937. *Perfektion und Zerstörung, Exhibit at the Kunsthalle Bielefeld*, Tübingen: Ernst Wasmuth Verlag, 2007.
- Kırlı, Cengiz, "Surveillance and Constituting the Public in the Ottoman Empire", der. Seteney Shami, *Publics, Politics and Participation: Locating the Public Sphere in the Middle East and North Africa*, New York: Social Science Research Council, 2009, s. 177-203.
- Koçak, Cemil, "İkinci Dünya Savaşı yıllarında Türkiye", der. Hasan Ersel vd., *Cumhuriyet Ansiklopedisi 1923-1940*, cilt 1, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002, s. 316-360.
- Koçak, Orhan, "1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları", der. Ahmet İnel, *Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce*, cilt 2: *Kemalizm*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2001, s. 370-418.
- Köksal, Duygu, "The Role of Art in Early Republican Modernization", der. Bernard Heybenger ve Sylvia Naef, *La Multiplication des images en pays d'Islam: de l'estampe à la Télévision (XVIIe-XXIe siècle)*, Würzburg: Ergon Verlag, 2003, s. 209-227.
- Köksal, Duygu, "Cumhuriyet İdeolojisi ve Estetik Modernizm: Baltacıoğlu, Yeni Zamanlar ve Bauhaus", der. Ali Artun ve Esra Aliçavuşoğlu, *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı: Türkiye'de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009, s. 241-259.
- Köksal, Duygu, "Domesticating the Avant-Garde in a Nationalist Era: Aesthetic Modernism in 1930s Turkey", *New Perspectives on Turkey*, sayı 52, 2015, s. 29-53.
- Koroğlu, Erol, *Türk Edebiyatı ve Birinci Dünya Savaşı 1914-1918: Propagandanan Milli Kimlik İnşasına*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.
- Kurzman, Charles ve Owens, Lynn, "The Sociology of Intellectuals", *Annual Review of Sociology*, 28, 2002, s. 63-90.
- Lamprou, Alexandros, "'CHP Genel Sekreterliği Yüksek Makamına': 30'lu ve 40'lı Yıllarda Halkevleri'yle İlgili CHP'ye Gönderilen Şikâyet ve Dilek Mektupları Üzerine Kısa Bir Söz", *Kebikeç: İnsan Bilimleri İçin Kaynak Araştırmaları Dergisi*, sayı 23, 2007, s. 381-392.
- Lamprou, Alexandros, *Nation-Building in Modern Turkey: The 'People's Houses', the State and the Citizen*, Londra: I.B. Tauris, 2015.
- Leoussi, Athena S. ve Aberbach, David, "Hellenism and Jewish Nationalism: Ambivalence and its Ancient Roots", *Ethnic and Racial Studies*, 25, 5, 2002, s. 755-777.
- Lord, Barry ve Lord, Gail Dexter, *Artists, Patrons and the Public: Why Culture Changes*, Lanham: Altamira Press, 2010.

- Matossian, Mary, "Ideologies of Delayed Development", der. J. Hutchinson ve A.D. Smith, *Nationalism*, Oxford: Oxford University Press, 1994, s. 218-225.
- Moiseyev, P. "1920-1939 Arasında Rus-Türk İlişkileri: Yeni Düşünce Açısından Bilimsel Yayınların Analizi", der. Gülten Kazgan ve Natalya Ulçenko, *Dünden Bugüne Türkiye ve Rusya: Politik, Ekonomik ve Kültürel İlişkiler*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2003.
- Naipoğlu, Seçkin G., *Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Sanat Tarihi Yaklaşımı ve Vahit Bey*, yayımlanmamış doktora tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, 2008.
- Oktay, Ahmet, *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları: Sosyalist Realizm Üstüne Eleştirel Bir Çalışma*, İstanbul: İthaki Yayınları, 2008.
- Öndin, Nilüfer, *Cumhuriyetin Kültür Politikaları ve Sanat (1923-1950)*, İstanbul: İncancıl Yayınları, 2003.
- Özden, Mehmet, "Hariç'ten bir Kadro'cu ve Bir Sol-Kemalizm Örneği: Sadri Etem ve 'Türk İnkılabının Karakterleri'", *CTAD (Cumhuriyet Tarihi Araştırmaları Dergisi)*, yıl 8, sayı 15, Bahar 2012, s. 151-172.
- Özsezgin, Kaya, "Resmimizde Gruplaşmayı Yönlendiren Etkenler Üzerine", *Türkiye'de Sanat*, 25, Eylül-Ekim 1996, s. 44-46.
- Öztürkmen, Arzu, *Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.
- Parla, Taha ve Davison, Andrew, *Corporate Ideology in Kemalist Turkey: Progress or Order?*, Syracuse: Syracuse University Press, 2004.
- Pekmezci, Hasan, "Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü ve Bauhaus (Yeni İnsanın Tasarımı - Yeni Bir Toplumun Tasarımı)", der. Ali Artun ve Esra Aliçavuşoğlu, *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı: Türkiye'de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009, s. 277-302.
- Pelvanoglu, Burcu, "Koleksiyonculuk Üzerine Birkaç Söz/Birkaç Anekdöt", *Sanat Dünyamız*, sayı 103, 2007, s. 119-123.
- Pelvanoglu, Burcu, *Hale Asaf: Türk Resim Sanatında Bir Dönüm Noktası*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.
- Perry, Marvin, *An Intellectual History of Modern Europe*, Boston: Houghton Mifflin Company, 1992.
- Sargın, Güven Arif, "Constructed Revolutions: Cinematic Representation of the Spaces of Politics - Ankara: Serdce Tureckii", *Antipode*, cilt 45, sayı 1, 2013, s. 140-160.
- Serezli, Güneş Altınbaş, *Turkish Humanism Project in the Early Republican Period*, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara: ODTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı, 2006.
- Sezer, Devrim, "The anxiety of cultural authenticity in Turkish communitarian thought: Tanpınar, Ahmet Hamdi and Safa, Peyami on Europe and Modernity", *History of European Ideas*, 36, 2010, s. 427-437.
- Shaw, Wendy M.K., *Ottoman Painting: Reflections of Western Art from the Ottoman Empire to the Turkish Republic*, New York: I.B. Tauris, 2011.
- Silver, Kenneth, *Esprit de Corps: The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War: 1914-1925*, Londra: Thames and Hudson, 1989.

- Smith, Anthony D., "Culture, Community and Territory: The Politics of Ethnicity and Nationalism", *International Affairs* (Royal Institute of International Affairs 1944-), 72, 3, 1996, s. 445-458.
- Smith, Sarah-Neel, "Introduction to 'Artistic Awakening in Ankara', 'The Artist and Politics', and 'The Burden of the Intellectual' by Bülent Ecevit", *Artmargins*, 5, 1, 2016, s. 108-120.
- Sönmez, Ayşegül, "Nuri İyem'in Seçimi", Ocak 2007, <http://sanatatak.blogspot.com.tr/2007/01/nuri-iyemin-seimi.html> (erişim 03.10.2023)
- Sönmez, Necmi, "Edilgen Kanon (1923-1960) Türkiye'de Siyasi Düşüncenin Görsel Sanatlara Bakışı", der. Ömer Laçiner, *Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce*, cilt 4: *Dönemler ve Zihniyetler*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009, s. 870-878.
- Sönmez, Necmi, *Paris Tecrübeleri / École de Paris - Çağdaş Türk Sanatı: 1945-1965*, İstanbul: Yapı Kredi Yayıncılık, 2019.
- Sönmez, Necmi, *Fahrehnissa Zeid Sözlüğü*, İstanbul: Doğan Egmont Yayıncılık, 2020.
- Sönmez, Zeki (yay.haz.), *Güzel Sanatlar Eğitiminde 100 Yıl*, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayını, 1983.
- Sülün, Ebru Nalan, *Türkiye'de Çağdaş Sanat Koleksiyonculuğu*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2019.
- Şahin, Pelin Tekinalp, "Links Between Painting and Photography in Nineteenth Century Turkey", *History of Photography*, 34, 3, 2010, s. 291-299.
- Şarman, Kansu, *Türk Promethe'ler: Cumhuriyet'in Öğrencileri Avrupa'da (1925-1945)*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2005.
- Şerifoğlu, Ömer Faruk, *Resim Tarihimizden: Galatasaray Sergileri 1916-1951*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.
- Tacibayev, Raşid, *Kızıl Meydan'dan Taksim'e: Siyasette Kültürde Sanatta Türk-Sovyet İlişkileri*, İstanbul: Truva Yayınları, 2004.
- Tansuğ, Sezer, *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2008.
- Tekiner, Aylin, *Atatürk Heykelleri: Kült, Estetik, Siyaset*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.
- Tellal, Erel, "SSCB'yle İlişkiler", der. Baskın Oran, *Türk Dış Politikası: Kurtuluş Savaşından Bugüne Olaylar, Belgeler, Yorumlar*, cilt. 1, İstanbul: İletişim Yayınları, 2001, s. 314-320.
- Tezel, Yahya S., *Cumhuriyet Döneminin İktisadi Tarihi (1923-1950)*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2015.
- Tongo, Gizem, *Painting, Artistic Patronage and Criticism in the Public Sphere: A Study of the Ottoman Society of Painters, 1908-1918*, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı, İstanbul, 2012.
- Toprak, Zafer, "Cumhuriyet, Demiryolu ve Laiklik: Bir 'Modernite' Metaforu", *Toplumsal Tarih*, 168, Aralık 2007, s. 26-30.
- Torun, Elvan, *Yücel Dergisi ve Dergi Etrafında Gelişen Edebi Faaliyetler*, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2004.
- Tunçay, Mete, "Türkiye'nin Bütün Entelektüel Kaymağı", Kansu Şarman, *Türk Promethe'ler*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2005, s. 17-19.

- Tunçay, Mete, *Türkiye Cumhuriyeti'nde Tek-Parti Rejiminin Kurulması (1923-1931)*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2012.
- Türk, H. Bahadır, "Türkiye'de Ulus-Devlet Formasyonunun Ortaya Çıkış Sürecini Habitus Kavramı Üzerinden Okumak", *Bilig*, 57, 2011, s. 201-225.
- Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Sanal Müzesi'nde koleksiyondan örnekler <https://sanalmuze.tcmb.gov.tr/wps/wcm/connect/sanalmuze/tr/main+menu/sanat+koleksiyonu/koleksiyon+hakkinda> (erişim 03.10.2023)
- Ural, Murat, "Cumhuriyet'in Romansı: Ressamlar Yurt Gezisi'nde (1938-1943)", der. Edgü, Amelié, *Yurt Gezileri ve Resimleri 1938-1943*, İstanbul: Milli Reasürans T.A.Ş., 1998, s. 19-61.
- Ülken, Hilmi Ziya, "Peyami Safa (1899-1961)", *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, İstanbul: Ülken Yayınları, 1979, s. 440-442.
- Üstünipek, Mehmet, "Cumhuriyet'in İlk 50 Yılında Sanat Piyasası", der. Ayla Ödekan, *Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999, s. 188-201.
- Üstünipek, Mehmet, "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında 'Öteki'nin Ressamı Olmak ve Malik Aksel", *Journal of Istanbul Kültür University*, 1, 2005, s. 19-26.
- Üstünipek, Mehmet, *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Çağdaş Türk Sanatında Sergiler 1850-1950*, İstanbul: Artes Yayınları, 2007.
- van Voss, Lex Heerma, "Introduction", der. van Voss, Lex Heerma, *Petitions in Social History*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, s. 1-10.
- Wilk, Christopher, *Modernism 1914-1939: Designing a New World*, Londra: V&A, 2006.
- Williams, Raymond, *Anahtar Sözcükler: Kültür ve Toplumun Sözvarlığı*, çev. Savaş Kılıç, İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.
- Yasa Yaman, Zeynep, "Cumhuriyetin Resim Eleştirisinin Kaynakları", *Türkiye'de Sanat*, sayı 24, Mayıs-Ağustos 1996, s. 32-38.
- Yasa Yaman, Zeynep, "Yurt Gezileri ve Sergileri ya da 'Mektepten Memlekete Dönüş'", *Toplumbilim*, sayı 4, Haziran 1996, s. 35-52.
- Yasa Yaman, Zeynep, "1950'li Yılların Sanatsal Ortam ve 'Temsil' Sorunu", *Toplum ve Bilim*, sayı 79, Kış 1998, s. 94-137.
- Yasa Yaman, Zeynep, "Adnan Çoker'le Söyleşi", *d Grubu (1933-1951)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002, s. 43-75.
- Yasa Yaman, Zeynep, *d Grubu (1933-1951)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.
- Yavuz, Yıldırım, TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi Bina Kimlikleri Söyleşileri-1 *Ankara Gar Kompleksi*, 19.03.2009, s. 11. http://www.mimarlarodasi Ankara.org/_media/6/5425.pdf (erişim 03.10.2023)
- Yetiş, Mehmet, "Aydınlar ve Sınıflar: Üç Kuramsal Model", *Praksis*, 8, 2002, s. 51-90.
- Yıldırım, Emre, "Erken Cumhuriyet Yılları Milli Kimlik Tartışmaları: Hasan Âli Yücel ve Türkiye'de Hümanizma Arayışları", *Turkish Studies*, cilt 8, sayı 8, Yaz 2013, s. 745-763.
- Yıldırım, Sema ve Zeynel, Behçet Kemal (der.), *TBMM Albümü 1920-2010*, 1. cilt: 1920-1950, Ankara: TBMM Basın ve Halkla İlişkiler Müdürlüğü, 2010.
- Yıldız, Ahmet, "Ne Mutlu Türküm Diyebilene": *Türk Ulusal Kimliğinin Etno-Seküler Sınırları 1919-1938*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2001.

- Yıldız, Aytaç, *Üç Dönem Bir Aydın: Burhan Asaf Belge (1899-1967)*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.
- Yılmazsoy, Aslı Canan, *Corporate Investment in Art: A Critical Inquiry into Art Collections of the Turkish Banks*, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul: Koç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Anadolu Medeniyetleri ve Kültürel Miras Yönetimi Programı, 2009.
- Yolun, Murat, "Türkiye'de Ulus Devletin İnşa Sürecinde İnkıapları Görselleştirmek: İnkılap Müzesi Arayışları", *Belgi Dergisi*, sayı 24, Pamukkale Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayını, Yaz 2022/II, s. 1-16.
- Ziraat Bankası Resim Koleksiyonu, <https://www.ziraatbank.com.tr/tr/bankamiz/kultur-sanat/resim-koleksiyonu> (erişim 03.10.2023)
- Zürcher, Erik Jan, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, çev. Yasemin Saner, İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.

- II. Abdülhamid 49, 50
II. Mahmud 45, 46, 48
II. Meşrutiyet 52, 61, 62, 66, 72, 82, 98, 157, 158
III. Selim 45, 48
- 1929 Dünya Büyük Ekonomik
Buhranı 126, 159
- Arel, Ruhi 53, 60
ABC Kulübü 47
Abdülmecid 48, 59, 67
Acquarone, Luigi 49
Acudoğlu, Ratıp Aşır 85
Adana 253, 269, 275, 279
Adapazarı Ticaret Bankası 188
Afyon 156, 223, 228, 247
Ahmet Cevdet 60
Ahmet Rasim 54
Akademi reformu 77
Akademizm 34, 63, 79, 94
Akbulut, Ahmet Ziya 151
Akdik, Kâmil 68, 231, 253
Akdik, Şeref Kâmil 80, 85, 228, 230-233, 263, 293
Akok, Mahmut 122, 266
Aksel, Malik 73, 116, 120, 122, 124, 145, 150, 151, 161, 168, 177, 180, 181, 191, 212, 213, 215, 216, 223, 225, 234, 236, 246, 260, 261, 266
Ali Cemal 59, 60
Almanya 36, 58, 72-74, 76, 159, 160, 206-210
Anadolu 39, 43, 71, 78, 84, 117, 118, 122, 129, 148, 149, 155, 156, 158, 160, 165, 196, 198, 200, 207, 223-225, 235, 245-247, 249, 253, 254, 293, 294, 307
Anadoluculuk 156, 158, 195, 196, 206
Ankara 40, 69, 71, 73, 78, 80, 82, 83, 89, 100, 105, 106, 108, 113, 116, 118-122, 126, 128-131, 133, 140, 144, 148, 149, 153, 156, 160-162, 164, 167, 173, 174, 183, 187-189, 191, 194, 197, 198, 216, 219, 224, 226-228, 231, 234-236, 239, 245, 250, 252, 255, 257, 260, 263-268, 275, 276, 282, 285, 287, 288, 294, 295, 298, 306, 308, 310
Ankara Fırka Ocağı 89
Ankara Garı 120, 121, 224
Ankara Halkevi 40, 100, 120, 122, 133, 140, 144, 188, 191, 226, 227, 234, 236, 252, 255, 257, 260, 265, 267, 268, 282, 287, 294, 295

- Ankara Halkevi Ar (güzel sanatlar)
 ubesi 120, 122, 226, 227, 260
- Ankara Sergi Evi 162, 167, 216, 231,
245, 267, 285
- Anlı, Hakkı 295, 309
- Antakya 269, 270
- Antalya 156, 180, 221, 235, 236, 259,
269, 284
- Ar 38, 145, 147, 176, 177, 181, 182,
184, 185, 211, 212
- Ar Genel Direktörlüğü 173
- Ar Kolu 226, 227
- Arba , Avni 230, 234, 244, 245, 252,
253, 293, 309
- Arel, Mehmet Ruhi 53, 60
- Arel, Orhan 257
- Arel, Şemsettin 292
- Arkan, Saffet 131, 191
- Arkitekt 38, 120, 121, 134, 162, 220
- Arkunlar, Fahrettin 85, 293, 295
- Arseven, Celal Esad 50, 56-58
- Artam, Mehmet Nurettin 104, 105, 166
- Asaf, Hale 80, 85, 91
- Atamal, Kadri 290, 292
- Atatürk, Mustafa Kemal 21, 69, 75, 82,
83, 87, 90, 99, 100, 104, 118, 121,
122, 129, 165, 183, 199, 215, 223,
225, 253, 267
- avangard 20, 35, 37, 92, 97, 142, 144,
208-210
- Avrupa Konkuru 63
- Aydınlanma 21, 31, 32, 62, 163, 230
- Aykut,  eref 114
- Ayvazovski, Ivan Konstantinoviç 48
- Balkan Savaşı 53, 55, 56
- Baltacıoğlu, İsmail Hakkı 25, 72-74,
80, 92, 93, 95, 109
- Barutçu, Ahmet 73, 257
- Bauhaus 74
- Bayar, Celal 127, 153, 266
- Baydar, Nasuhi 221, 225
- Bayezıt, Ali Rıza 268, 295
- Belge, Burhan Asaf 102, 132, 133, 145,
146, 153, 161, 177, 179, 180, 197,
199, 200
- Bellini, Gentile 67
- Bereketo lu, Vecih 189
- Bergson, Henri 32
- Bergonsculuk 80
- Berk, Nurullah 29, 78, 80, 85, 86, 91,
94, 122, 137-143, 145, 185, 186,
192, 211, 213, 263, 267, 304
- Berkel, Sabri 78, 79, 146
- Berlin 47, 57, 58, 72, 73, 122, 160
- Bilecik 228, 234
- Bingöl, Cemal 146, 162
- Birinci Dünya Savaşı 32, 54, 56, 60,
61, 67, 77, 104, 122, 142, 207-
209, 262
- Bourdieu, Pierre 74, 137, 140, 275
- Boyar, Ali Sami 60, 71
- Bozcalı, Sabiha 41, 223, 237, 247,
261, 279
- Burdur 234
- Burian, Orhan 198
- burs, bursiyer 11, 20, 29, 63, 65, 70,
79, 91, 299, 309
- Bursa 66, 78, 156, 221, 259, 266, 267,
275, 285
- Bursalı, Şefik 79, 234, 263
- Canonica, Pietro 83
- C zanne, Paul 32, 35, 96, 154, 209
- Chakrabarty, Dipesh 20, 21
- Chlebowski, Stanislaw 48
- CHP Genel Sekreteri 185, 193, 219,
257, 264, 284, 296
- Cimcoz, Salâh 50, 131, 191, 251, 253,
259, 260, 265, 287, 295
- Cocteau, Jean 209
- Cûda, Mahmut 68, 80, 91, 205, 221,
238, 259, 267, 296
- Cumhuriyet 67, 88, 97, 122, 210
- Cumhuriyet Halk Fırkası (CHF) 71,
87, 90, 99, 114, 157, 163, 164,
246, 306
- Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) 34,
39, 88, 99, 109, 114, 131, 147, 148,
154, 161, 167, 168, 170, 185, 193,
206, 219, 220, 227, 229, 242, 243,
246, 250-252, 255-257, 264, 269,
271-276, 279, 281, 282, 284, 291,
296, 309

Cumhuriyet Merkez Bankası 188,
189
Çallı kuşağı, 1914 Kuşağı 20, 54, 60,
67, 77, 79, 96, 97, 141, 142, 263,
304
Çallı, İbrahim 27, 55, 56, 59, 67, 68,
77-79, 131, 234, 253, 260, 296, 297
Çanakkale 54-56, 260
Çankırı 156, 234
Çelebi, Ali Avni 79, 80, 85, 91, 221,
234, 240, 241, 259
Çin 62
Çizgen, Hayri 257
Çorum 234, 253, 254
“d” Grubu 20, 38, 41, 67, 68, 92, 94-
97, 130, 131, 135-141, 143, 144,
167, 176, 181, 185, 189, 211, 213,
214, 252, 259, 263, 294, 296, 297,
299, 304
Dağ, Şevket 73, 141, 151, 189, 221,
243, 262, 284
Dahiliye Vekâleti, İçişleri Bakanlığı
113, 163, 164, 187, 266
Dalhan, Kemal 290
Darago, Reşat Nuri 177, 178
Darülfünun 64, 75-77, 80, 87, 198, 306
Darüşşafaka Lisesi 47
Davan, Nazmi 292
Demirci, İlhami 234, 296
Denizli 236, 246, 269
Dereli, Cevat 68, 78-80, 85, 234, 250,
251, 261, 284, 285
Devlet Demir Yolları 188
Devlet Resim ve Heykel Sergisi, -leri
(DRHS) 176, 189, 191, 202, 210,
213, 250, 265, 268, 282, 285, 297,
298
Devrim, Nejad 309
Dewey, John 73, 75
Deynaka, Aleksandr 134
Dıranas, Ahmet Muhip 139, 210, 213-
216, 245-247, 250
dışavurumcu 20, 36, 37, 235
Dikmen, Halil 64, 94, 120, 192, 213,
215, 228-231, 263, 296, 297

Dikmen, Şükriye 253
Dikmen, Tiraje 309
dilekçe, dilekçeler, ressam dilekçeleri
28, 40, 44, 260-262, 264, 268, 269,
279-283, 285, 287, 290-297, 308
Dino, Abidin 42, 94, 95, 128, 130,
131, 252-254, 261, 309
Diyarbakır 51, 247, 249, 250, 269, 270
Diyarbakırlı Tahsin 51
Duran, Feyhaman 56, 78, 79, 83, 201,
221, 222, 239-241, 259
Duru, Kazım Nami 118, 147
düzene dönüş 91, 207
Ecevit, Bülent 310
Edip Hakkı 132, 134, 263
Edirne 55, 56, 114, 156, 259
Edren (Çıray), Refia 41, 237, 295
Ekinci, Melahat 41, 223, 228, 231,
237, 247, 248, 263
ekspresyonizm 213, 298, 306
Elazığ 269, 275, 276
Elderoğlu, Abidin 234, 264, 283, 291-
293
Eminönü Halkevi 252, 271, 293
Emlak ve Eytam Bankası 188
Emniyet Müdürlüğü 255
empresyonizm 141
Emrullah Efendi 72
Enver Paşa 54, 58
Epikman, Refik 69, 80, 85, 120, 122,
123, 146, 148, 226, 227, 234, 260,
261, 265-267
Erdem, Ragıp 290
Ergüven, Nurettin 120-122, 142, 146,
263, 266, 267, 275, 276
Ertem, Sadri (Etem) 175, 176
Erzincan 228, 230, 231
Erzurum 117, 150, 156, 221, 228-231,
259, 269
Erzurum Halkevi 167, 231
Esental, Memduh Şevket 206, 228,
229, 264, 296
Eskişehir 156, 223, 283
etnik-zemin 151
Etnografya Müzesi 80, 83, 94, 108,
174

Eyüboğlu, Bedri Rahmi 17, 78, 79,
190, 194, 195, 234, 267

faşist, faşizm 185, 197, 198, 206, 208
Fatih Sultan Mehmet 45, 48
Fevzi (Uluğ) 53
figüratif resim 155
Fikret Adil 129, 167, 194
fotoğraf 29, 32, 55, 96, 105, 113, 116,
118, 121, 127, 133, 134, 149, 152-
154, 161, 162, 167, 169, 221, 226,
233, 240, 241, 255, 271

Galatasaray 58, 59
Galatasaray sergileri 59, 60, 68, 69, 79,
82, 88, 95, 224
Galatasaray Sultânisi 47, 59, 94, 160,
198
Galatasaraylılar Yurdu 56, 57, 59, 67
galeri 22, 78, 173, 179-181, 190, 194,
242, 277, 308, 310-312
Galeri Maya 310
Galip Bahtiyar 53
Garanti Bankası 190
Garbiyatçılık 57
Gazi Eğitim Enstitüsü 71, 73, 119,
198, 283, 290, 295
Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş
Bölümü 71
Gazi Terbiye Enstitüsü 116, 150, 260,
275, 278, 290
Gaziantep 156, 221, 222, 239, 259
geometri 35, 86, 91, 208, 307
Gerasimov, A. 130, 131
Gerasimov, Sergey Vasilyevich 133-
135
Goethe, Johann Wolfgang von 202
Gökalp, Ziya 25, 80, 157, 195, 198,
202, 225
Göktuna, Sadık 122, 266, 268, 295
Görel, Hamit 64, 215, 234-236, 240,
241, 250, 293, 296
görme rejimi 30, 32-34, 306
Guillemet, Pierre Désiré 48
Gümüşhane 231, 234
Güntekin, Reşat Nuri 129, 260
Günyol, Vedat 198

Güran, Nazmi Ziya 55, 56, 60, 75,
78, 141
Güven, Ferid Celal 191, 265
Güzel Sanatlar 38, 139, 148, 210
Güzel Sanatlar Akademisi 28, 40, 64,
70, 71, 74, 76, 77, 88, 97, 120, 131,
142, 144, 147, 148, 160, 166, 167,
171, 173, 183, 214, 219, 220, 242,
251, 252, 258-260, 262-264, 272,
274, 275, 282, 283, 288-290, 293,
294, 300
Güzel Sanatlar Birliği 66, 82, 89, 96,
131, 136, 140, 142, 188, 189, 221,
259, 260, 262, 263, 284, 292, 294,
296
Halil Edhem 75
Halil Paşa 51, 55, 56, 59, 75, 152
Halk 157
Halk Fırkası 94
Halk Hatipleri Teşkilatı 163
halk kitapları 166, 167
halkçılık 25, 108, 120, 124, 144, 156-
158
Halkevi 40, 100, 120, 122, 133, 140,
144, 162, 167, 169, 188, 191, 197,
226, 227, 230, 234, 236, 243, 252,
255, 257, 260, 265-268, 270-274,
276-279, 282, 285, 287, 291, 293-
295
Halkevleri 40, 111, 112, 148, 163,
168-170, 226, 231, 234, 245, 264,
265, 268, 272, 274, 276, 281
Halkevleri Kurslar Şubeleri 163
hamilik 27, 46, 65, 70, 135, 149, 170,
220, 235, 250, 282, 298, 303, 305
Hamit Necdet 172
Harf İnkılabı 75, 82
Harika Hanım (Lif) 59
hars 25, 26, 97, 98, 108, 155, 195, 284
Hasan Rıza Bey 56
Helikon Sanat Derneği 310
Hellenizm 196, 200, 206, 207
Hendese-i Mülkiye 47
heykel 11, 19, 23, 24, 27, 51, 58, 64,
66, 70, 77, 81, 83, 99, 103-107,

110, 111, 120, 138, 140, 171, 172,
176, 179, 181, 187, 189-191, 194,
202, 210, 213-216, 231, 250, 265,
278, 282, 285, 297, 298, 309
himaye 28, 38, 40, 43, 44, 46, 59, 86,
102, 148, 170, 173-175, 178, 179,
181-186, 188, 190, 195, 217, 221,
227, 234, 247, 251, 252, 262, 282,
284, 287, 288, 294, 296-299, 305,
308
Hiti, (Ali) Rıza 290, 292
Hitler, Adolf 178, 186
Hoca Ali Rıza 50, 141, 152
Hoffmann, Hans 79, 80
hümanizm 196-200, 204-207, 211,
212, 230
hümanizma, hümanizmacılık 30, 195-
200, 202-204, 210, 211, 213, 217
Hüseyin Cahit 54
Hüseyin Zekai Paşa 48, 56, 60, 152
Hüsnu (Tengüz) 49

Isparta 156, 227

İkdam 60
İkinci Dünya Savaşı 30, 40, 43, 61,
105, 135, 140, 195, 200, 204, 205,
217, 220, 235, 308
ilerleme 33, 37, 52, 66, 80, 90, 107,
113-115, 118, 121, 134, 155, 175,
208, 211, 239
İnanç (Denizli Halkevi dergisi) 236
İnas (Kız) Sanayi-i Nefise Mektebi 69
inkılap 66, 68, 75, 76, 84, 87, 92, 97-
102, 104-107, 112-115, 117, 121,
124, 125, 129, 140, 144, 149, 153,
155, 163, 165, 166, 168, 204, 225,
236, 305
İnkılap Resimleri 94, 100, 134, 144,
146
İnkılap Sergileri 22, 43, 100-102, 104,
133, 135, 144-146, 166, 171, 172,
176, 307
inkılapçılık 114, 117
İnönü, İsmet 83, 111, 112, 126, 127,
131, 200, 206
İpşiroğlu, Mazhar Şevket 194

İslâmcılık 53, 158
İsmail, Namık 55-57, 59, 60, 70, 71,
75, 88, 89, 97-101, 106, 107, 109,
124, 125, 171, 181, 189, 254, 293
İstanbul 40, 47, 48, 60, 69, 82, 94, 98,
102, 105, 117, 119, 120, 129, 148-
150, 152, 153, 160, 161, 167, 173,
179, 189-191, 194, 219, 223, 224,
234, 235, 237, 242, 244, 251-253,
255, 257, 258, 260, 263, 265, 272,
276, 278, 282, 284, 285, 288, 293,
295, 296, 308, 310, 311
İstanbul Salonları 47
İş Bankası 101, 188, 189, 266
İttihat ve Terakki 53, 206
İyem, Nuri 253
İzer, Zeki Faik 22, 23, 78, 79, 94, 136,
223, 261, 263, 279, 284, 285, 293
izlenimcilik 20, 35, 36, 51, 55, 79,
152, 304
İzmir 82, 156, 167, 191, 221, 223,
234, 259, 265, 269, 270, 290-292
İzmir Ressamlar Cemiyeti 292

Japonya 72, 124
Jön Türkler 58
Julian Akademisi 62-64, 91
jüri 70, 146, 147, 187, 188, 191, 193,
216, 217, 219, 250, 251, 260, 261,
265

Kadro 38, 114, 161, 197
kalkınma 113, 117, 208, 254
Kalmık, Ercüment 255, 257, 267, 275,
285, 296
Kandinsky, Wassily 35
Kansu, Nafi 133, 161, 251, 260, 284,
286
Kaptan, Arif Bedii 22, 24, 215, 263,
267
Karabatı, Sami 122, 266
Karaburçak, İhsan Cemal 146, 185
Karaca, Nusret 268, 295
Karal, Enver Ziya 251
Karaosmanoğlu, Yakup Kadri 114,
161, 196
Karşıyaka 269, 270, 291

Kartezyen perspektifçilik 31-33
Kaya, Şükrü 161, 165, 185, 193, 219, 284
Kayseri 64, 126, 156, 223, 267, 269, 270, 275, 276
Kırşehir 156, 234
klasisizm 145, 177, 207-215, 299
Kocaeli 234
Kocamemi, Zeki 78-80, 85, 91, 110, 215, 221, 259, 267, 275-277, 286
konstrüktivizm 299, 306
Konya 156, 167, 221, 240, 242, 243, 244, 246, 257, 259, 269, 275, 276, 277, 284
Koşay, Hamit Zübeyr 108
Köseoglu, Edip Hakkı 263
Köy Enstitüleri 72, 202, 309
köycülük 156, 157
Köymen, Nusret Kemal 157
kübist, kübizm 20, 35, 36, 38, 70, 79, 86, 91-93, 95, 138, 139, 144, 208, 213, 216, 235, 298, 299, 306-308, 310
Kütahya 167, 175, 228

La Turquie Kémaliste 38, 113, 132, 154, 161, 162, 239
Lâga, Mehmet Ali 55, 60
laiklik, laikleşme 19, 25, 65, 66, 199
Laurens, Jean-Paul 62
Laurens, Paul-Albert 62
Léger, Fernand 91, 94, 95, 139, 181
Léopold-Levy 77, 78, 182
Lhote, André 64, 78, 79, 85, 91, 94, 95, 139, 154, 181, 307
Lim, Sami 268, 295
Liman Sergisi 252, 253
Lozan 66, 120, 121

Maarif Vekillliği/Vekâleti 40, 43, 56, 63, 64, 68, 69, 76, 83, 84, 97, 99, 100, 118, 124, 157, 163, 166, 171, 182, 187, 203, 204, 210, 250, 251
mahalli hususiyetler 236, 247, 274
Malche, Albert 76
Manet, Édouard 35, 96, 135

Manisa 147, 181, 268, 269, 270, 273, 275, 277, 278
manzara 15, 16, 49, 60, 82, 98, 102, 117, 122, 133, 141, 142, 149-152, 155, 156, 161, 169, 193, 209, 223, 224, 226, 236, 245, 257, 258, 267, 273, 290, 298, 299, 307
Mardin 234
Matbuat Umum Müdürlüğü 105, 113, 153, 154, 161, 164-166, 168, 179, 251
Mekteb-i Bahriye 47, 50
Mekteb-i Harbiye-i Şâhâne 47, 50
Mekteb-i Tıbbiye-i Şâhâne 47
Mercan, Hasan Hulusi 255-258, 284, 285, 296
Mevlana 202, 246
Millet Mektepleri 163
Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti 161, 162
Milli Mücadele 59, 121, 122, 165
milli renk 141, 236
milli sanat 52, 61, 92, 97, 102, 106, 107, 142, 160, 222, 226, 263, 305-307, 310
milliyetçilik 15, 16, 25, 52, 140, 144, 151, 204, 205, 239, 306
modernite 21, 30, 34, 36-38, 118
modernizm 22, 30-38, 77, 92, 94, 136, 138, 139, 144, 214, 215
Moskova 127, 129-132
Mualla, Fikret 309
Muallim Ruhi 53
Muallim Vecihi 53
Muhip, Fevzi 197, 198
Mussolini, Benito 178, 186, 208
Mühendishâne-i Berrî-i Hümâyûn 47, 50, 51
Münih 79
Müridoğlu, Zühtü 94
Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği, Müstakiller 64, 67, 84, 85, 88-92, 95, 131, 136, 140, 141, 143, 171, 172, 189, 246, 259, 296, 304
müze(cı) 22, 51, 58, 67, 69, 90, 99, 105-107, 162, 181, 190, 231, 312

Naci, Elif 29, 67, 68, 80, 88, 90, 91,
94, 96, 174, 180, 182, 247, 248,
263
natürmort 60, 161, 209, 215
Nayır, Yaşar Nabi 102, 109, 147, 160
Nazi, Nazizm 76, 159, 204-206, 209,
210
neoklasisist 37
neo-klasisizm 85, 207, 214
Nev-Yunânîlik 196
nü 209

Onat, Hikmet 56, 60, 77-79, 141, 189,
221
Ordu 237
Orhon, Mübin 309
Osman Hamdi Bey 51, 71
Osman Nuri Paşa 48, 51
Osmanlı Bankası 188
Osmanlı Ressamlar Cemiyeti 52, 53, 66
Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi
41, 52, 53, 59
Osmanlıcılık 53, 158

ödül 47, 49, 50, 56, 69, 100, 120, 121,
135, 147, 167, 175, 177, 183, 186,
188, 193, 215, 246, 250, 260, 261,
267, 283
Öğretmen Okulu 72, 73, 180, 285,
291
Öğretmen-Ressamlar Programı 39,
170, 274, 301
Örik, Nahid Sırrı 122
Örs, Türkan 177, 180
Özduygu, Muazzez 293, 294
Özeren, Saim 240, 241, 244, 264

Paris 20, 31, 32, 47, 51, 61-65, 73, 78,
80, 81, 85, 91, 94, 95, 122, 191,
208, 209, 267, 279, 299, 304, 308,
309
Paris Ekolü 309
Paris Güzel Sanatlar Okulu 62, 80
Parti Genel Sekreterliği 40, 188, 191,
193, 221, 234, 258, 260, 263, 264,
268, 270, 276, 282, 284, 288, 292,
306, 308

patron 46, 48, 49, 208
patronaj 27, 44, 46-48, 149, 175, 287,
300, 304, 305
Pera 47, 48
Picasso, Pablo 35, 91, 96, 154, 209
post-empresyonizm 209
post-kübizm 213
Primitifler 152
propaganda 45, 54, 55, 58, 61, 99,
107, 109, 113, 119, 124, 126, 128-
130, 153, 154, 165, 172

realist 32-34, 96, 117, 124, 135, 144,
185, 219, 222, 227, 228, 289, 299,
306-308
realizm 33, 42, 252
Renkgörür, Şeref 122, 266
Renoir, Pierre-Auguste 209
Resim ve Heykel Müzesi 64, 120, 190,
213, 297, 309
Reşit Galip 76, 111, 168, 188
Rey, Cemal Reşit 129
Rize 156, 221, 259

Sadık Renkler 290
Sadullah, Naci 241, 243
Safa, Peyami 38, 88, 95, 96, 166, 194
salon 36, 46, 47, 89, 100, 120, 144,
153, 179, 214, 250, 272, 298
saltanat 49, 65
Samsun 117, 150, 165, 235, 237, 247,
269, 270, 275, 279
Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlî'si,
Sanayi-i Nefise Mektebi/Akademisi
50-52, 60, 67, 69-71, 84, 128, 181
Saray 31, 47-51
Saray Ressamlığı 48, 49
Satı' Bey 72
Saydam, Refik 242
Sebati, Muhittin 69, 80, 85, 91
Selen, Sadi 198
Serbest Cumhuriyet Fırkası 87, 306
Sergi Evi 94, 153, 162, 167, 188, 216,
231, 245, 250, 267, 285
Serim, Münir 88, 194
Servili Ahmet Emin 48
Seyfi Paşa 56, 57

Siirt 228-230, 234, 244, 252
Sivas 236, 246, 269, 270, 275, 278, 279
sosyalist gerçekçilik 159
Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği/
Sovyet(ler) 115, 124-135, 159, 206
Soysuz Sanat 210
soyut 35, 37, 139, 155, 208, 235, 309,
310
soyut dışavurumcu 37
Stalin, Josef 178, 186
Subaşı, Esat 122, 266
Sultan Abdülaziz 48-50, 53
Sultan V. Reşad 58
Suman, Nusret 122, 162, 221, 224,
231, 233, 234, 266
Sümer Bank 101, 188, 266
Sümer, Ayetullah 223, 247, 261, 279
sürrealizm 138, 306

Şehzade Abdülmecid Efendi 59
Şeker Ahmed Paşa 20, 47-49, 51, 62
Şeyh Sait İsyanı 87
Şişli Atölyesi 56-59

Takrir-i Sükûn Kanunu 87
Tan 67, 240, 242, 243, 307, 308
Tanpınar, Ahmet Hamdi 202, 253, 286
Tanrıöver, Hamdullah Suphi 67
Tanzimat 26, 62, 124
tarihsicilik (*historicism*) 21, 34
Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası 87
terbiye 72, 73, 99, 107-111, 128, 135,
165, 171, 226
Tevhid-i Tedrisat Kanunu 69, 75
Tokad, Mustafa Turgut 294
Tollu, Cemal 78, 79, 94, 103, 146,
177, 183, 184, 215, 234, 240, 241,
250, 259, 271, 272, 273, 275, 277,
284
Tonguç, İsmail Hakkı 73, 116, 132-
134, 150
Toprak, Burhan 75-77, 128, 142, 194,
252, 258, 260-264, 295, 296
Toray, Seyfi 122, 215, 247, 260, 261,
266, 267
Tör, Vedat Nedim 160, 162, 163, 166,
177, 182-184, 190, 251, 298

Trabzon 156, 238, 259, 269, 270, 275,
279
Tuna, Saip 263
Tunceli 255, 257
Tunç, Mustafa Şekip 80, 88, 166, 253
Turan, Selim 252, 253, 295, 309
Turancılık 158
Turhan, Mümtaz 194
Türk Dili Tetkik Cemiyeti 82, 87, 306
Türk hümanizması 196, 197, 200,
203, 204, 211, 213
Türk Ocakları 67, 79, 87, 90, 306
Türk Ressamlar Cemiyeti 66, 296, 297
Türk Ressamlar ve Heykeltıraşlar
Cemiyeti 296
Türk Tarih Kongresi 306
Türk Tarih Tezi 196, 197, 207
Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti 87, 306
Türk Yurdu 55, 82, 157
Türkçülüğün Esasları 25
Türkçülük 23, 61

Ulus 38, 102, 104-106, 118, 129, 132-
134, 144, 145, 147, 148, 153, 158,
159, 162, 164, 172, 198, 199, 221,
251, 260, 310
Urallı, Salih 146, 181, 182, 295
Uzel, Celal 234, 290, 291, 292
Uzelli, Ahmet 287-289

Ülken, Hilmi Ziya 253, 254, 292, 293
Ülkü 38, 104, 109, 115, 133, 134, 136,
147, 148, 153, 157, 216, 236, 251
Ün, Ekrem Zeki 129
Üngör, Osman Zeki 129
Üniversite Reformu 75-77, 97
Üren, Eşref 95, 146, 215, 263, 275,
276
Üsküdarlı, Cevat 60

Valeri, Salvatore 67, 77
Van 247
Viyana 47, 57-59, 122, 198
VOKS 127, 129, 131

Warnia-Zarzecki, Joseph 67, 77

- Yahya Kemal 196
Yapı Kredi Bankası 189
Yaver Ressamlar 48, 49
Yener, Mümtaz 252
Yeni Adam 38, 73, 101, 205, 231
Yeni Edebiyat 41, 42
Yeni Resim Cemiyeti 67, 68
Yeniler Grubu 252-254, 293, 296, 299
Yetik, Sami 55, 56, 60, 223, 259
Yetkin, Suut Kemal 145, 211, 251, 260
Yozgat 287, 156, 162
Yurt Gezileri Seyyar Sergileri 39, 269, 270
Yurt Gezisi/Gezileri 16, 27, 39, 41, 43, 44, 67, 70, 132, 133, 146-148, 150, 151, 154-156, 158-161, 163, 164, 166-168, 170, 176, 182, 195, 217, 220-229, 231, 235-240, 250-253, 255-258, 260, 261, 263, 268, 269, 273-277, 282-284, 287, 288, 290-293, 298, 299, 304, 307
Yusuf Ziya Paşa 48
Yutkeviç, Sergey 128-130, 132
Yücel 147, 197
Yücel, Hasan Âli 30, 43, 78, 148, 166, 177, 179, 184, 191, 200, 202-205, 228, 230, 250, 251, 265, 270, 292, 293, 297, 298, 308
yüksek kültür 204, 226
Zaim, Turgut 104, 122, 177, 184, 192-194, 212, 215, 223, 234, 251, 260, 261, 266, 267, 293
Zeid, Fahrelnissa 41, 309
Zeren, Kemal 247, 267, 295
Ziraat Bankası 101, 188, 189, 254, 266
Zonaro, Fausto 49, 50
Zonguldak 82, 223, 247, 269, 270

“Yönetimin yönlendirme, denetleme ve kimi zaman da tevkifat yoluyla sanat alanının aktörleri üzerinde görel bir baskı kurmuş olduğunu gösterse de bu durum sanatçıların bu dönemde kendilerini kıymetli hissetmelerine engel olamamış, bu nedenle sanat hamiliği mekanizmalarından yararlanmak isteyenlerin bunu sadece maddi destek için değil aynı zamanda Parti tarafından kabul ve tanınma için yaptıkları da ortaya konmuştur. Bu kitabın iç içe geçen iki boyutu var; biri söylemi, düşünsel-ideolojik temelleri inceliyor, diğeri patronaja bakıyor. Hem sosyal hem de ekonomik sermaye ile ilgileniyor.”



engü Aydın Dikmen, *İnkılabı Nakşedecek Resimler*'de, Cumhuriyet'in kuruluş ve inşa dönemindeki resim politikasına eğiliyor. Bu vesileyle, dönemin farklı estetik anlayışlarının bir resmi geçidini de koyuyor ortaya. Arka planda, Türkiye'de modern resmin “ağabey” ve genç kuşakları arasındaki rekabeti de görüyor.

Erken Cumhuriyet, resimde zevki yaymayı ve “yükseltmeyi” hedeflemişti. Bunu yaparken “popüler zevklere” kapılmak istemediği gibi, “estetik modernizme” ve kübizm gibi avangart akımlara da mesafeliydi. Kişi kültünü destekleyen lider portreleri, inkılabı temsil eden modern yapılar, ulusal mitleri besleyen kahramanlık temsillerini ortaya çıkaran İnkılap Resimleri ve Sergileri'nden başka, ressamların “inkılabı nakşetmek” üzere seferber edildiği Yurt Gezileri projesi, başlı başına ilginç bir deneyimdir. Bu projeden beklenen, vatan imgesini canlandıran manzara resimleri, yerel âdetler, figürler, tarihi yapılar üzerinden vatanın görsel envanterinin oluşturulmasıydı.

Sadece ideolojik temsillerin değil, bizzat resmin ve estetik deneyimin tarihine. meraklı ve dikkatli bir bakış...

